

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI TRENTO
SCUOLA DI DOTTORATO IN
LETTERATURE COMPARATE E STUDI
CULTURALI XXIII CICLO
a.a. 2010/2011

*La scrittura come occasione di percorso terapeutico in
Dorothy Allison, Fredrica Wagman e Marie Cardinal*

Docente: Dott. ssa Maria Micaela Coppola

Dottoranda: Erica Merz

*La scrittura come occasione di percorso
terapeutico in Dorothy Allison, Fredrica
Wagman e Marie Cardinal*

A Silvio e Sofia, sempre e comunque...

INDICE

INTRODUZIONE	2
PARTE PRIMA	
CAPITOLO PRIMO: SEDUZIONE ORIGINARIA E AUTO-TRADUZIONE	7
1.1 JEAN LAPLANCHE E IL PRIMATO DELL' ALTRO	7
1.2 LA TEORIA DELLA SEDUZIONE E LA NOZIONE DI AUTO-TRADUZIONE	9
1.3 LETTERATURA E PSICOANALISI: UN RAPPORTO DI IM-PLICAZIONE	20
1.4 SCRITTURA E LETTURA IN TERMINI PSICOANALITICI	29
1.4.1 <i>Interpretazione: un approssimarsi alla verità storica</i>	38
CAPITOLO SECONDO: LA SCRITTURA DELL'ARIDITÀ	44
2.1 TRAUMA E CREATIVITÀ.....	44
2.2 OPERA E REALTÀ	49
2.3 IL POTENZIALE TERAPEUTICO DELLA SCRITTURA	51
2.4 IL POTERE ACQUIETANTE DELL' ARTE.....	53
2.5 LA SCRITTURA CONTRO STASI E DISINTEGRAZIONE.....	55
2.6 LA SCRITTURA COME SUBLIMAZIONE.....	60
2.7 IL PERDONO D-(N)-ELLA SCRITTURA	65
2.8 IL NEGATIVO IN DIOTIMA	78
2.8.1 <i>La scrittura dell'aridità</i>	91
2.9 SCRITTURA: UN LUTTO ININTERROTTO.....	99
2.10 SCRITTURA: VUOTO NELLA CREAZIONE	102
CAPITOLO TERZO: RICORDARE/SI PER RI-NARRARE/SI	108
3.1 NARRAR(SI) ALLA RICERCA DI UN SENSO PERDUTO	108
3.2 NARRAZIONE DI SÉ: RICORDARE O DIMENTICARE?.....	114
PARTE SECONDA	
CAPITOLO QUARTO: DOROTHY ALLISON E <i>BASTARD OUT OF CAROLINA</i>	131
4.1 DOROTHY ALLISON: BREVI NOTIZIE BIOGRAFICHE	131
4.2 <i>BASTARD OUT OF CAROLINA</i> : IL ROMANZO	138
4.3 LA SCRITTURA COME TERAPIA: LA TESTIMONIANZA DI DOROTHY ALLISON	167
CAPITOLO QUINTO: FREDRICA WAGMAN E <i>PLAYING HOUSE</i>	175
5.1 FREDRICA WAGMAN E <i>PLAYING HOUSE</i> : UN TENTATIVO FALLITO?	175
5.2 LA SCRITTURA DELLA FRAMMENTAZIONE	203
5.3 LA SCRITTURA DELLA FOLLIA: UNA PARADOSSALE FORMA DI VITA.....	208
CAPITOLO SESTO: MARIE CARDINAL E <i>LE PAROLE PER DIRLO</i>	220
6.1 MARIE CARDINAL: BREVI NOTIZIE BIOGRAFICHE	220
6.2 <i>LE PAROLE PER DIRLO</i> : STORIA DI UNA RINASCITA	221
6.3 LA SCRITTURA DI TESTIMONIANZA: UN' IMPRESA IMPOSSIBILE	244
6.4 PAROLE E LINGUAGGIO	250
CONCLUSIONI	261
BIBLIOGRAFIA PRIMARIA	267
BIBLIOGRAFIA SECONDARIA	267

INTRODUZIONE

Le tre autrici su cui si vorrebbe concentrare la ricerca sulla scrittura quale occasione di terapia non necessariamente votata, suo malgrado, alla guarigione o ad una sua forma parziale sono Dorothy Allison autrice di *Bastard Out of Carolina* (a cui è dedicato il IV capitolo), Fredrica Wagman con il suo *Playing House* (che viene analizzato nel V capitolo) e Marie Cardinal che pubblicò *Le parole per dirlo* e il cui scrutinio occupa il VI capitolo. Tali capitoli sono stati raggruppati, per ragioni di comodità e ordine, nella seconda parte che compone questo lavoro di tesi, mentre nella prima parte si è concentrato l'approfondimento della teoria che fa da ossatura all'intera dissertazione.

Tutti i romanzi, più o meno esplicitamente, riferiscono di una situazione al limite della pazzia, disseminata da esperienze che si radicano in un passato di dolore e abuso sia fisico, sia mentale. Le protagoniste delle vicende si ritrovano, loro malgrado e costrette dal peso di una sofferenza che non è più possibile tenere a bada, né a livello individuale, né sociale, alle prese con un disperato tentativo di affrontare e dare un senso ad una vita che sembra essersi inesorabilmente spezzata, resa "balbettante" se non persino afasica. Due di loro riusciranno in questa impresa ferocemente senza sosta, mentre la terza, la voce narrante di *Playing House*, sprofonderà nel baratro dell'alienazione e della dipendenza ad oltranza dal proprio aguzzino, con il quale ha instaurato un rapporto malsano e mortifero di recriminazioni e necessità frustrata di affrancamento ed indipendenza verso un nuovo significato autonomo della propria vita psichica.

Ciò che le accomuna, tuttavia, è lo sforzo da esse intrapreso di andare a scovare, proprio nella scrittura, il mezzo per tentare di dare realizzazione all'esigenza, alla necessità e all'urgenza vitale, gridata a gran voce da Eros, di tornare a offrire alla propria vita e alle proprie esperienze crudelmente senza senso, un significato che possa resistere alla potenza destabilizzante e disgregante dei loro sogni, incubi e fantasmi, alla luce di una de-traduzione assolutamente necessaria quanto dolorosa. Come se, ad un'attenta analisi, la scrittura si rivelasse una forma di terapia psicoanalitica.

Sono tutte narrazioni di traumi: abuso da parte del patrigno nel caso di *Bastard Out of Carolina* con la conseguente, dilaniante difficoltà della ragazzina protagonista di

comprendere il motivo per cui la tanto adorata madre decida comunque di restare con il marito violento, preferendo lui alla figlia, almeno apparentemente; abuso da parte del fratello in *Playing House* e il conseguente sentimento, che tutto pervade, di una nostalgia non ben definita per un senso di completezza e integrità identitarie che la protagonista ormai donna del romanzo era riuscita ad esperienziare solo grazie al malsano rapporto d'amore con il fratello; infine, la non accettazione, legata ad un ideale di perfezione sterile quanto mai irraggiungibile in *Le parole per dirlo*: la donna protagonista, ormai prossima alla follia per continue emorragie, che si raggomitola tra la vasca e il bidé in attesa che la Cosa – il nome che lei dà al suo profondo malessere psico-fisico – la lasci nuovamente in grado di prendersi cura dei tre figli fino al prossimo attacco di follia, scopre di non essere mai stata accettata dalla madre tanto agognata. Donna algida, fredda e incapace di voler bene alla figlia, quest'ultima le confiderà di aver più volte tentato, avendo scoperto di essere incinta durante le pratiche del divorzio, di provocarsi l'aborto senza successo, però, e che il risultato di un errore durato pochi minuti sia stata proprio lei, la figlia mai voluta né tanto meno accettata incondizionatamente.

Sebbene solo nei primi due romanzi si tratti di trauma causato da un abuso sessuale fisico – nonostante i sentimenti ad esso legati si rivelino completamente diversi nell'uno e nell'altro caso e provocheranno delle conseguenze assolutamente differenti – mentre nel terzo il trauma descritto sia quello legato più ad una dimensione di rapporto madre-figlia complesso e distorto, il trauma da cui scaturisce la profonda angoscia delle narratrici rivela dei tratti comuni e condivisibili: un'effrazione dolorosa e lancinante – che si somma a quella della seduzione originaria così come descritta da Laplanche e che verrà spiegata in dettaglio nel I capitolo –, incomprensibile, inintelligibile e difficilmente rendibile in parole, e l'incapacità, da parte delle tre voci narranti, malgrado tutto, di delimitare, esaurendolo, il sentimento paradossale che ad essa si lega contorcendosi. E' dolore, angoscia e tormento che eccedono sé stessi, per cui non possono esistere le parole adeguate per raccontare e dire. E', anche, proprio la difficoltà e impossibilità della scrittura: scrittura che nasce dall'umana sofferenza per tentare di darne una traduzione più inglobante e completa, postulando che debbano necessariamente esistere un senso e un significato, ma, malgrado tutto, incapace a dire, insoddisfacente nel suo dirsi e narrarsi, “colpevole” di intravedere uno spazio vuoto e nero, invisibile e indelimitabile,

attorno al quale, però, sempre si intestardisce senza tregua, cocciutamente. La scrittura diventa, allora, alla pari di una terapia psicoanalitica, la possibilità di investigare la complessa relazione esistente fra la conoscenza del trauma – giacché è comunque stato vissuto e di cui si è dovuto fare esperienza contro la propria volontà – e, al contempo in modo paradossale, l'impossibilità a conoscerlo. La vicenda e il fatto traumatici, infatti, in tutte e tre i romanzi di cui ci si occuperà, a ben vedere, paiono essere caratterizzati sì dall'incidente, dal fatto brutale, che non rappresenta però solamente la violenza da essi prodotta e scaturita, ma che riporta anche in superficie l'impatto determinato dalla loro incomprendibilità. Ciò che ritorna a perseguitare ed ossessionare le voci narranti dei romanzi scelti, infatti, non è solamente la realtà dell'evento violento ma, più subdolamente e nascostamente, la realtà del modo in cui la violenza dello stesso evento non sia stata ancora pienamente conosciuta, afferrata, posseduta e, quindi, rimanga comunque ancora priva di quel senso e di quel significato che, forse, potrebbero portare alla fine del tormento.

La vicenda raccontata in *Bastard Out of Carolina*, *Playing House* e *Le parole per dirlo*, dunque, si traduce nella storia di un trauma quale narrazione di un'esperienza tardiva, che, lontana dal raccontare di una fuga dalla violenta realtà – la fuga dalla morte, o dalla sua forza referenziale – testimonia piuttosto del suo impatto senza fine sulla vita di ogni donna protagonista dei romanzi. Quindi, in qualche modo, la crisi che determina ogni narrazione di traumi emerge spesso come un quesito urgente e, diremmo, irrisolvibile: il trauma può essere considerato come un inquietante incontro con la morte, o, piuttosto, come l'esperienza, sempre in corso e mai esaurita, di essere riuscite, in qualche modo, a sopravvivere a tale trauma? Alla base di questi tre romanzi, ci sembra esista, allora, una sorta di doppia narrazione, una costante oscillazione fra una crisi dettata dalla morte e la correlativa crisi causata dalla vita: fra la storia della natura insopportabile di un evento brutalmente sconcertante per la violenza che arreca e la storia – altrettanto insopportabile – del suo sopravvivere.

Vorremmo qui anche sottolineare il fatto che, pur essendo tutti e tre i romanzi scritti in prima persona singolare – e quindi quasi automatica la loro definizione come narrazioni autobiografiche –, si è intenzionalmente voluto non considerare questo aspetto, sebbene ci sia spesso riferiti ai tre testi come a degli scritti autobiografici o di

testimonianza. Non è questo, infatti, il punto centrale che con la nostra tesi si vuol fare emergere; inoltre, a questo proposito, ci sembra molto significativo ciò che Marie Cardinal, intervistata da Annie Leclerc in *In altri termini*, dichiara a proposito della difficoltà, incontrata da alcuni critici letterari in cerca di una etichetta per i suoi romanzi, di definire le sue opere. Queste le sue parole:

E allora hanno detto: non è un romanzo, è un'autobiografia. Come se tutti i romanzi non fossero autobiografici! Come se bastasse nascondersi dietro la terza persona per scrivere o cambiare sesso o perdersi nel sogno e nel fantasmagorico, non è altrettanto rivelatore, altrettanto vicino alla confessione dell'intimità, anche autobiografica senz'altro, dello scrivere in prima persona? Io ho bisogno di essere la donna di ognuno dei miei libri. Sono stata le sei donne dei miei sei libri (di cui alcuni scritti in terza persona) e, dal momento che spero di scriverne almeno venti, si potrà dire che ho scritto venti autobiografie.¹

Anche la studiosa Carla Locatelli si è spesa in questo senso. Nel suo saggio "Passaggi obbligati: la differenza (auto)biografica come politica co(n)testuale", contenuto in *Co(n)texts: Implicazioni testuali*², ella afferma come l'autobiografia prometta ciò che non può, in realtà, mantenere. Essa prometterebbe, cioè, la costituzione del soggetto parlante tramite la sintesi dei suoi significanti: promette l'impossibile simbiosi di un pensiero che è genitore e che ha procreato proprio quella voce narrante. Secondo Locatelli, infatti, "non ha senso cercare l'autobiografismo di un testo in una coincidenza di identità; bisognerà invece investigare *se* è pensabile altrove, o *perché* non è pensabile altrove."³ Quindi, sembra quasi profilarsi l'evidenza che autobiografia e soggettività non siano segnicamente commensurabili, cioè non siano fatte di segni automaticamente traducibili l'una nell'altra, proprio perché il processo della rappresentazione del soggetto e della voce narrante non può includere la rappresentazione del suo costituirsi come tale.

¹ Cardinal, Marie, *In altri termini*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Milano, IV edizione "Tascabili Bompiani", aprile 1986, traduzione dal francese di Laura Bruno Ventre, p. 74.

² Locatelli, Carla, "Passaggi obbligati: la differenza (auto)biografica come politica co(n)testuale", in *Co(n)texts: Implicazioni testuali*, a cura di C. Locatelli, Trento, Università degli Studi di Trento, 2000.

³ *Ibidem*, p. 159.

PARTE PRIMA

CAPITOLO PRIMO: SEDUZIONE ORIGINARIA E AUTO- TRADUZIONE

In questo capitolo si tenterà di illustrare e approfondire la teoria della seduzione, così come re-interpretata da Jean Laplanche, e il suo concetto di auto-traduzione. Inoltre, si esamineranno le implicazioni fra letteratura e psicoanalisi, tentando di rovesciare il loro tradizionale rapporto dicotomico che generalmente vede questi due campi in aperta – e spesso infruttuosa – opposizione.

1.1 Jean Laplanche e il primato dell'altro

Nel pensiero di Jean Laplanche⁴, professore all'Università Parigi VII, un posto essenziale occupa la messa in discussione e la reinterpretazione di alcuni assi fondamentali della teoria psicoanalitica, portati avanti innanzitutto “facendo lavorare” Freud per evidenziare l'esigenza e la necessità che ne ha mosso costantemente il pensiero – anche, e soprattutto, nelle sue impasse, nelle sue rimozioni, nei suoi fuorviamenti –, al tempo stesso oggetto specifico della sua ricerca: l'inconscio sessuale. “È all'interno dell'esperienza inaugurata da Freud, esperienza indissolubilmente clinica e teorica – dirò:

⁴ Jean Laplanche (21.06.1924), psicoanalista, e autore di numerosi saggi di psicoanalisi, tra cui: *Hölderlin e la questione del padre* (1961) *Vita e morte nella psicoanalisi* (1970), *Nuovi fondamenti per la psicoanalisi* (1986), e, in collaborazione con J.-B. Pontalis, di *Fantasma originario. Fantasmi delle origini. Origini del fantasma* (1964, 1985) e della famosa *Enciclopedia della psicoanalisi* (1967). Dirige la prima edizione delle *Œuvres complètes de Freud – Psychanalyse*. Per la casa editrice la Biblioteca (Collana “Il Progetto Psicoanalitico”), nata nel 2000, i suoi corsi – riuniti con il titolo generale di “Problematiche” – e i suoi articoli sono presentati, in più volumi (curati da Alberto Luchetti), in massima parte per la prima volta al lettore italiano.

filosofica – che si colloca il mio pensiero; non per smussarne gli angoli o perfezionarne i dettagli, ma per farlo lavorare e, nel senso pieno della parola, fargli “rendere l’anima””⁵

Il percorso di Jean Laplanche è innanzitutto un itinerario interiore segnato da un’esigenza di ricerca il cui esito è la rimessa in questione di tutti i punti di vista incontrati, anche di quello freudiano. Critico lucido di Lacan, di cui inizialmente fu allievo, Laplanche lo è altrettanto di quegli aspetti della teoria di Freud che considera caratterizzati da un fuorviamento biologizzante. La questione dell’originario ha condotto Laplanche alla formulazione della teoria della seduzione generalizzata, sotto l’insegna del primato dell’altro, ed a considerare la pratica clinica alla luce della nozione di traduzione.

Si vorrebbe qui dare ampio spazio alla trattazione che lo stesso Laplanche fa sia di questa teoria, sia della nozione di auto-traduzione, perché risultano essere illuminanti come punti di partenza e fondamenti ideologici, nonché interpretativi, per la tesi che si vuole dimostrare.

Infatti, la tesi che si vorrebbe portare avanti, attraverso l’analisi di tre romanzi – *Playing House* di Fredrica Wagman, *Bastard Out of Carolina* di Dorothy Allison e, infine, *Le parole per dirlo* di Marie Cardinal – è quella per cui il testo, come ogni altro discorso, in realtà, ad un’attenta analisi, si rivelerebbe molto più eloquente e svelerebbe molto più di quello che non dica in maniera consapevole e cosciente e, quindi, lascerebbe delle tracce di un antico rimosso legato alla teoria della seduzione e che vede il rapporto fra un adulto/a dotato/a di maggior conoscenza e un bambino/a in una situazione di dis-aiuto, nel senso che non possiederebbe ancora i mezzi adeguati per interpretare i messaggi inconsci legati alla sfera sessuale che l’adulto/a gli/le invierebbe. Ciò determinerebbe quell’effrazione, quella violazione – che avrebbero la stessa intensità di una violenza e di un dolore fisici – con cui tutte le autrici a cui si farà riferimento in questo nostro lavoro dovranno fare i conti, nella speranza che un processo doloroso ma assolutamente necessario di auto-traduzione, in un movimento retrogrado per poter in seguito proseguire, possa offrire loro una traduzione del loro passato angoscioso e caratterizzato dalla violenza e dall’abbandono, più inglobante e completa, fino ad indurle a perdonarsi e perdonare i loro aguzzini e, infine, poter tornare a nuova vita. Tutto ciò

⁵ Laplanche, Jean, *Il primato dell’altro in psicoanalisi, 1967-1992*, edizione italiana a cura di Alberto Luchetti, la Biblioteca, Bari, Roma, 2000, p. 7.

grazie ad un certo tipo di scrittura, dolorante e arida, che sembra nasca dal deserto dell'anima e del non-senso. Come a dire che lo sfondo su cui si vivono le nostre vite e intrecciamo rapporti con altri/e è sempre determinato da qualche cosa a cui si ritorna sempre, volenti o nolenti, giacché esso – questo messaggio che sfugge ad ogni comprensione trasparente e lineare – rimarrebbe ciò che eccede la nostra comprensione e che, proprio per questo, duole e causa sofferenza. Se poi a questa caratteristica umana, che parrebbe essere generalizzabile a tutti gli individui, si aggiunge una vera e propria violazione, un trauma, un'effrazione che si conficca nel derma psicologico e che determina il nostro malessere, la nostra inquietudine angosciosa e la nostra dipendenza dalla violenza fisica e psicologica – quale è il caso dei romanzi qui esaminati –, allora la situazione si fa ancor più complessa e, forse, la scrittura, interpretata nella sua potenzialità terapeutica, potrebbe assurgere a tentativo doloroso e frustrante, non sempre volto al successo, ma assolutamente indispensabile, per de-tradurre ciò che è stato e si è conficcato come una spina dentro di noi nella speranza di accoglierlo e, così facendo, spingere il pensiero e il non-ancora-pensato a trasformarsi e aprire nuove possibilità.

La scrittura, infatti, nello spazio da essa creato di finzione “legale” e quindi percorribile senza correre rischi, permetterebbe di perdersi e, paradossalmente, perdere quel tanto anelato tradotto, rendendo possibile alla scrittrice il ri-trovarsi sotto altre forme, mischiando sapientemente e inconsciamente elementi biografici con altri che non lo sono affatto, ma che sono comunque caratterizzati da un intimo rapporto di verisimiglianza con ciò che è stato storicamente.

Va da sé che la problematizzazione della teoria e pratica psicoanalitiche proposta da Jean Laplanche – e che sfocia nella teoria della seduzione – e il suo concetto di auto-traduzione divengano i pilastri portanti del nostro lavoro.

1.2 La teoria della seduzione e la nozione di auto-traduzione

La scrittura impiegata e creata dalle autrici qui considerate ha il suo fondamento, secondo noi, da quell'effrazione dolorosa che risale alla cosiddetta situazione di seduzione originaria. I romanzi che vengono analizzati rispondono all'esigenza sempre

pressante e presente di fornire una nuova spiegazione, temporalizzazione e significazione di quella fantasia inconscia creatasi nel rapporto seduttivo fra un adulto/a e un bambino/a incapace di tradurre dei significanti enigmatici.

Oltre a ciò che universalmente accomuna tutte le persone, Fredrica Wagman, Dorothy Allison e Marie Cardinal caricano la loro creatività letteraria di una necessità vitale che si deve contrapporre ad una tentazione di morte: esse si ritrovano costrette, loro malgrado, a fare i conti con una storia e un passato personali che indurrebbero, se lasciati intradotti, ad un atto – quello della morte per suicidio o della violenza quale risposta inconsapevole ad una mancanza di senso nella propria vita – che non potrebbe ammettere repliche né revisioni e tentativi, seppur disperati e spesso fallimentari, di ritrovare un barlume di significato e la possibilità di perdonarsi.

In questo senso, è molto interessante leggere ciò che Dorothy Allison fa dire alla protagonista del suo romanzo *Bastard Out of Carolina*. L'adolescenza di Bone, infatti, è brutalmente caratterizzata dalla totale mancanza di scelta, di prospettive per il futuro che sembra già essere segnato dalla tradizione e dalle aspettative nei confronti di una ragazzina che appartiene ad una famiglia di "white trash". A questo riguardo, è interessante notare come Bone espliciti il suo pensiero; ella riflette così, osservando il comportamento dei suoi due cugini preferiti Grey e Garvey, più o meno della sua stessa età. In tono canzonatorio, sua madre le aveva spiegato poco prima come si possa subito notare quando i bambini inizino a diventare adolescenti perché, secondo la sua opinione, essi si comporterebbero in modo stupido:

Stupid or smart, there wasn't much choice about what was going to happen to me, or to Grey and Garvey, or to any of us. Growing up was like falling into a hole. The boys would quit school and sooner or later go to jail for something silly. I might not quit school, not while Mama had any say in the matter, but what difference would that make? [...] It all looked bleak to me. No wonder people got crazy as they grew up.⁶

A scanso di equivoci, si vorrebbe qui delineare specificamente quello che si intende, nel linguaggio psicoanalitico, per "teoria della seduzione" o, anche, "situazione

⁶ Allison, Dorothy, *Bastard Out of Carolina*, Essential Editions, Penguin Group, 2005, p. 178.

universale e originaria”. Essa viene stabilita a fondamento della relazione interumana e viene definita come una sorta di relazione caratterizzata fondamentalmente dalla passività-attività, dove l’attivo è quello che comporta e può contare su più sapere, maggior conoscenza, esperienza, ecc. del passivo. In tale dissimmetria, la psicoanalisi introduce il complemento essenziale che questo “più” sia, in realtà, un sapere dettato e designato da un sapere inconscio, sia nel seduttore, sia nel sedotto. La seduzione è dunque una relazione dissimmetrica ed ineguale, il cui prototipo è dato dalla coppia bambino/a-adulto/a. Un bambino/a posto di fronte ad un mondo adulto che, di primo acchito, gli/le invia dei messaggi, impregnati di significati sessuali inconsci – anche, e in particolar modo, per colui/colei che li emette –, messaggi percepiti come enigmatici, ossia come qualcosa che necessita una traduzione. Questo disequilibrio è in sé stesso atemporale, o, meglio, sincronico. E’ una situazione, infatti, che non implica il tempo, bensì il confronto tra due individui dallo sviluppo ineguale: un adulto/a completo, e complesso, con il suo sapere e le sue particolarità sessuali parzialmente inconse. Un bambino/a, dall’altra parte, in “disaiuto”, nel senso che possiede solamente dei mezzi rudimentali e non certo sofisticati quanto la situazione richiederebbe, per tradurre messaggi ed eccitamenti che gli vengono proposti.

La passività o, per contro, l’attività, non vanno definite né mediante l’iniziativa del gesto, né mediante la penetrazione o un qualsiasi elemento comportamentale. La passività del piccolo/a sta interamente nell’inadeguatezza a simbolizzare ciò che sopraggiunge in noi da parte dell’altro/a, nei mezzi di cui dispone il bambino/a per cercare di padroneggiare ciò che gli arriva dal mondo adulto. La passività della seduzione è generatrice, sempre e comunque, del trauma interno. E’ fondamentalmente costituita dalla fisiologica inadeguatezza di comprensione del messaggio proposto ed offerto al neonato/a da parte dell’adulto/a.

La teoria della seduzione afferma quindi la priorità dell’altro/a nella costituzione dell’essere umano e della sua sessualità. Non l’altro/a lacaniano, metafisico, ma l’altro/a molto concreto: l’adulto/a di fronte al bambino. Un adulto/a necessariamente perverso/a in un certo senso, sì, ma perverso intrinsecamente, nella misura in cui i suoi messaggi sono compromessi dal suo stesso inconscio: è nei confronti di ego, che riceve il messaggio, che si compie ed esercita l’effrazione: l’altro/a introduce il suo messaggio,

imbevuto della sua propria fantasia, che ego ha il compito, in un secondo momento, di tentare di padroneggiare, e, al tempo stesso, simbolizzare e rimuovere.

Il compito della simbolizzazione e, insieme a questa, della scrittura come atto di sublimazione creativo, sta nel fronteggiare l'essenziale passività della situazione infantile. Ciò che la simbolizzazione – e la scrittura –, concepite come traduzione impossibile, lascia cadere è la fantasia inconscia. Soltanto essa è la fonte della pulsione sessuale umana. Rispetto ad essa, ci si ritrova in una posizione di essenziale passività.

La scrittura delle tre autrici – Fredrica Wagman, Dorothy Allison e Marie Cardinal – è volta proprio a questo: riconoscere in sé lo/a straniero/a che ci determina, straneità che, essendo legata ad un trauma infantile perpetrato per anni, necessita di essere affrontata, de-tradotta per renderla meno destabilizzante e sintomatica, processo a cui la scrittura sembra offrire un luogo e uno spazio assolutamente consoni per dispiegarsi e svilupparsi perché investito della caratteristica della finzione che permette alla scrittrice di posizionarsi in modo altro e in forma altra e che la porterebbe, alla fine, a venire a patti con lo/la straniero/a dentro sé.

Interessante è l'analisi che Laplanche fa, a partire dal testo di Freud "Studi sull'isteria", della causa del sintomo, una volta stabilito che quest'ultimo è in relazione profonda con il trauma subito. A priori, potrebbero essere presi in considerazione due tipi di causalità: una storica, l'altra atemporale. Secondo il primo modo di vedere, si sarebbe portati a concludere che il trauma, rivestendo la funzione e il ruolo di agente provocatore, determini il sintomo, mentre questo, divenuto indipendente, continui poi a vivere una propria vita autonoma. Laplanche, il quale cerca di riportare quest'osservazione alla realtà clinica ed alla sua funzione catartica, fa notare come l'esperienza del trattamento, in quanto ha a che fare non con qualcosa di storico, ma con delle scene e degli affetti attualizzati, imporrebbe una concezione della causalità completamente diversa: la causa, l'agente provocatore agisce solo perché è presente, è cioè un corpo estraneo che agisce attualmente. Lo stesso Freud ne parla in questi termini:

Dobbiamo piuttosto affermare che il trauma psichico, o meglio il ricordo del trauma, agisce al modo di un corpo estraneo, che deve essere considerato come un *agente* attualmente efficiente anche molto tempo dopo la sua intrusione.⁶

Ricordi, reminescenze, corpo estraneo interno: è l'inconscio come straniero in me, anzi, messo e collocato in ciascuno di noi dallo straniero. È, questa, un'idea che rimanda alla possessione. Peccato, ironizza Laplanche, che al contrario di queste affermazioni che potrebbero avere il respiro dell'eliocentrismo rivoluzionario di Copernico, Freud preferisca relativizzare la scoperta, domandola ed incatenandola all'interno di una visione e teoria più facili da sostenere rispetto alla metafora della rivoluzione copernicana.

Vi è in tutti noi qualcosa che abbiamo separato, rinnegato, sconosciuto, ma che dobbiamo reintegrare in qualche modo per poter vivere tranquilli/e. Ed è proprio a questo che le scrittrici da noi 'adottate' in questa tesi mirano a raggiungere: una nuova traduzione, più completa, inglobante, che possa accettare anche tutte le ambiguità, i paradossi e le ambivalenze della vita, senza esserne però schiacciate, ma, al contrario, avendo recuperato un senso ed un significato spendibili in un vissuto che le possa rendere figure attive piuttosto che passive, protagoniste coscienti delle proprie scelte, anche se, paradossalmente, queste si rivelano apparentemente nemiche della vita e paiono preferire ed abbracciare una opzione di morte, come nel caso della voce narrante di *Playing House*, donna che si lascia andare ad una vita di non senso e quindi ad una discesa negli inferi della dipendenza dal fratello come unica illusoria ancora per potersi sentire nuovamente presente e completa, senza l'affanno della continua ricerca per cercare di svelare il mistero e la mancanza che la lega e costringe ad una vita fantasmatica e derealizzata.

Laplanche rivaluta la teoria della seduzione abbandonata da Freud nel suo tentativo rivoluzionario eliocentrico, finito poi in una richiusura tolemaica di fronte a ciò che poteva sembrare troppo pericoloso da sostenere. Ciò che è stato definito come *das Andere* (l'altra cosa) qual è l'inconscio, non regge, nella sua alterità radicale, se non attraverso e grazie all'altro/a-persona (*der Andere*), cioè solo mediante la seduzione.

Lo psicoanalista, a questo punto, si domanda che cosa sia a mantenere l'altro/a nella sua stranierità e fa riferimento a Lacan e alla priorità che quest'ultimo dava al

⁶ Freud, Sigmund, "Studi sull'isteria", in *Freud Opere: 1886-1895*, Volume I, Boringhieri Editore, Torino, 1979, p. 178.

linguaggio. Tuttavia, specifica Laplanche, si può solo parlare di “messaggi” e non propriamente di linguaggio, poiché esso cancellerebbe l’alterità dell’altro/a a vantaggio di strutture transindividuali. Il messaggio, inoltre, può essere sia verbale, sia non verbale: e nel bambino/a è principalmente del secondo tipo. Freud parla, a questo proposito, di *Wahrnehmungszeichen*, cioè i dati originari proposti al bambino che egli dovrà padroneggiare, ordinare, tradurre, così da poterli far entrare nel proprio sistema. Sono essi “indizi di percezione” o “segni di percezione”? Se si opta per i primi, si è portati a considerarli come elementi puramente oggettivi, distinti dal bambino/a, che gli/le permetterebbero di scoprire ed assumere una visione più completa della situazione contingente, ma sempre a livello soggettivo interno. Se, invece, si opta per l’idea di “segni”, l’intera situazione cambierebbe, non essendo i segni di percezione le semplici conseguenze o i dettagli che accompagnano la situazione. Infatti, i “segni di percezione” avrebbero origine in colui/colei che invia il messaggio e quindi essi *fanno segno* in un doppio senso congiunto: assumono cioè valore di segni e questo perché, prelevati da colui/colei che li emette, sono indirizzati a ego.

Ciò che viene a mancare in Freud, ciò che non gli permette di mantenere l’alterità dell’altra persona (il seduttore), che a sua volta impone l’alterità dell’altra cosa (l’inconscio), è proprio, allora, l’indirizzo, il significante, il segno che “fa segno”, il messaggio, intendendo con quest’ultimo il significante che rappresenta l’altro/a, che “fa segno”, che “significa a” ego. Infatti,

[essi] non sono trasparenti a sé stessi, ma compromessi dalla relazione dell’adulto con il proprio inconscio, mediante le fantasie sessuali inconscie mobilitate in lui dalla relazione con il bambino.⁷

Ecco qui ciò che appare anche nei romanzi delle tre autrici da noi considerate: nei loro testi, per un lettore/lettrice disposto/a ad aprirsi alla scrittura da esse creata, esisterebbero delle tracce che parlano e dicono molto più di quello che le stesse scrittrici avrebbero voluto lasciar trapelare. Forse, allora, la storia di un desiderio incosciente, quello di essere ascoltate e capite nella speranza di capirsi ed ascoltarsi, così da offrirsi la

⁷ *Ibidem*, p. 39.

possibilità di un'auto-traduzione volta al perdono di sé, per poter ricominciare equipaggiate di una consapevolezza maggiore e più profonda del potere sublimatorio e catartico della loro arte. Inoltre, le tre voci narranti dei romanzi parlano ed esplorano i “segni di percezioni” di cui Laplanche cerca di dare una definizione più complessa.

La bambina protagonista di *Bastard Out of Carolina* è assolutamente incapace di comprendere e afferrare i messaggi che il patrigno le invia suo malgrado quando le sue enormi e nervose mani la afferrano e le toccano il corpo, accendendo il desiderio animale dell'uomo che emette grugniti di piacere e passione sessuale i quali, però, rimangono inintelligibili per la piccola Bone che è incapace di leggerli e tradurli e che, quindi, rimangono inafferrabili e irrecuperabili, andando a pesare sul suo assetto psichico.

Anche la piccola Marie di *Le parole per dirlo*, tanto desiderosa di conquistare l'amore della madre e disposta a tutto pur di ottenerlo, si chiede cocciutamente il motivo per cui ella non riesca a capire con chiarezza le aspettative della madre su di lei, la quale le invia dei messaggi ambivalenti e ambigui che risultano assolutamente indecifrabili per la piccola.

Alla stessa maniera, la voce narrante in *Playing House*, ricordandosi della sua fanciullezza nella casa vittoriana così sterile e mortalmente perfetta e dello sguardo della madre che la trapassa senza però vederla, vorrebbe riuscire ad interpretare ciò che sta dietro quelle due luci gialle – lo sguardo assente della madre – che si posano sull'oggetto o la persona da cui proviene il rumore delle parole, ma che sono incapaci di vedere realmente e di accorgersi della figlioletta che si sente quindi assolutamente inesistente e a cui non viene data, così facendo, nessuna possibilità di incontrare uno sguardo accogliente che riconosca l'effettiva presenza della propria persona, in un importante ed essenziale gioco degli specchi fra madre e figlia.

Le autrici dei tre romanzi qui proposti sembrano essere alla ricerca costante, frustrata ed eccedente la loro stessa intenzione cosciente, di un qualcosa che, quasi per definizione psicoanalitica, risulta tuttavia sempre inafferrabile, sfuggente, indefinibile, a cui non sono in grado di dare dei limiti ben stabiliti e per cui mancano le parole atte a riferirne il senso o darne un'adeguata definizione. E' un qualche cosa che si colloca all'interno di ciascuna di esse e che, inutilmente ma al contempo necessariamente, abbisogna di un confine che è insieme spaziale e mentale, un elemento da ritrovare per

poter iniziare a sperare e sognare una nuova vita psichica in cui possa finalmente regnare quella giusta dimensione di ordine senza la quale nessuna vita sufficientemente coerente, coesa e organizzata è possibile. La scrittura, allora, diventa il mezzo per avvicinarsi sempre più a questo luogo che appartiene allo scenario rimemorato del desiderio, ma che, tuttavia, per sua stessa natura, non potrà mai essere colto pienamente né posseduto. E' un desiderio struggente che anela ad una forma di traduzione, al quale la scrittura si offre come il mezzo più adeguato per potersi avvicinare il più possibile.

La scrittura come occasione di cura e percorso terapeutico, allora, molto avrebbe a che fare con un tentativo di dare voce alla stranierità interna grazie alla parola che viene concessa a quella esterna, in un movimento che le accomuna grazie ad un trauma condiviso e che, nel caso delle autrici qui esaminate, prende la forma di un'effrazione e una violenza gratuite ed inspiegabili, agghiaccianti se vengono considerati i loro effetti sulla vita delle tre protagoniste dei tre romanzi analizzati in questo nostro lavoro di tesi. Riappropriarsi di un senso, di un significato che possa aprire la vita a percorsi diversi da quelli della pazzia o del suicidio appare dunque complesso, se non persino impossibile. Darsi la possibilità di perdersi per poi ritrovarsi in un reame di finzione "legale" e legittima grazie alla pratica della scrittura, allora, implica la disponibilità a perdonarsi e a lasciar andare, in maniera paradossale, proprio quel tanto agognato e anelato tradotto. E' accettare il fatto di non poter mai riuscire a porsi in una dimensione e posizione assolutamente trasparenti, bensì recuperare la consapevolezza che l'intero nostro assetto psichico possa convivere con fatti apparentemente paradossali, insensati e illogici e, una volta recuperata questa conoscenza e una volta che la si è fatta propria, affrontare tutto ciò che, nella propria vita e in quella degli altri a noi vicini, condivida le stesse caratteristiche destabilizzanti.

Ognuna delle protagoniste dei romanzi, ad un certo punto della loro vita finzionale, si troverà ad affrontare una situazione che molto ha del paradosso. La adolescente di *Bastard Out of Carolina* dovrà lasciar andare la madre tanto amata, la quale sembra aver preferito il violento e abusante patrigno a lei per una facciata di decoro sociale ma, a ben vedere, anche per una questione di amore, per quanto questo sentimento possa risultare dolorosamente contraddittorio e conflittuale. La donna e voce narrante in *Le parole per dirlo* riuscirà, al termine di un lungo e travagliato percorso interiore

supportato dalla terapia psicoanalitica intrapresa, a confessare apertamente il suo amore per la propria madre morta poco tempo prima, figura gelida e incapace di amare la figlia. La donna senza nome di *Playing House*, solo apparentemente però, a nostro parere, sembra scegliere il ritiro nella follia e del distacco dal mondo reale quale unica forma di pseudo vita. Tuttavia, accettando la sua pazzia e la sua vita di non-senso, ella appare comunque determinata e capace ancora di optare e preferire, rendendosi quindi protagonista attiva della propria non-vita.

E' interessante isolare ciò che Jean Laplanche afferma quando parla di auto-traduzione nel suo saggio intitolato "Il muro e l'arcata", contenuto nel suo testo *Il primato dell'altro in psicoanalisi*.⁸ In esso, infatti, lo psicoanalista francese si impegna a confrontare la traduzione analitica con quella testuale, supportato, in questo suo lavoro di comparazione, dal famoso saggio di Walter Benjamin "Die Aufgabe des Übersetzers", ossia "Il compito del traduttore"⁹. Il critico nonché analista francese si chiede se la traduzione, sia che si tratti di una traduzione analitica o che si tratti, invece, di una traduzione testuale, consista in un processo di appropriazione o, per contro, di dis-appropriazione, considerato il fatto che l'appropriazione sarebbe sicuramente l'opzione più semplice, mentre la seconda – la dis-appropriazione – si rivelerebbe più complicata, soprattutto se considerata senza misticismo, senza un certo romanticismo della perdita di sé.

Benjamin, tradizionalmente, fa parte del grande movimento che può essere definito "antietnocentrico" per la maniera di considerare la traduzione, la quale diventa, allora, un movimento verso l'altro, invece di uno che la vedrebbe salda in sé pur tentando di avvicinare l'altro a sé. La domanda che sorge spontanea, allora, é: far venire a sé o portarsi verso? Le parole di Benjamin a questo riguardo appaiono come un invito a lasciarsi sommergere, scuotere e "contaminare" dalla lingua straniera in questione. Queste le sue parole, a loro volta riprese da Rudolf Panwitz:

L'errore fondamentale del traduttore é di attenersi allo stato contingente della propria lingua invece di lasciarsi potentemente commuovere dalla lingua straniera.

⁸ Laplanche, Jean, *Op. cit.*, pp. 377 - 397.

⁹ Benjamin, Walter, "Die Aufgabe des Übersetzers", trad. italiana "Il compito del traduttore", in *aut, aut*, 334, 2007, pp. 7 – 20, traduzione dal tedesco di Antonello Sciacchitano.

Almeno traducendo da una lingua assai remota, chi traduce deve spingersi indietro fino agli elementi ultimi della lingua, dove parola, immagine e suono si fondono. Attraverso la lingua straniera deve allargare e approfondire la propria. Non si ha idea della misura in cui ciò sia possibile e di quanto una lingua si possa trasformare. Una lingua si distingue dall'altra come dialetto da dialetto, non quando la si prende alla leggera, ma proprio sul serio.¹⁰

Laplanche si interroga se esista, oltre ai due tipi di traduzione – quello “anti-etnocentrico” e quello “etnocentrico”, quello che spingerebbe verso l'altro e quello che, invece, preferirebbe il movimento contrario, cioè il far venire a sé – una terza opzione, che potrebbe essere quella di prolungare in avanti il movimento. La domanda che sorge spontanea, allora, è: esiste un terzo termine all'indietro? Egli individua nel lavoro di N. André Chouraqui¹¹ – moderno traduttore della Bibbia e del Nuovo e Vecchio Testamento – questa terza opzione.

Secondo Laplanche, il lavoro di questo traduttore risulta notevole e per molti versi affascinante ed egli si concentra particolarmente su ciò che Chouraqui compie quando è alle prese con il Nuovo Testamento e i Vangeli. Infatti, il Vecchio Testamento risulterebbe meno problematico perché si disporrebbe per esso di due traduzioni: quella dall'ebraico e quella dal greco. Invece, per il Nuovo Testamento e i Vangeli si possiede solo un testo in base al quale poter tradurre ed esso è disponibile solo in greco. Ebbene, Chouraqui tenta di tradurre supponendo che gli autori del Nuovo Testamento fossero immersi nell'universo linguistico dell'ebraico e dell'aramaico; quindi, pur non postulando che i Vangeli greci siano necessariamente tradotti dall'ebraico, li considera impregnati di un'altra lingua; cosicché, ciò che fa è ritradurre il greco nella mira dell'ebraico. Ciò che vuole ritradurre, allora, non è un testo da ricercare dietro il testo: ciò che è caduto, per Chouraqui, non è un testo completo che sarebbe andato perduto; ciò che è perduto sono certi punti, certe parole, delle iscrizioni particolari. In altre parole, non vi è

¹⁰ *Ibidem*, p.19.

¹¹ Autore di una magistrale traduzione in francese della Bibbia e del Nuovo Testamento (in 26 volumi), commentatore del Corano, Nathan André Chouraqui (Ain-Témouchent, 11 agosto 1917 – Gerusalemme, 9 luglio 2007) è stato uno scrittore. Uomo di legge, vitale, passionale, profondo, ha speso la sua vita scrivendo, viaggiando e perseguendo il dialogo tra le culture che si appoggiano alle tre religioni monoteiste con la consapevolezza che solo il loro mutuo riconoscimento può portare ad una pace duratura. La sua più importante opera resta la traduzione ed il commento in francese della Bibbia ebraica, del Nuovo Testamento e del Corano, testi di cui si è impegnato a mettere in luce le radici comuni.

un testo dietro il testo e ciò che questo traduttore compie è tradurre il greco per reiniettarvi il rimosso, cioè il non tradotto nel greco, per cercare di tradurre *oltre*, di *ritradurre* reintegrando qualcosa che è stato lasciato cadere, che è stato rimosso.

Le affinità con una terapia psicoanalitica e una offerta da un certo tipo di scrittura sono qui, a nostro parere, piuttosto chiare: proprio come la traduzione di Chouraqui portata ad esempio da Laplanche, un'analisi e la scrittura delle autrici qui proposte dovrebbe tentare di "tradurre" la quotidianità per reiniettarvi il rimosso, cioè il non-tradotto dell'esperienza passata, per cercare di tradurre *oltre*, di *ritradurre* reintegrando qualcosa che è stato lasciato cadere, che è stato rimosso perchè indecifrabile, incomprensibile e doloroso, se non mortifero, perchè capace di marcare negativamente il proprio sé, se non addirittura di frantumarlo. E questo, a ben vedere, è anche la funzione medicamentosa e terapeutica di un certo tipo di scrittura femminile, quella che si cercherà di evidenziare nei romanzi presi in esame in questo nostro lavoro.

De-tradurre qualcosa, dunque, per reiniettarvi un non-tradotto – o un non-ancora-tradotto – al fine di lasciarsi andare ad un nuovo movimento e tentativo di ricomposizione dotata di un nuovo significato e senso, giacché, comunque, vi spinge una forma di necessità, quasi una costrizione morale e fisica, che spingerebbe il soggetto – nel nostro caso la scrittrice e la lettrice –, inconsapevolmente, a porsi in situazioni dolorose ed affannose che riprodurrebbero esperienze profonde precedentemente vissute, nella speranza di cambiarne e modificarne il significato e senso. Questa è, secondo noi, la funzione assolutamente importante di un certo tipo di scrittura.

Nella misura in cui il processo analitico e di scrittura può essere compreso in analogia con il processo o il modo di procedere della traduzione, l'interpretazione in termini di passato (infantile, arcaico) non è una traduzione, ma una de-traduzione, uno smantellamento ed una retrogradazione della traduzione. L'interpretazione analitica, così come il processo di scrittura, consiste nel disfare una traduzione esistente, spontanea, eventualmente sintomatica, per ritrovare, al di qua di essa, ciò che quella traduzione desiderava ardentemente tradurre e per permetterne eventualmente una traduzione migliore, cioè più completa, più inglobante e meno rimuovente.

La cura psicoanalitica, così come certa scrittura, può avere senso solo se incontra qualcosa di preesistente. La scrittura si mostrerebbe come il processo mediante il quale la

scrittrice, e con lei la lettrice, – esseri umani tesi verso un futuro perché capaci e nella necessità costante di autoteorizzazione e autotraduzione grazie ad una forma di autonarrazione – metterebbe in discussione la traduzione presente, per detradurla rivolgendosi al passato e per tentare una traduzione migliore di questo passato, un testo ed una narrazione più inglobante, con nuovi mezzi e più momenti epifanici e rivelatori. Ed è ciò che succede, in misura maggiore e minore, con esito positivo o negativo ma comunque segnato dalla necessità dolorosa di provarci, in *Playing House, Bastard Out of Carolina* e *Le parole per dirlo*. Da tutte e tre le voci narranti emerge e traspare l'esigenza, tanto vitale quanto angosciante, di andare alla ricerca di una nuova traduzione della propria vita e del proprio passato, spogliata di false sicurezze o di un'eloquenza "strappa lacrime" che indurrebbe compassione nei fruitori/fruitrici dei testi. Ci sembra che le narrazioni in questione mirino ad una forma di auto-traduzione come descritta da Laplanche, che sola permetta loro una traduzione migliore delle loro vite e dei loro traumi per poter nutrire la speranza di una vita meno angosciata, più 'normale', non più così segnata dalla paura e dalla voglia di passare all'atto ultimo che annullerebbe ogni possibilità di ritorno.

1.3 Letteratura e psicoanalisi: un rapporto di im-plicazione

Per Freud, la cura psicoanalitica rappresentava solo una delle fonti di accesso allo psichismo inconscio ed è noto il posto da lui accordato alla psicoanalisi applicata alle opere d'arte, letterarie o plastiche, come alle produzioni culturali. André Green ¹², nel suo testo *Slegare. Psicoanalisi, antropologia e letteratura* ¹³, contrariamente a molti suoi contemporanei, non ha mai smesso di prolungare questa tradizione sul rettilineo di una teoria e clinica di cui si può misurare l'impatto sul pensiero psicanalitico. Come espone nel saggio con cui apre il suddetto volume ("Il triangolo letterario e la psicoanalisi"), la

¹² André Green, nato al Cairo e in seguito emigrato in Francia. Si è laureato in Medicina a Parigi. Frequentò i seminari di Lacan. La sua opera spazia dall'arte alla filosofia, dall'epistemologia a quegli aspetti della vita quotidiana nei quali ognuno può ritrovare tracce della propria esistenza. I suoi testi più importanti sono: *Il discorso vivente* (Astrolabio 1974), *Narcisismo di vita e narcisismo di morte* (Borla 1985), *Uno psicoanalista impegnato* (Borla 1995), *Le catene di Eros* (Borla 1997), *Slegare, Il lavoro del negativo*.

¹³ Green, André, *Slegare. Psicoanalisi, antropologia e letteratura*, Edizioni Borla, Roma, 1994, traduzione di Antonio Verdolin.

letteratura psicoanalitica 'slega' il testo letterario per giungere a coglierne le molle e le articolazioni inapparenti. Partendo dalla nozione di un inconscio del testo come oggetto della ricerca, egli dimostra che, in questo tipo di lavoro, l'analista diventa l'analizzatore del testo. Si slegano, così liberandosi, strutture soggettive inconscie (complesso di Edipo e di castrazione, rapporto con la morte, rapporto con il doppio e l'assente, ecc.) comuni all'autore/autrice, ma anche al lettore/lettrice e all'analista alle prese con il romanzo, che l'opera integra nella propria trama.

Green si interroga sul motivo per cui ci sia sempre qualcosa da dire riguardo ai rapporti tra letteratura e psicoanalisi, soprattutto da quando un altro tema è diventato insolitamente insistente, e cioè quello della morte della letteratura. Mentre alcuni su questa agonia ci piangono, altri la invocano, aspettandosi forse che questo cadavere serva da concime per una nuova cultura. Ciò che comunque rimane interessante è il rapporto intimo e l'intervento, anche se fastidioso in qualche modo, della psicoanalisi nel campo della letteratura, con la presenza patente e manifesta della prima sui tre versanti del triangolo letterario: versante scrittore/scrittrice, versante lettore/lettrice, versante critico/critica. Rimane chiaro che ci si dovrebbe interrogare sull'effetto a doppio senso del rapporto tra le due: effetto della psicoanalisi sulla letteratura ed effetto della letteratura sulla psicoanalisi. Da Freud a Lacan, infatti, è innegabile l'esistenza di un marchio letterario sull'opera di pensiero psicoanalitico, una cornice formale del linguaggio e della scrittura che giustificerebbero uno studio particolarmente approfondito.

Vorremmo qui riflettere sull'interrogativo solo apparentemente auto-evidente, palese e manifesto della relazione mutuale e in un certo senso scambievole fra letteratura e psicoanalisi. Intendiamo, in realtà, suggerire che non solo l'approccio alla questione ma anche la stessa relazione fra le due discipline – il modo in cui queste si informano – debba essere, in se stesso, re-inventato e, per lo meno, ri-pensato. Cercheremo di analizzare e delimitare questo suggerimento in una serie di commenti programmatici, l'obiettivo dei quali è esaminare e mettere in discussione l'apparente neutralità della parola che serve da connettore, la congiunzione solo apparentemente insignificante e senza incisività né gravità: *e*, che si trova nel titolo: letteratura *e* psicoanalisi. Quale peso deve sostenere quell'*e*? Quale il suo uso convenzionale, la sua funzione tradizionale in un

approccio comune ed usuale all'oggetto in questione? In che modo vorremmo trasformare e rivoluzionare questa funzione (reinventare, cioè, l'*e*)? Cosa vorremmo che significasse, come vorremmo che essa funzionasse?

Come sostiene Shoshana Felman, sebbene “*e*” sia grammaticalmente definito come una congiunzione di coordinazione, nel contesto della relazione fra letteratura e psicoanalisi essa viene generalmente interpretata, abbastanza paradossalmente, come qualcosa che implica non tanto una relazione di coordinazione bensì di subordinazione, un rapporto in cui la letteratura viene sottoposta all'autorità e al prestigio della psicoanalisi. Mentre la letteratura è considerata come un corpo di linguaggio – che necessita interpretazione – la psicoanalisi è definita come un corpo di conoscenza, la cui competenza si è chiamati ad interpretare e, soprattutto, ad applicare alla letteratura, per poterla meglio capire e dominare. La psicoanalisi occupa, in altre parole, il posto di un soggetto, mentre la posizione secondaria occupata dalla letteratura è limitata a quella di un oggetto; la relazione interpretativa è strutturata dunque secondo la stessa dinamica che intrattiene e determina i rapporti fra padrone e schiavo. La psicoanalisi, vista da questa prospettiva, deterrebbe la verità del padrone, mentre la sola funzione relegata alla letteratura sarebbe quella di soddisfare, quale servo fedele, il desiderio del padrone: il desiderio di riconoscimento della teoria psicoanalitica; esercitando la propria autorità e potere sul campo della letteratura, mantenendo un discorso di competenza padronale, la psicoanalisi, nella letteratura, sembra così ricercare prima di tutto la propria soddisfazione.

Sebbene tale relazione possa effettivamente essere piuttosto soddisfacente per la teoria psicoanalitica, essa lascia insoddisfatto/a il/la critico/a letterario, il lettore/lettrice di un testo, i quali avvertono che, all'interno di questa cornice relazionale, la letteratura non viene riconosciuta come tale dalla psicoanalisi e che la lettura psicoanalitica dei testi letterari mis-conosce e tralascia proprio la loro specificità letteraria; che la letteratura potrebbe anche essere definita come quel qualcosa che viene lasciato privo di un resoconto interpretativo dall'approccio psicoanalitico tradizionale alla letteratura. Secondo la prospettiva che sarebbe quella del/la critico/a letterario, la letteratura non è un oggetto, bensì un soggetto: non si riduce, dunque, solo ad un corpo determinato dal linguaggio che necessita della sua opera di interpretazione, proprio come la psicoanalisi

non si limita ad essere solo un insieme di teorie e conoscenze con le quali interpretare, giacché la stessa psicoanalisi, ad una più attenta analisi, risulta un corpo determinato e sovrainvestito dal linguaggio e la letteratura un insieme di conoscenze e teorie. Ciò che, allora, il/la critico/a letterario desidererebbe iniziare sarebbe uno scambio reale, intavolando un vero dialogo fra le due discipline e i loro linguaggi e teorie, che dovrebbe aver luogo al di fuori dello schema relazionale del servo-padrone perché esso risulta limitante e non permetterebbe quel dialogo arricchente – e conflittuale – a cui si anela e mira.

Per rendere il tutto possibile, allora, vorremmo tentare un rovesciamento della tradizionale prospettiva e iniziare a guardare il rapporto fra letteratura e psicoanalisi da un'angolazione più specificatamente letteraria. Vorremmo suggerire come, alla stessa maniera in cui la letteratura cade preda nel regno tradizionalmente reputato come appartenente alla psicoanalisi (alle sue competenze e alle sue conoscenze), quest'ultima finisca con il cadere in quello della letteratura, con la sua logica e retorica specifiche. La conseguenza di tale s-cambio porterebbe a considerare la letteratura tanto importante e capace di interpretazione quanto la sua consorella, alla quale, tradizionalmente, viene concessa e garantita una maggior conoscenza e una più profonda capacità di traduzione ed interpretazione. Tale rovesciamento non intende assolutamente capovolgere i due termini del rapporto dicotomico in un'altra relazione oppositiva che vedrebbe la letteratura prendere il posto del padrone e la psicoanalisi occupare quello dell'ancella, bensì si sta cercando di decostruire la stessa struttura dell'alternativa in questione.

Si potrebbe arguire che coloro i quali decidono di analizzare opere letterarie lo facciano perché incapaci di scegliere fra il ruolo dello/a psicoanalista (colui o colei che analizza) e il ruolo del/della paziente (colui o colei che viene analizzato). La letteratura, in questo senso, permette loro di non scegliere a causa di alcuni paradossi: il lavoro interpretativo dell'analisi letteraria assomiglia a quello della psicoanalisi; lo statuto di ciò che viene analizzato – il testo – non è, comunque, quello del/della paziente, ma piuttosto quello del padrone: diciamo, riferendoci all'autore/autrice, che egli/ella sia un padrone; il testo possiede, per noi, autorità, alla stessa stregua dell'autorità e del controllo assunto dallo/a psicoanalista nella situazione di terapia analitica. Come l'analista visto dal/dalla paziente, si guarda al testo come un "soggetto che si presume sappia", dotato cioè di

conoscenza, un po' come quel luogo sconosciuto ed intrigante, tutto da scoprire, dove il significato e la conoscenza si crede risiedano. Shoshana Felman nota, a riguardo, il posto peculiare e particolare del lettore/lettrice analitico/a quando ella sostiene che la professione del/della critico/a letterario/a stia in bilico fra il ruolo e la posizione del terapeuta e quella del paziente, principalmente per due ragioni paradossali. La prima, infatti, considera molto simile il lavoro della critica letteraria e quello di uno/a psicoanalista; la seconda si interroga sulla posizione e il ruolo di ciò che viene analizzato – nel nostro caso il testo –, considerandoli dissimili a quelli di un/a paziente, giacché, come poco prima affermato, il testo non riveste una posizione passiva che necessita di interpretazione, ma piuttosto si rivela un maestro-padrone. Il testo, seconda la studiosa, possiede autorità. Esso è, dice Felman,

the very place where meaning, and *knowledge* of meaning, reside. With respect to the text, the literary critic occupies thus at once the place of the psychoanalyst (in the relation of interpretation) *and* the place of the patient (in the relation of transference).¹⁴

Noi vorremmo aggiungere: il lettore/lettrice continua a oscillare e muoversi fra queste due posizioni, in una dinamica instabile. Quindi, a ben vedere, nel tentativo di mantenere aperte tutte le possibili conclusioni, è proprio il narratore/narratrice-lettore/lettrice, piuttosto che l'analista, a contenere e possedere dentro sé stesso/a la vera storia, che necessita "solamente" di essere costruita e a cui è fondamentale dare una forma adeguata. Infatti, è Freud stesso ad ammettere e notare che l'interpretazione dell'analista dovrebbe finire ed essere sostenuta dalle memorie e ricordi del/della paziente, ma che spesso questo non si avvera. Di conseguenza, si apprende che parti della storia del passato potrebbero non essere mai ricordate dalla stessa persona a cui appartiene la storia stessa, ma potrebbero, ciononostante, venir rappresentate e raffigurate in un'interpretazione-traduzione di cui si occupa il /la terapeuta: ovviamente, una costruzione interpretativa che risulta, ad un'attenta analisi, impossibile da convalidare e la

¹⁴ Felman, Shoshana, "To Open the Question", in *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1982, p. 7.

cui validità non può essere provata né verificata e che, tuttavia, potrebbe essere convincente, malgrado tutto.

Rispetto al testo, allora, il/la critico/a letterario occupa, allo stesso tempo, la posizione dello/a psicoanalista (in relazione all'interpretazione) e quella del/della paziente (in relazione al transfert). Quindi, sottomettere la pratica psicoanalitica alla prospettiva letteraria avrebbe necessariamente, come conseguenza, un effetto sovversivo sulla polarità così chiaramente definita e delimitata attraverso cui la psicoanalisi considera la letteratura come il proprio altro/a, come un puro oggetto di interpretazione.

C'è un altro aspetto che viene in soccorso per decostruire la tentazione dello schema necessariamente oppositivo servo-padrone, una caratteristica completamente mancante nella teoria psicoanalitica ma assolutamente costitutiva della letteratura, e cioè l'ironia. Poiché l'ironia consiste nel trascinare l'autorità in una scena dove essa non è più in grado di far da padrona, della quale non è consapevole, e proprio per questo, diventa la scena del suo delitto e della sua autodistruzione, la letteratura, in virtù della sua forza ironica, ha la capacità di decostruire fondamentalmente la fantasia di autorità ed onnipotenza alla stessa maniera, e per la stessa ragione, per cui la psicoanalisi decostruisce l'autorità del fantasma – la sua rivendicazione di potenza secondo cui essa sarebbe la sola finestra attraverso cui si può percepire la realtà, la sola finestra attraverso la quale la realtà riuscirebbe a raggiungere la nostra comprensione ed entrare nella nostra coscienza. Nelle parole di Shoshana Felman,

Psychoanalysis tells us that the fantasy is a fiction, and that consciousness is itself, in a sense, a fantasy-effect. In the same way, literature tells us that authority is a *language effect*, the product or the creation of its own *rhetorical* power: that authority is the *power of fiction*; that authority, therefore, is likewise a fiction.¹⁵

La priorità garantita al punto di vista letterario non significa, allora, semplicemente, che la letteratura a sua volta rivendicherebbe priorità, autorità e supremazia sulla psicoanalisi come la sua fonte storica, come il suo predecessore nella scoperta dell'inconscio; piuttosto, si assiste qui al rovesciamento della comune

¹⁵ *Ibidem*, p. 8.

prospettiva che mirerebbe a dislocare l'intero modello della relazione fra letteratura e psicoanalisi da una struttura di rivendicazioni rivali per ottenere l'autorità e priorità alla scena della decostruzione di questa stessa struttura.

In vista di questo cambiamento di enfasi, il tradizionale metodo di applicazione della psicoanalisi alla letteratura verrebbe qui, per principio, escluso. La nozione stessa di applicazione verrebbe rimpiazzata dalla nozione radicalmente differente di *im*-plicazione: si tratta di poggiare delle questioni analitiche su quelle tradizionalmente letterarie, coinvolgendo, così facendo, la psicoanalisi nella letteratura. Il compito dell'interprete sarebbe quindi non tanto quello di applicare al testo in esame una scienza acquisita, una conoscenza e teoria concepite a priori, ma quello di generare e sottolineare le implicazioni fra letteratura e psicoanalisi: esplorare, portare alla luce ed articolare i vari modi indiretti in cui i due domini si implicano, l'uno trovandosi arricchito ed illuminato – ma anche, allo stesso tempo e proprio per questo, destabilizzato e sconvolto – dall'altro e viceversa.

Secondo la critica statunitense, infatti, etimologicamente parlando, il termine “implicazione” significa “essere avvolto in”: indica, quindi, fra i due termini, l'esistenza di una relazione spaziale di interiorità. La parola “applicazione”, per contro, è basata sul presupposto di una relazione d'esteriorità: un presupposto che, nel caso della letteratura e della psicoanalisi, potrebbe fuorviare ed essere ingannevole. Fin dall'inizio, in effetti, la letteratura, agli occhi della psicoanalisi e di quanti avevano a che fare con essa, ha sempre rappresentato un campo contiguo di verifica esterna in cui poter applicare e testare le proprie ipotesi e confermare le proprie scoperte, ma anche il tessuto e la trama costitutiva della propria cornice teorica e concettuale, nonché del proprio corpo teoretico. I concetti chiave della psicoanalisi sono, ad un'attenta analisi, espliciti riferimenti alla letteratura, tanto che essa utilizza nomi propri letterari o nomi di personaggi di finzione (complesso di Edipo, Narcisismo...), oppure di autori storici (masochismo, sadismo). La letteratura, in altre parole, è la lingua attraverso cui la teoria psicoanalitica parla di sé, nomina se stessa. La letteratura, dunque, non si trova al di fuori della psicoanalisi, giacché motiva ed abita proprio le definizioni dei suoi concetti, giacché risulta il riferimento inerente mediante cui la psicoanalisi definisce e nomina le proprie scoperte.

Comunque, la relazione d'interiorità che si percepisce dall'inter-im-plicazione fra letteratura e psicoanalisi non è affatto semplice. Poiché letteratura e teoria psicoanalitica differiscono e sono diverse l'una dall'altra, ma, allo stesso tempo, si trovano anche avviluppate l'una nell'altra; poiché esse sono, come sembrerebbe, nel contempo, l'una all'interno dell'altra ma anche l'una all'esterno dell'altra, potremmo dire che compromettano, ciascuna a proprio modo, l'interiorità dell'altra. La divisione netta e a compartimenti stagni delle discipline oggetto di studio e di ricerca non è affatto una geografia naturale: non esistono confini naturali fra l'una e l'altra che chiaramente e distintamente contaddistinguano i campi d'indagine delle due scienze; la frontiera fra le due è indecidibile giacché esse risultano attraversate l'una dall'altra, e viceversa.

Ciascuna diventa allora una minaccia potenziale per l'interiorità dell'altra, dato che ciascuna è contenuta nell'altra come *altra-da-sé*, quasi come il suo inconscio. Alla stessa stregua dell'inconscio che attraversa la coscienza, un corpo teorico di pensiero, a sua volta, è sempre attraversato dal suo inconscio, il suo "impensato" o "non-pensato" o "non-ancora-pensato", del quale non possiede alcuna consapevolezza, ma che, tuttavia, contiene in sé come la stessa condizione della sua propria disgregazione, come la possibilità del suo proprio auto-rovesciamento. Vorremmo quindi suggerire che, nella stessa maniera in cui la psicoanalisi punta all'inconscio della letteratura, quest'ultima, a sua volta, diviene e costituisce l'inconscio della prima; che l'ombra dell'"impensato" o del "non-ancora-pensato" nella teoria psicoanalitica diventa precisamente ed esattamente il suo coinvolgimento con la letteratura; che la letteratura, nella psicoanalisi, funziona proprio come il suo "non-ancora-pensato": cioè come la condizione di possibilità e il luogo cieco, opaco, non trasparente, relegato nelle tenebre – ma profondamente ed inquietantemente autosovversivo – del pensiero psicoanalitico.

C'è da chiedersi, a questo punto, cosa faccia la psicoanalisi davanti a un testo. Essa, a nostro parere, alla pari di un ascolto analitico di cura, procede a una trasformazione, mediante la quale essa non legge il testo: lo ascolta. Ciò significa che lo ascolta secondo le modalità specifiche del suo assetto teorico. Ed ecco, allora, il paradosso: la lettura rigorosa si rafforza di un ascolto allentato, di una lettura fluttuante, attenta a tutto ciò che si suppone possa ingannare l'attesa del lettore/lettrice. Segue dunque la trama, il "tessuto" del testo, ma rifiutando il filo d'Arianna che viene proposto

al lettore/lettrice. Questo filo sarebbe quello che porterebbe allo scopo e significato manifesti, palesi e trasparenti del testo in questione. Ma la psicoanalisi applicata alla letteratura non si ferma a questo: va in cerca, sotto l'apparenza coerente della scrittura cosciente, dei frammenti indecifrabili del discorso inconscio. Nel caso del testo letterario, la psicoanalisi non dispone degli stessi vantaggi che ha nei confronti del testo manifesto del sogno, giacché qui non può valutare il lavoro del sogno partendo dalle associazioni liberate dai resti diurni e che conducono dai pensieri del sogno al desiderio del sogno. Il testo letterario e il testo del sogno, allora, si avvicinano solo in un punto: entrambi vengono presentati mediante l'elaborazione secondaria.

Per questo motivo, secondo André Green¹⁶, può essere più esatto paragonare il testo letterario al fantasma nella misura in cui nel fantasma si mescolano strettamente i processi primari e quelli secondari e sono questi ultimi a modellare i primi. La differenza tra il discorso del fantasma enunciato coscientemente e la parola scritta sta quindi nel fatto che nel primo caso la secondarietà mira a una razionalità sulla quale colui/colei che parla fonda la speranza di essere compreso/a e riconosciuto/a, secondo un principio che si potrebbe chiamare di accettabilità semantica, mentre il testo letterario s'impone di essere inaudito. Nella circostanza, la secondarietà è indissociabile dalla letteralità. Passaggio dai processi primari ai processi secondari: una energia libera, non legata, tendente alla scarica, che utilizza i compromessi della condensazione e dello spostamento¹⁷, che fa coesistere i contrari ed è indifferente alla temporalità, si trasforma in energia legata la cui scarica è differita, contenuta e limitata, obbediente alle leggi della logica e della successione temporale.

La letteratura, allora, potrebbe diventare una macchina per elaborare il rapporto con la realtà esterna e con la realtà psichica grazie alla quale queste vengono interpretate e necessariamente deformate. Se non si prestasse a tale scambio, essa diventerebbe lettera morta. In questa comunicazione a doppio senso, la rappresentazione è una specie di

¹⁶ Green, André, *Op. cit.*, pp. 16 - 22.

¹⁷ Condensazione e spostamento definiscono due aspetti di processi analoghi; la prima è la tendenza ad imprimere tramite un solo elemento più elementi purché siano connessi tra loro; questo vuol dire che il contenuto manifesto del sogno contiene sempre abbreviazioni rispetto a quello latente. Lo spostamento consiste invece nel trasferimento di interesse da una rappresentazione all'altra, trasporto che permette di passare dai contenuti rimossi ad altri che appaiono più neutri sul piano emotivo.

nucleo suscettibile di svilupparsi in una molteplicità di formule che rinviano alcune al corpo, altre al pensiero. Per tale motivo la letteratura rinvia ai rapporti della realtà psichica con la realtà esterna. Essa si colloca nello spazio potenziale del loro chiasmo: il campo dell'illusione. La lotta per una demistificazione della letteratura è una lotta inficiata da un falso riconoscimento. Una letteratura non può essere scientifica o filosofica. Essa è fondata sull'illusione perché gli scritti letterari sono dei simulacri, degli esseri di creazione immaginaria. Ma essi sono così veri che alcuni uomini/donne possono appassionarsi e persino battersi fino a mettere in gioco la propria vita per difendere il proprio scritto, e anche il loro amore o il loro odio per gli scritti di altri: la vita del testo e il testo della vita sono così necessariamente accoppiati l'uno con l'altro che ogni attacco all'uno mette in pericolo la vita dell'altro.

1.4 Scrittura e lettura in termini psicoanalitici

Si assiste oggi al fatto che, quando la critica psicoanalitica viene applicata alla letteratura, ad essa venga mossa ogni specie di imputazione: di legare troppo l'opera all'analisi del suo autore/autrice, sebbene molti lavori si concentrino solo sullo studio del testo, lasciando completamente da parte l'approccio biografico, sempre a rischio di essere etichettato come congetturale; oppure anche di sminuire la creazione e l'opera letteraria al rango della patologia. Quando si limita al testo, si rimprovera alla critica psicoanalitica di attaccarsi troppo a uno dei possibili significati, anche se il/la critico in questione non ha mancato di precisare che il suo approccio non potrebbe in nessun caso essere ritenuto esaustivo. C'è da chiedersi se esista un simile approccio... Infine, si critica il fatto che tale prospettiva metta in luce soprattutto quanto c'è di non letterario, trascurando il letterale dell'opera. Come se il letterale non fosse il mezzo per accedere al non-letterale che è sempre ciò su cui il letterale si forma.

Se ci si deve concentrare su un'interpretazione psicoanalitica dell'attività di lettura e scrittura di un testo, si potrebbe convenire che leggere e scrivere non siano delle attività primarie ma dei prodotti di acquisizione tardiva, frutto dell'apprendimento, che utilizzano delle pulsioni parziali addomesticate dall'educazione e dalla sua azione

civilizzatrice. Leggere e scrivere, come già accennato, sono delle sublimazioni: le pulsioni parziali sono inibite per quanto riguarda la meta, spostate e desessualizzate. In un certo senso, secondo A. Green¹⁸, esse risultano sublimazioni centrate e caratterizzate dalla scopofilia, cioè una sorta di perversione sessuale che consisterebbe nel provare piacere nel vedere ed osservare immagini o atti erotici. Certamente, il desiderio di vedere è patente e manifesto nella lettura: già la copertina, la rilegatura di un libro attirano il nostro sguardo.

C'è da chiedersi cosa ci spinga a leggere, ma la risposta appare piuttosto banale: la ricerca di un piacere mediante l'introduzione visiva che soddisfa una curiosità. Leggere è dunque legato al piacere di vedere, il che implica che il lettore/lettrice sia animato/a da una certa curiosità. Ma questa curiosità, se la lettura permette di pensare che comporti una qualche astrazione, resta tuttavia lontana da ciò che si chiama la curiosità intellettuale, poiché è molto più sensuale di quest'ultima. C'è di mezzo, qui, tutto lo scarto che separa la scopofilia dall'epistemofilia. L'epistemofilia è la ricerca di una teoria esplicativa, come testimoniano le teorie sessuali che si costruiscono i bambini per spiegarsi come vengono al mondo. La scopofilia è la ricerca di un piacere meno inibito, meno spostato, meno desessualizzato. Più affettivo che intellettuale. Un'opera letteraria viene valutata per l'effetto emotivo che provoca nel lettore/lettrice più che per l'intelligenza che ne emana, anche se occorre molta intelligenza, da parte dello scrittore/scrittrice, per produrre tale effetto.

“Leggere, dunque, diciamo senza svicolare, ha qualcosa del voyeurismo.”¹⁹ Se letto in questi termini, allora, scopriremo immediatamente che la specificità del piacere di leggere sta nel fatto che esso deve passare per la mediazione della scrittura. Infatti, il piacere di leggere è diverso dal piacere che si prova nel guardare una raccolta di riproduzioni o un album di fotografie. La scrittura, quindi, suppone l'assenza della rappresentazione. La rappresentazione che non è direttamente presente nel testo può reinvestire la scrittura: essa è una rappresentazione arbitraria dell'assenza di rappresentazione figurata e immaginaria. La percezione della scrittura in quanto tale non rinvia che a se stessa, solo la decifrazione della scrittura darà accesso a una

¹⁸ Green, André, *Slegare. Psicoanalisi, antropologia e letteratura*, Edizioni Borla, Roma, 1994, traduzione di Antonio Verdolin.

¹⁹ *Ibidem*, p. 24.

rappresentazione. Leggere un testo è quindi tradurre un assemblaggio sistematico di caratteri che in se stessi non rappresentano nulla. Per vedere, bisognerà leggerli, ossia legare i caratteri, rispettare gli intervalli tra le parole, riconoscere la punteggiatura e, infine, porre il tono adeguato che sta a indicare che il riconoscimento è avvenuto dagli elementi alla configurazione di senso. Mano a mano che legge, il lettore/lettrice vede, ossia si rappresenta, ciò di cui il testo tratta. Così, è ora il testo che riguarda il lettore/lettrice, poiché ciò che egli/ella vede di questa seconda vista, è in sé che egli/ella lo vede, non nel testo. Ed eccolo/a passato, nel voyeurismo, dalla posizione attiva alla posizione passiva. Il voyeur-visto s'incontra nella stessa persona, facendo funzionare il testo come lo specchio del lettore/lettrice. L'assenza di rappresentazione del testo ha quindi condotto il lettore/lettrice, nel momento stesso in cui egli/ella ha legato i caratteri per decifrarli, a legare in sé una catena di rappresentazioni che però è la sua, e non quella del testo. Davanti ad una proposizione di questo tipo: "La donna uscì di casa alle cinque", malgrado le più esplicite indicazioni del testo, questa donna è solo, e non può essere altro che quella del lettore/lettrice.

In che misura la rappresentazione del lettore/lettrice e quella che prima di essere scritta fu dello scrittore/scrittrice, coincidono? E' un interrogativo insolubile e forse nemmeno tanto interessante; basti dire che, scrivendo, lo scrittore/scrittrice mostra qualcosa che trascrive in caratteri, convertendo delle rappresentazioni in scrittura. Ma egli/ella nasconde il luogo da cui partono le rappresentazioni e lascia passare solo quelle che vuole convertire in scrittura. Dunque, ci sarebbero numerosi livelli da considerare: la scrittura come assenza di rappresentazione, le rappresentazioni preconscie evocate dalla scrittura e alla quali la scrittura rinvia più o meno implicitamente, le rappresentazioni inconscie rimosse e cancellate dal processo di scrittura non appena suscettibili di diventare coscienti. Le rappresentazioni propriamente dette – preconscie – a cui rinvia la scrittura stanno quindi tra due non-rappresentazioni manifeste: quelle della scrittura e quelle dell'inconscio.

In fin dei conti, scrivendo lo/la scrittore/scrittrice esibirà qualche cosa e questo qualcosa sarà solo la scrittura, cioè la specificità letteraria. Il gioco costituito dalla scrittura – e da essa regolato – consiste solo nel derubare le rappresentazioni preconscie di

cui lo scrittore/scrittrice potrà sempre dire che sono quelle del lettore/lettrice, e nel mostrare solo la costruzione di scrittura, cioè la forma.

Generalmente, secondo la teoria psicoanalitica classica, nel voyeurismo e nell'esibizionismo, l'oggetto della pulsione è originariamente il pene. Ma così come le pulsioni parziali vengono trasformate nella lettura e nella scrittura, anche l'oggetto non è più quello originario. Le rappresentazioni di cui abbiamo parlato non restano allo stato inerte: esse si raggruppano, si condensano, si spostano per costituire delle organizzazioni fantasmatiche. Così le rappresentazioni preconsce si organizzano in fantasmi preconsce, giacché ogni testo, per quanto possa sembrare un esempio di realismo, rimane sempre una creazione immaginaria, il che lo collega automaticamente al fantasma. Allo stesso modo, le rappresentazioni inconsce, per il fatto di essere sottratte allo sguardo, non per questo sono meno attivamente elaborate in fantasmi inconsci. E' soprattutto, allora, a livello della comunicazione dei fantasmi inconsci tra scrittore/scrittrice e lettore/lettrice che si stabilisce la complicità della loro coppia. E' come se, in virtù dell'irrepresentabilità dell'oggetto a livello inconscio che diventa rappresentabile, invece, solo a livello preconsco, la scrittura si trasformasse in un feticcio invisibile. Feticcio a doppia faccia, che riguarda contemporaneamente sia lo/la scrittore/scrittrice, sia il/la lettore/lettrice. Quest'ultimo/a dice al primo/a: "Mostrati" nel momento stesso in cui questi lo/a interpella per dirgli/le "Guardami". Invito che si può facilmente invertire senza nulla sconvolgere se si fa dire al lettore/lettrice "Mostra-mi" nel momento in cui egli/ella incontra l'appello dello scrittore/scrittrice "Guarda-ti".

Tuttavia, l'oggetto mostrato dallo scrittore/scrittrice non è presente sul suo corpo: è, infatti, un oggetto creato. Qui, allora, si deve tener conto di un'ulteriore trasformazione: ciò che lo scrittore/scrittrice mostra è il risultato di un processo di creazione, una sorta di bambino che egli/ella ha messo al mondo da solo/a, senza l'aiuto di nessuno giacché, anche se la sua creazione rimanda a dei maestri che l'hanno preceduto/a, egli/ella ne è il solo creatore/creatrice, il solo padre/madre. In una volta sola, vengono qui uniti i due aspetti della curiosità sessuale, il desiderio di mostrare-vedere un pene e il desiderio di trovare una spiegazione al mistero della nascita. Lo scrittore/scrittrice fa a meno di ogni teoria sessuale che faccia intervenire i genitori, poiché egli/ella è allo stesso tempo i due genitori uniti del bambino che ha prodotto.

Estremamente interessante è il paragone che Marie Cardinal fa fra lo scrivere e portare a compimento un'opera e il partorire un bambino/a. Queste le sue parole:

Dopo un po' di tempo arrivo alla fine. Le parole, le virgole, gli accenti, gli spazi bianchi sono incollati fra di loro come delle caramelle in un vaso umido, e cominciano a fromare un tutt'uno, un blocco indipendente da me, esterno a me, che ha una sua esistenza, diversa dalla mia, con tutto che io ho partecipato, ho dato del mio a ciascuno di quei segni. Ricorda molto la nascita di un bambino.²⁰

E ancora:

C'è qualcosa di pregnante, di palpitante, di grave nel parto di un libro, come in quello di un bambino. Un'intimità e una promiscuità che cessano di esistere. Paura del poi e una specie di desiderio di non vivere più né il prima né il presente. Curiosità. La sensazione che stia per succedere qualcosa di ineluttabile, che la cellula si divida. La vita si divida in due. Come faremo a vivere due vite separate, noi che siamo ancora un tutt'uno? Falsa unità, composta da due indipendenze, la sua e la mia. Un futuro composto dalla mia vita e dagli occhi dei lettori. Lo scoppio delle nostre due solitudini inseparabili.²¹

La complicità del lettore/lettrice è da notare giacché ogni lettore/lettrice sogna di aver scritto proprio quel libro che in lui/lei ha risvegliato tale piacere, e ogni scrittore/scrittrice gioisce, per identificazione, del piacere che ha fatto nascere. Tra scrittore/scrittrice e lettore/lettrice si è così costituito uno spazio particolare, che accoglie, nell'illusione, un oggetto transizionale transnarcisistico winnicottiano²². Questo luogo metaforico è uno di quelli che occupa il fantasma inconscio, non rappresentato e senza

²⁰ Cardinal Marie, *In altri termini*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, IV edizione "Tascabili Bompiani", aprile 1986, traduzione dal francese di Laura Bruno Ventre, p. 60.

²¹ *Ibidem*, p. 60.

²² Donald Woods Winnicott (Plymouth, 7 aprile 1896 – Londra, 28 gennaio 1971), pediatra psicoanalista inglese, famoso per le teorie delle relazioni oggettuali. Winnicott inizialmente abbracciò le concezioni della Klein circa il rapporto madre-bambino, ma successivamente se ne discostò. Per Winnicott, il bambino inizialmente vive in una realtà dove tutto (compresa la madre) è sotto il suo controllo (*onnipotenza soggettiva*). Gradualmente dovrà abbracciare una visione dello spazio oggettivo condiviso, dove la madre esiste indipendentemente dalla sua volontà egoistica. Tuttavia, tra le due forme di realtà ne esiste una terza, lo *spazio transizionale*. L'esperienza transizionale (della quale fanno parte gli oggetti transizionali quali il lembo di una coperta, un peluche, un pezzo di stoffa. ecc. che vengono assimilati dal bambino come "non-me") permette al bambino di spostarsi verso una realtà oggettiva condivisa, senza esserne traumatizzato.

dubbio non rappresentabile. Questa sua non-rappresentabilità è rafforzata dalla non-rappresentabilità della scrittura. La rappresentazione, dunque, è del tutto abolita: peccato che sia difficile sopprimere le tracce di questa abolizione, le quali si manifestano mediante un vuoto, un'assenza, un bianco, della cui presenza, però, i travestimenti rivelatori continuano incessantemente a parlare, malgrado le loro deformazioni. A livello dello scritto, tale traccia è quella stessa che lascia la scrittura allorché il significato inconscio passa nel significante. Anche se la letteratura, come ogni creazione, ha le sue mutazioni.

Si potrebbe dire, allora, che scrivere vuol dire prima di tutto trasformare. Far passare la non-rappresentabilità del fantasma inconscio nella non-rappresentabilità della scrittura, passando per le rappresentazioni preconscie: trasformare qualcosa venuto dal corpo desiderante in un'attività di legame, formata esclusivamente di caratteri linguistici, uniti da una catena orientata e obbediente alle leggi della grammaticalità.

Leggere, mediante la decrittazione dei caratteri scritti, ha come risultato, da una parte, di tradurre ciò che c'è di più specificamente letterario in un testo (la sua scrittura) e dall'altra di creare nel lettore/lettrice tutti i piani presenti nello scrittore/scrittrice, ma aboliti dalla scrittura: rappresentazioni preconscie e inconscie con i fantasmi corrispondenti.

Ci si potrebbe chiedere quale sia stata l'evoluzione della scrittura moderna, la quale si presenta come caratterizzata da una sorta di esplosione del legame, tratto che distingueva, in generale, quella classica. E' come se la scrittura moderna facesse ricorso ad una modalità molto più vicina al fantasma inconscio nei suoi aspetti meno rappresentativi, o a un'evacuazione del riferimento alla rappresentazione nella scrittura. Si offrono così due vie: la formulazione inconscia nei suoi aspetti più violenti, meno discorsivi, più selvaggi e il processo del pensiero scrivente, come se pensare e scrivere diventassero una sola e identica pratica. Si potrebbe dire che si è passati, con André Green, “dalla scrittura della rappresentazione alla rappresentazione della scrittura.”²³

Per meglio comprendere quanto detto finora riguardo ai processi di letto-scrittura da una prospettiva essenzialmente psicoanalitica, si può tentare di immaginare la vita di uno psicoanalista di professione una volta che questi abbia terminato la propria giornata

²³ Green, André, *Op. cit.*, p. 31.

lavorativa e si dedichi allo svago andando al cinema, cenando con gli amici o leggendo un libro. Crediamo che essere psicoanalisti significhi avere una visione psicoanalitica di ogni esperienza che si fa, nonostante questo sia deplorabile e dia adito al dubbio che non si tratti, per caso, di una forma di tossicomania da professione. Comunque, quando l'analista viene preso/a, quando l'opera, qualunque essa sia, l'ha toccata/o, emozionata/o, turbata/o, scossa/o, allora ella/egli prova il bisogno di analizzare, ossia di comprendere perché abbia provato quell'effetto: ed è allora che incomincia il suo lavoro di "decostruzione". Il quesito, la ricerca, l'interrogativo possono svilupparsi e procedere solo se è già avvenuto qualche cosa tra l'opera e l'analista: l'analisi del testo, si potrebbe dire in termini strettamente psicoanalitici, può avvenire solo *après-coup*, cioè in ritardo, successivamente. Tuttavia, ci si rende conto, magari a fatica, che il testo non è l'autore: e allora, come analizzare un testo?

Per rispondere a tale domanda, André Green propone un confronto con ciò che un'analista, alle prese con la pratica clinica e la cura di un paziente, generalmente fa, così da far emergere somiglianze e differenze fra l'analisi di un testo e l'analisi di una persona.²⁴ La prima differenza tra chi sta in analisi e il testo consiste nel fatto che il paziente sia oggetto di un'analisi continua, progressiva, senza che non sia mai possibile alcun ritorno indietro. Seduta dopo seduta, egli/ella comunica al suo terapeuta ciò che vive. Ciò che il terapeuta comprenderà di tale comunicazione, sceglierà sia di tacerlo, sia di comunicarlo al/la proprio/a paziente a tempo debito, cioè sperando di provocare in lui/lei una presa di coscienza epifanica che, nello stesso tempo, coinvolge anche il/la terapeuta in un rapporto di transfert. Tale interpretazione avrà una qualche forma di relazione con il passato del/della paziente, ma si appoggerà soprattutto su tutto ciò che il/la terapeuta avrà appreso dall'evoluzione dell'analisi del/della paziente fino al punto in cui analista e analizzato/a sono arrivati insieme. Ovviamente, crediamo sia superfluo ricordare che l'analista sia cosciente del fatto che ciò che andrebbe inteso della comunicazione di un materiale è molto più ricco di tutto ciò che egli/ella potrà mai capire. E questo non solo perché le sue capacità di comprensione sono limitate, ma anche perché non si dà alcun ritorno indietro. Infatti, anche se il/la terapeuta dovesse chiedere al/alla paziente di ripetere questo o quel frammento di ciò che egli/ella ha comunicato, il

²⁴ *Ibidem*, pp. 45-46.

secondo racconto sarà inevitabilmente sempre diverso, in progressione rispetto al primo. Il processo analitico, nonostante sia fondato sulla regressione del/della paziente, va sempre in avanti, mano a mano che il/la paziente vive e parla.

Il discorso dell'analizzato/a, proprio per via della regressione, è causa del suo stile sconnesso, frammentato, inintelligibile. Ci sembra evidente, allora, come la letteratura in generale e la scrittura in particolare abbiano un profondo ed intimo legame con la funzione principale di una terapia psicoanalitica, in quanto quest'ultima si suppone aiuti il paziente in cura a *narrare/scrivere* la propria esperienza di vita. Lo/a psicoanalista, secondo Freud, si occupa principalmente delle "storie" raccontategli dai suoi pazienti, i quali sono pazienti proprio a causa della debolezza dei discorsi narrativi che riportano, caratterizzati generalmente da incoerenza, incostanza e mancanza di potenza esplicativa. Il resoconto offerto dall'analizzato/a si rivela essere mancante, confuso, interrotto, pieno di *gaps*, fratture, lacerazioni, contraddittorio da un punto di vista cronologico e ricco di memorie celanti, in realtà, materiale represso. Quindi, il compito dell'analista, come quello della scrittura o del racconto, è quello di ri-comporre il discorso narrativo perchè questo possa dare una miglior rappresentazione della storia personale del/la paziente, ri-ordinare gli eventi e dar loro un senso, mancanza fondamentale ed estremamente dolorosa se non viene colmata. Inoltre, l'analista non è soltanto sensibile alle parole pronunciate dall'analizzato/a – che si spera possiedano quel tanto di senso e logica da poter essere comprese –, ma anche all'intonazione della voce, alle sospensioni del racconto, ai silenzi e a tutta l'espressione emotiva del/della paziente. Senza la dimensione dell'affetto, l'analisi si limiterebbe ad un'impresa vana e sterile. Senza la condivisione delle emozioni del/della paziente, l'analista sarebbe solo una specie di robot-interprete. Egli/Ella, invece, deve saper sopportare il caos di certi/e pazienti per permettere loro di emergere e di costruirsi un certo spazio interno ordinato, senza il quale nessuna vita è possibile. Ne consegue che il lavoro principale del/della terapeuta debba, in larga misura, diventare una ricomposizione del discorso narrativo affinché questo possa dare una rappresentazione migliore della storia personale e di vita del/della paziente, riordinare gli eventi, far emergere i temi dominanti e, soprattutto, portare alla luce della coscienza la forza del desiderio che parla *in* e *attraverso* esso. Freud, a proposito delle narrazioni lacunose e insostenibili di certi/e pazienti, così si esprime:

Nel corso del trattamento, il malato aggiunge alla narrazione ciò che aveva nascosto o ciò che, benché egli lo avesse sempre saputo, non gli era venuto in mente; le illusioni mnestiche si dimostrano insostenibili, le lacune della memoria si colmano. Verso la fine del trattamento, e solo allora, è possibile avere la visione completa di una storia clinica conseguente, intelligibile e non lacunosa.²⁵

La conclusione che si è portati a trarre, dunque, è quella che vede – come dice il detto latino – “una mente sana in un corpo sano” o, nel nostro caso, più appropriato sarebbe dire “una mente sana in un racconto sano”: la salute mentale propone una storia della propria vita coerente, mentre la nevrosi sarebbe la causa di una sua narrazione difettosa. La catena narrativa, con gli eventi connessi fra loro mediante collegamenti razionali che riflettono un rapporto di causa-effetto, cronologicamente significativi, segna la vittoria della ragione sul caos, della società sull’aberrazione del crimine e restituisce un mondo nel quale le storie eziologiche offrono la soluzione migliore a ciò che apparentemente rimarrebbe altrimenti inesplicabile. Il padre della psicoanalisi dichiara infatti che il passaggio temporale dai sintomi presenti, e la narrazione incoerente e lacunosa offerta nel tentativo di spiegarli, agli eventi traumatici del passato e al loro conseguente risveglio nella vita del paziente, architettata e ricostruita dall’analista in una coerenza temporale e causale ininterrotta, fornirebbe già di per sé una nuova narrazione e autorappresentazione curativa. Peccato che la comprensione di Freud della pratica narrativa si sarebbe presto rivelata più difficile e complessa di quanto lo stesso specialista si aspettava inizialmente. Infatti, la costruzione di una narrazione presente in relazione alla storia del passato diventa, nella pratica del dottore viennese, più complessa e incerta, meno trasparente e più opaca, così come la nozione di causalità, e quella di cronologia stessa, elemento che viene messo in crisi dal funzionamento psichico di retroazione e azione differita. Infatti, ciò che rende particolarmente problematica – e dunque più interessante per chi si occupa di scrittura – la relazione della narrazione presente con la storia del passato è la scoperta di Freud del transfert – da lui definito traslazione –, motore principale della cura psicoanalitica.

²⁵ Freud, Sigmund, “Frammento di un’analisi d’isteria. (Caso clinico di Dora)”, 1901, in *Freud Opere: 1900-1905*, Volume IV, Boringhieri Editore, Torino, 1979, pp. 299 - 402, citazione a p. 314.

Comunque, il tipo di spiegazione ed interpretazione che offre la psicoanalisi risulta, ad un'attento esame, intrinsecamente narrativa, giacché essa rivendica una comprensione più ricca e articolata del presente – e persino un cambiamento nel suo corso – grazie alle storie del passato alle quali era stato bloccato l'accesso alla coscienza.

1.4.1 Interpretazione: un approssimarsi alla verità storica

Alla luce di quanto detto sinora, l'interpretazione sembra assumere un nuovo significato: non si limiterebbe ad essere la rivelazione di un senso nascosto, ma, in qualche modo, la creazione di un senso assente, la vera invenzione di un senso rimasto, come si dice, in sofferenza, o quanto meno, paralizzato. E' sorprendente considerare quanto di ipotesi comporti un'interpretazione psicoanalitica. L'interpretazione riguarda infatti la realtà psichica interna del/della paziente, costituita dai suoi fantasmi. Non si tratta quindi di un'interpretazione storica, nel senso che gli storici danno alla parola, ma di un'interpretazione congetturale.

Quindi, il compito dell'analista, alla stessa stregua di quello del/della lettore/lettrice/critico/a letterario/a, sembrerebbe “ridursi” ad un minuzioso lavoro di ricostruzione, simile a quello di un archeologo alle prese con i resti e le tracce lasciate da un'opera storica, per molto tempo sepolta sotto terra. A questo riguardo, così si esprime Freud stesso:

L'analista deve scoprire, o per essere più esatti, *costruire* il materiale dimenticato a partire dalle tracce che di esso sono rimaste.[...] Il suo lavoro di costruzione o, se si preferisce, di ricostruzione, rivela un'ampia concordanza con quello dell'archeologo che dissotterra una città distrutta e sepolta o un antico edificio.²⁶

Tuttavia, la realtà appare più complessa e meno lineare di quanto affermato dal dottore viennese. Infatti, a ben vedere, il/la paziente non custodisce in sé un'immagine del proprio passato simile a quella città sepolta nella sabbia, quasi una Pompei che si potrebbe ritrovare intatta, ma la sua è una realtà deformata dalle proprie interpretazioni

²⁶ Freud, Sigmund. “Costruzioni nell'analisi”, 1937, in *Freud Opere: 1930-1938*, Volume XI, Boringhieri Editore, Torino, 1979, pp. 539 – 552, citazione a p. 543.

personali dell'immagine passata che non rimane vergine, ma si modifica mano a mano che lui/lei stesso/a evolve e cambia.

Anche Dorothy Allison e Marie Cardinal sembrano confermare questa posizione quando affermano che i loro romanzi non pretendono assolutamente di essere un'autobiografia trasparente, bensì recuperano l'aspetto di un mescolamento e invischiamento sfumati, dai confini imprecisi e non ben delineati, della loro vita personale con l'aggiunta di elementi di fiction. Queste le parole di Allison a tal proposito:

I want my writing to break down small categories. The whole idea in *Bastard Out of Carolina* was to give you a working class family that had all the flaws, but to also give you the notion of real people and not of caricatures. A lot of working-class fiction or pseudo-working-class fiction gives you dismissive caricatures, people who drink and whore and kill each other and are funny about it. I wanted my characters to be charming, so charming they wake you up in the night.²⁷

Ancora:

Everything I write comes out of that very ordinary American history. There is no story in which my family is not background, [...] I was writing stories and taking it away from writing autobiography. I don't think I'm capable of writing autobiography. Even in the memoir, *Two or Three Things*, it's not really a memoir. It's a theory piece about storytelling in which I retell stories and then research some of them and come to the conclusion that it's almost impossible to ever find out what's true in my family. Story telling is something we all do, in response to different situations. The problem is that I find sometimes it's as if the work or the craft of what I do, disappears, "Oh, you're just telling what happened."²⁸

Dal canto suo, la Cardinal, a proposito di questa spinosa questione, così si esprime:

E allora hanno detto: non è un romanzo, è un'autobiografia. Come se tutti i romanzi non fossero autobiografici! Come se bastasse nascondersi dietro la terza persona per

²⁷ Allison, Dorothy, *Trash: Short Stories*, Plume, Penguin Group, 2002, in Introduction, p. XVI.

²⁸ Allison, Dorothy, Intervistata da Birnbaum, Robert. Duende Publishing, 21 ottobre 2002. <http://www.identitytheory.com/people/birnbaum67.html>, ultima consultazione: 04/05/2010.

scrivere o cambiare sesso o perdersi nel sogno e nel fantasmagorico, non è altrettanto rivelatore, altrettanto vicino alla confessione dell'intimità, anche autobiografica senz'altro, dello scrivere in prima persona? Io ho bisogno di essere la donna di ognuno dei miei libri. Sono stata le sei donne dei miei sei libri (di cui alcuni scritti in terza persona) e, dal momento che spero di scriverne almeno venti, si potrà dire che ho scritto venti autobiografie.²⁹

Per quanto riguarda il/la nostro/a fittizio/a analista alle prese con l'analisi di un testo, possiamo affermare che, per un curioso capovolgimento e per tutta una serie di ragioni, non si può dire veramente che si analizzi un testo. Il testo letterario, infatti, è il contrario di un discorso analitico. E' un prodotto altamente elaborato, anche quando vuol assumere l'aspetto della libertà associativa. Il testo è rimaneggiato, cancellato, censurato, modificato, prodotto di una o più riscritture – e non si può certo dire quante volte un testo sia stato riscritto –, sovraccaricato di revisioni, di rinvii, tagliato e mutilato di ciò che il suo autore/autrice non trova adeguato o conveniente. Nulla, apparentemente, richiama le condizioni del lavoro analitico. Allora, perché accanirsi a tentarlo? Tanto più che il testo è soggetto alla linearità, malgrado i tentativi moderni di una impaginazione molto sapienti. Il testo appare come un susseguirsi di frasi che si differenzia dal discorso vivente della parola viva. E' come se, lungi dalle condizioni di produzione della parola viva, diversi processi di trasformazione – che saranno sempre altrettante decantazioni per quanto incantatorie – avessero prodotto questa successione di sequenze grammaticali del linguaggio scritto che rendono irriconoscibili i loro enunciati originari. Altrettanti inconvenienti che scoraggerebbero ogni sforzo se in soccorso dell'analista non venissero due condizioni: la prima è che il testo è sempre a disposizione e vi si può ricorrere incessantemente, contrariamente a quanto avviene durante una seduta terapeutica in cui la ripetizione del racconto, come già accennato, darà origine sempre a un altro racconto. La seconda condizione è che qualsiasi testo, per quanto elaborato possa essere, conserva sempre delle tracce. Ed è partendo proprio da queste tracce, che hanno il potere di emettere segnali e richiami incessanti all'inconscio del lettore/lettrice-analista, che diventa possibile un lavoro interpretativo; mai impellente come nell'analisi, mai urgente,

²⁹ Cardinal, Marie, *In altri termini*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Milano, IV edizione "Tascabili Bompiani", aprile 1986, traduzione dal francese di Laura Bruno Ventre, p. 74.

ossia pressante sull'analista, come nel transfert e controtransfert da esso provocato. Il tempo è a disposizione, la possibilità di riflessione e rilettura sempre aperta, mai incalzata dalla risposta o da un feedback che il/la paziente si aspetta o persino esige. Poiché il lavoro d'interpretazione dell'analista, e comunque di qualsiasi interprete, sarà comunque e sempre un lavoro di deformazione – l'interpretazione psicoanalitica è sempre una deformazione delle intenzioni coscienti del soggetto –, poiché essa è quello slegare delirante il testo che gli fa dire senza appello ciò che non ha mai detto, ma suggerisce. Occorre riconoscere che se qui qualcuno va aiutato, non è certamente l'autore/autrice, che non se ne cura, ma l'analista-lettore-lettrice-interprete che si avvale del lavoro di comprensione di ciò che il testo ha risvegliato in lui/lei: nel tentativo di mantenere aperte tutte le possibili conclusioni, è proprio il lettore/lettrice-analista a contenere e possedere dentro di sé la vera storia, che necessita “solamente” di essere costruita e a cui è fondamentale dare una forma adeguata.

L'interpretazione non pretende certo di arrivare a una verità assoluta, ma piuttosto a un'approssimazione di verità. E questo capita, alla stessa maniera, sia nella cura analitica sia nel processo di scrittura con uno scopo terapeutico. La verità del testo, allora, appare più come una questione di convinzione che come una caratteristica oggettiva ed intrinseca alla narrazione, tratto che le deriva dalla plausibilità e dalla correttezza e adeguata struttura e forma del discorso narrativo, e anche da ciò che potremmo definire come la sua forza, la capacità di persuadere i lettori/lettrici che la vicenda racconti e descriva proprio come sono effettivamente andate le cose e gli eventi, giacché è precisamente qui che si può rinvenire la forza esplicativa della narrazione, l'unica che riesca a dare e fornire un senso alle cose.

L'interesse che si rivolge alla verità o, per lo meno ad una sua approssimazione, allora, non sta nell'analizzare l'autore/autrice, quanto piuttosto nel cercare le molle dell'effetto del testo sul potenziale lettore/lettrice. L'analista-interprete assume così la posizione del critico che è l'interlocutore privilegiato, il mediatore tra il lettore/lettrice e l'autore/autrice, tra il testo come scrittura e la sua attualizzazione come lettura. Da tale lettura, dunque, il testo viene così riscritto. Ci si è sempre molto lamentati, del resto, di queste abusive pretese del critico/a che si sostituirebbe all'autore/autrice, ma chi può credere all'esistenza e alla possibilità di una lettura innocente? Infatti, quando siamo alle

prese con la lettura di un testo, quando ne tentiamo un'interpretazione, in un certo senso, stiamo costruendo ed edificando ipotesi di significato che risultano esse stesse capaci di produrre significato, nel tentativo di afferrare la narrazione e il testo sia come storia/story/fabula, sia come il discorso/plot/intreccio che essa trasmette, nel tentativo duplice di lavorare sul testo, da una parte, ma anche di fare in modo che il testo lavori e si adoperi su noi, dall'altra. Il transfert e la costruzione di ipotesi interpretative e traduttive suggeriscono un modello narrativo dinamico appropriato che ci permetterebbe di recuperare alla narrazione, al di là di una "narratologia" formalista, una certa funzione referenziale, dove la referenza sia compresa non come un nominare il mondo, e nemmeno come un socioletto del testo, bensì come il movimento referenziale che ha luogo nel transfert della narrazione dallo scrittore/scrittrice-narratore/narratrice al lettore/lettrice, e viceversa, in un movimento circolare di andirivieni che permetterebbe e incoraggerebbe il cambiamento di prospettiva.

Con le parole di Peter Brooks,

It is in this movement of reference that change is produced – that the textual reader, like the psychoanalytic patient, finds himself modified by the work of interpretation and construction, by the transference dynamics to which he has submitted himself. In the movement between text and reader, the tale told makes a difference.³⁰

La lettura psicoanalitica, come la narrazione, dunque, non sono mai innocenti: la letteratura non è mai priva di conseguenze, giacché il messaggio inviato e il messaggio ricevuto, un po' come le funzioni fatica³¹ e conativa del linguaggio di Roman Jakobson, determinano sempre dei risultati. Il "gioco" fra narratore/narratrice e lettore/lettrice porta spesso a verificare e a testare che il messaggio sia giunto a destinazione, che la lettura del testo abbia contribuito a un cambiamento, essendosi offerta come un dono – o un contratto – che si presume sia stato accolto o sottoscritto. La narrativa e la scrittura come forme di un contratto, dove la voce narrante e l'ascoltatore/ascoltatrice-lettore/lettrice concordano e convergono in una promessa di scambio. Ciò che è in gioco, dunque, non è

³⁰ Brooks, Peter, *Psychoanalysis and Storytelling*, Blackwell, Oxford UK & Cambridge USA, 1997, p. 72.

³¹ Fra tutte le funzioni del linguaggio indicate da Jakobson, quella fatica è incentrata sul canale di comunicazione: essa si realizza quando un partecipante dell'atto di comunicazione desidera controllare se il canale è, per così dire, aperto (esempio: domande del tipo "Mi segui? Mi ascolti?").

solamente una relazione di contratto e obbligazione, ma anche il passaggio di qualche cosa attraverso la catena della comunicazione, un atto di trasmissione e ricezione. Qualcosa viene trasmesso o trasferito dal narratore/narratrice-scrittore/scrittrice ed è raccontato all'ascoltatore/ascoltatrice-lettore/lettrice e richiama, così facendo, la loro funzione particolare. E se il racconto narrato è stato efficace ed è riuscito nel suo intento di attirare e mantenere costante l'attenzione di coloro ai/alle quali la storia si rivolge, l'azione del trasmettere ha molto del transfert psicoanalitico, dove l'ascoltatore/ascoltatrice-lettore/lettrice entra nella narrazione come un/a partecipante attivo/a nella creazione del disegno e del significato, e il lettore/lettrice viene invitato/a a partecipare all'interno di questo spazio tutto particolare creato dal movimento e dall'effetto di transfert.

L'interrogativo che si potrebbe porre, a questo punto, è quello per cui si indaga il come funziona l'efficacia di un testo. Abbiamo preso come termine di paragone il discorso del/della paziente durante una seduta, con la sua diversità e, soprattutto, polifonia dei suoi registri: dal più carnale al più spirituale, dal più concreto al più astratto, dal più emozionale al più intellettuale. E' ciò che ci permette di parlare di una sorta di poligrafia dell'inconscio, ovvero tutti i modi in cui l'inconscio cerca di esprimersi e si rivela, come se questo, per "parlare", si servisse di diversi sistemi di scrittura. Il testo della vita si muta nel testo della scrittura per la via finale del linguaggio scritto. Tutto, dunque, si risolverebbe in frasi.

CAPITOLO SECONDO: LA SCRITTURA DELL'ARIDITÀ

"Poems are like dreams: in them you put what you don't know you know."

Adrienne Rich

"We write before knowing what to say and how to say it, and in order to find out, if possible."

J.-F. Lyotard

In questo capitolo, si cercherà di declinare il processo creativo della scrittura nelle sue varianti medicamentose e terapeutiche, così da farne emergere anche il suo aspetto più profondo che eccede il lavoro cosciente della scrittrice stessa e che poco si presta ad essere interamente afferrato e delimitato dalle parole, da cui, invece, rifugge per sua stessa natura. Ecco perché abbiamo scelto le citazioni riportate all'inizio del suddetto capitolo: esse, infatti, a nostro parere, suggeriscono la presenza di quel nucleo profondo e imperscrutabile che la scrittura non offre mai alla luce piena comprensione.

2.1 Trauma e creatività

Nel suo *Il lavoro del negativo*³², André Green mette in evidenza il lavoro del negativo – creato da Hegel, introdotto in psicoanalisi da Lacan nella sua reinterpretazione di Freud, successivamente da lui dimenticato –, riportandolo alle sue origini freudiane ma aggiungendovi aspetti ai quali solitamente non viene collegato, quali il lavoro del sogno, il lutto, l'identificazione, ecc.

Il lavoro del negativo, così come considerato da Green, raggruppa le forme eterogenee della rimozione, della forclusione, del rinnegamento e della negazione. Esso, però, permette, allo stesso tempo, di cogliere l'unità che li unisce e di riconoscere il marchio del loro intervento distinguendo i loro effetti, giacché questi sono i migliori punti di riferimento della struttura del soggetto e determinano la sorte dell'analisi. E' necessario, però, guardarsi dall'attribuire al lavoro del negativo un senso esclusivamente

³² Green, André, *Il lavoro del negativo*, Edizioni Borla, Roma, 1996, traduzione di Antonio Verdolin.

patologico. Il negativo, infatti, attraverso la rimozione e la sublimazione, caratterizza la condizione più generale: è necessario, cioè, dire “no” alla pulsione in eccesso per poter fare parte della comunità degli uomini. E’ necessario negarla per poter accedere ad uno stato di creatività che possa portare – nel nostro caso – alla scrittura letteraria come risultato della sublimazione della violenza ed effrazione originaria.

Se, nella nostra analisi delle opere letterarie che troveranno posto nei prossimi capitoli di questo lavoro, decidessimo di affrontare la scrittura come un testo letterario appartenente interamente al campo della finzione e della fantasia, proveremmo probabilmente dei sensi di colpa per aver finto di ignorare l’inchiostro di angoscia e sofferenze reali di cui era imbevuta la penna che ne ha tracciato i caratteri. In ogni romanzo che verrà preso in esame lo si sente fin dalle prime righe; nessun bisogno, neppure, di riferirsi alle biografie delle “nostre” scrittrici. Fare astrazione, infatti, da ciò che sappiamo della storia delle autrici dei testi, delle loro delusioni amorose, dei loro destini di orfane o bambine abusate, non significa voler essere incorruttibili di fronte alle esigenze della letteratura, ma cedere alle seduzioni dell’estetismo che ci spinge a chiudere la scrittura in uno scrigno immateriale.

Se, da un altro lato, prendiamo alla lettera tutto ciò che viene riferito, non solo ci lasciamo prendere ugualmente nella trappola della scrittura, qui ridotta alla sua funzione di recensione, ma neghiamo il suo potere creativo, confondendo ciò che andiamo leggendo con il lavoro di un analista.

Occorre forse accettare l’arbitrarietà della posizione adottata da noi lettori/lettrici forniti di una prospettiva psicoanalitica. E’ infatti sorprendente vedere fino a che punto i/le letterati/e collochino in alto il prestigio della scrittura: essa viene frequentemente concepita talmente come la realizzazione più alta che una persona possa raggiungere che, quando uno ha dato prova della sua capacità di riuscire in questa creazione, non si riesce a risolversi a credere che sia veramente vulnerabile a un’angoscia che altri non avrebbero difficoltà a riconoscere come un segnale di richiesta di aiuto. Vorremmo evitare, in questa sede, di cadere nel tranello che ci indurrebbe a concludere che, dal momento che una scrittrice è in grado di creare delle forme artistiche, queste, si pensa, debbano necessariamente fornirci la prova che il suo tormento psichico non potrà mai riuscire a trascinarla a fondo. E’ infatti tragicamente sorprendente constatare quanto il precedente

di artisti e artiste sprofondate nella follia si cancelli dalla memoria o diventi oggetto di una sterilizzazione dell'immaginazione. Le autrici da noi considerate, dilaniate da una sofferenza indicibile e alienante, hanno fatto della loro scrittura l'unico mezzo per parlare di questa angoscia, da cui non tentano di fuggire o sottrarsi – come sarebbe la “risoluzione finale” del suicidio –, ma che, al contrario, cercano di affrontare proprio attraverso questa possibilità terapeutica.

Interessante, a questo proposito, è leggere ciò che Marie Cardinal scrive, una volta interrogata da Annie Leclerc riguardo alla sua scrittura e come ella la percepisca e la viva, se la porterebbe dalla parte del gioco, della gioia, o dalla parte della lotta. Queste le parole della Cardinal:

La gioia e la lotta sono assolutamente mischiate, completamente infiltrate l'una nell'altra, quando scrivo. [...] Per arrivare a tradurre una descrizione simile, in parole scritte, comincio a lottare con me stessa, devo immergermi nel mio desiderio, per sapere esattamente che cosa racchiude. Non c'è che un accordo interiore, una perfetta onestà, che riesca a farmi passare all'atto pratico dello scrivere. E' una lotta alquanto distruttiva che porto avanti con me stessa. Quando il desiderio non cede all'analisi, allora prendo un quaderno, una biro e provo a scrivere. Non riesce mai al primo colpo.³³

Ella ammette di usare numerosi stratagemmi per indursi a scrivere, molto simili a quando, da piccola, doveva ingoiare qualche cosa che non le piaceva: quindi, come davanti al pasto odiato, la Cardinal prende una penna e, dopo aver contato fino al tre, “butta” sulla carta tutto ciò che le passa per la testa, cercando di rispondere alla domanda che si pone sul motivo per cui scriva e che la aiuta a sbloccarsi e ingranare. Ella definisce questo processo come:

un'operazione di calci in culo. Finalmente a forza di lavorare e di battermi con me stessa arrivo a trovare lo spiraglio che lascia passare il pensiero, e in questo momento tutto diventa un gioco, un gioco delizioso. Una volta che mi sono imbarcata su una pagina, posso restarci otto, dieci ore di fila, non mi rendo conto del tempo che passa, non ho né sonno, né fame, né sete, né freddo né caldo, sono le ore migliori della mia

³³ Cardinal, Marie, *In altri termini*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Milano, 1977, IV edizione, aprile 1986, traduzione dal francese di Laura Bruno Ventre, p. 48.

vita, non sento nessun altro bisogno, sono felice. Ma prima di vivere queste ore, che supplizio, che continuo rimettere tutto in causa! Diciamo che mi ci vogliono circa tre anni per scrivere un libro, e che in questi tre anni ci sono sei mesi felici. Sei mesi in cui tutto scorre, è maturo, in cui niente mi può fermare, nemmeno le mie impressioni più distruttive su quello che sto scrivendo, sul fatto stesso di scrivere sulla mia pretesa di essere una scrittrice. Qualche mese delizioso e il resto del tempo a tagliarmi a pezzetti, a fare di me un piatto di cucina cinese...³⁴

Il processo creativo qui illustrato da Marie Cardinal non ha, allora, nulla di una sorta di magia, indolore e volta al medicamento quasi surreale di quei nodi sempre presenti che dettano legge, nel senso che gridano a gran voce e richiedono una traduzione per poter lasciare vivere abbastanza tranquillamente la scrittrice, almeno per un po'. La scrittura è una lotta, un compromesso con il proprio desiderio e la propria necessità, una scommessa sulla propria onestà la quale, a ben vedere, abbisogna di molto coraggio e sfrontatezza. La scrittura è un "farsi a pezzetti", tanto profondo è lo scavo interiore a cui induce, caratterizzato dall'angoscia e dalla paura per la sensazione di essere molto prossime a quello spazio e quel limite inafferrabile, oscuro e buio che la rende, appunto, una sfida con il proprio desiderio e fantasia inconscia, per cui mai esisterà traduzione trasparente e chiara.

Anche Dorothy Allison si è espressa a questo proposito, ribadendo quanto pericoloso sia il processo di scrittura, lontano e distante dal luogo comune che lo vorrebbe il risultato di una operazione compiuta da una persona particolarmente dotata la quale, proprio per questo, non proverebbe dolore né sofferenza ad esporsi così impunemente. Queste le sue parole:

The key is to make the portrait as full as possible and it is not possible if you lie. It is not possible if you try to hide. And the thing that writers hide is themselves. I don't believe you can be any good as a writer if you're trying to hide yourself. So, I get told a lot that I'm brutally honest. I essentially think that I want to do it right, and I don't believe that you can if you try to shave off any margin of safety. If you're trying to be safe, you got no business writing. If you're trying to control what happens, you really don't have a whole lot of chance. The only thing you can control is to create as full a

³⁴ *Ibidem*, p. 49.

portrait as possible. Then you can make people seem human. But you don't really get any safety in that. And you don't get to lie – except of course that you are telling great lies.³⁵

Non vogliamo dimenticare il baratro che separa ciò che la scrittura significa per la scrittrice da ciò che essa vorrebbe significare in questo lavoro d'analisi. Se la sublimazione, infatti, può essere vantaggiosamente posta nel campo recentemente descritto dell'era transizionale, e se è vero che Winnicott ha mostrato in modo convincente l'arricchimento delle possibilità così offerte alla psiche e l'accresciuta vitalità dello psichismo che può giocare su queste produzioni, niente ci autorizza a credere che la sua sola messa in opera possa bastare a proteggere il soggetto dal sopraggiungere di catastrofi psichiche. E lo stesso Winnicott riconosceva che l'installazione di un buon oggetto interno era prerequisito essenziale all'instaurazione dell'area intermedia. Il campo transizionale svolge infatti il ruolo di una formazione attraversata da influssi che giungono da dentro e da fuori, che tenta di riempire l'Io agganciandolo a questo tipo di produzioni, per dare al dispiegamento dell'illusione delle possibilità di ancoraggio che possono servire da sostegno e da filtro contro le difese più rovinose. Così, il tentativo delle scrittrici qui prese in esame non può essere giudicato dal punto di vista della sublimazione, né in termini di scacco, né in termini di successo, a nostro parere, ma solo rispetto alla loro organizzazione psichica conflittuale. Essa, probabilmente, è stato solo il modo di attendere e di sperare, tentando di trasformare il sogno in delirio, come per esorcizzare il dolore che esso trasportava, e il delirio in sogno, come per sperare, grazie a tale appropriazione, di ritrovare il contatto con sé stesse. E' per noi, ai/quelli a cui questa sublimazione viene offerta sotto forma di scrittura, che le loro opere possono svolgere il ruolo di oggetto di amore, favorito dall'esercizio della funzione oggettualizzante. Inoltre, i testi ci pongono in una situazione privilegiata per riconoscervi i movimenti di un lavoro del negativo così come lo concepisce André Green. Ci sono, infatti, nella scrittura – e attraverso la scrittura – delle tracce convincenti di questa ripresa

³⁵ Allison, Dorothy, Intervistata da Dietzel, Susanne, Newcomb College Center for Research on Women, Tulane University, novembre 1995, <http://www.tulane.edu/~wc/zale/allison/allison.html>, data ultima consultazione: 04/05/2010.

di un lavoro del negativo che riesce a trovare la propria coerenza *nella e attraverso* la scrittura.

2.2 Opera e realtà

La scrittura, attraverso la costruzione del proprio spazio, ha l'effetto di creare il proprio oggetto: l'opera. Più di qualsiasi altra, essa ci porta a sottolineare lo statuto transizionale di impronta winnicottino di una tale creazione. Impossibile rilevare in essa il criterio che permette di decidere se si riferisce a una realtà esistente – o che è esistita realmente – o se la realtà in questione sia una realtà psichica tratta interamente dal solo mondo interiore della sua autrice senza travalicare il suo controllo. Chi non disponesse di alcuna cultura preliminare, ignorando persino chi siano le autrici delle opere che qui verranno analizzate, imbattendosi nei loro racconti spogli e privi di ogni commento, probabilmente chiuderebbe il libro, senza alcun modo di sapere se le vicende raccontate abbiano un qualunque rapporto con un personaggio o una storia reale. Tuttavia, non riuscirebbe a sfuggire al senso di verità di ciò che ha letto. E sta proprio lì il successo dell'opera, a nostro parere. Non di riuscire a rendere l'atmosfera della follia – con la capacità di uscirne – o di farsi ammirare imitandola così bene che si giurerebbe che “c'è”, giacché s'ignora di che cosa sia fatta, ma di fare in modo che l'opera sia giunta a bastare a sé stessa, in modo tale che la questione del suo rapporto con la realtà non si ponga nemmeno.

A proposito del rapporto fra la realtà e l'opera d'arte – nel nostro caso il romanzo – è molto interessante notare ciò che Dorothy Allison stessa ha affermato riguardo ai suoi personaggi, durante un'intervista condotta da Susanne Dietzel. Queste le sue parole:

And my theory is that if you create a character and if you tell enough about that character, even if you are creating someone who is a villain or someone who does terrible things, if you tell enough about them, then you have the possibility of loving them. And that if you tell enough about a character, even if you use a character based on people you know, you don't create an act of betrayal. It is when you use characters

in small ways that you betray them. The key is to make the portrait as full as possible and it is not possible if you lie. It is not possible if you try to hide.³⁶

Le opere della scrittrice hanno molto dell'autobiografia, come ella stessa ammette, ma, allo stesso tempo, si discostano da una matrice di tal genere per vivere indipendentemente una loro propria trama. Così la Allison spiega questa caratteristica dei suoi scritti: "Everything I write comes out of that very ordinary American history. There is no story in which my family is not background"³⁷. Tuttavia, l'autrice è anche perfettamente consapevole che

I was writing stories and taking it away from writing autobiography. I don't think I'm capable of writing autobiography. Even in the memoir, *Two or Three Things*, it's not really a memoir. It's a theory piece about storytelling in which I retell stories and then research some of them and come to the conclusion that it's almost impossible to ever find out what's true in my family. Story telling is something we all do, in response to different situations. The problem is that I find sometimes it's as if the work or the craft of what I do, disappears, "Oh, you're just telling what happened."³⁸

Il fatto che non si debba sollevare una questione del genere non vuol dire che sia vietato porsi, né che tentare di rispondervi ne diminuisca necessariamente l'interesse. Giacché è appunto il vantaggio di una tale realizzazione di non accontentarsi di giungere a questa transizionalità che permette una molteplice suddivisione che la fa apparire talvolta sotto la luce della follia, talvolta sotto quella della letteratura. E non si può cavarsela a buon prezzo dichiarando folle ogni letteratura e, con essa, ogni scrittore o scrittrice, almeno non più di quanto si possa osare accontentarsi di dire che ogni follia è letteraria. Non molto tempo fa, non si sarebbe esitato a proclamare la superiorità dell'alienazione sullo stato cosiddetto normale. La bellezza dell'opera letteraria, infatti, non è solo quella di una lingua superbamente esposta e di un'impetosa onestà che

³⁶ Allison, Dorothy, Intervistata da Dietzel, Susanne, Newcomb College Center for Research on Women, Tulane University, novembre 1995. <http://www.tulane.edu/~wc/zale/allison/allison.html>, ultima consultazione: 04/05/2010.

³⁷ Allison, Dorothy, *Trash: Short Stories*, Plume, Penguin Group, 2002, In "Introduction: Stubborn Girls and Mean Stories", pp. VII – XVIII, citazione p. VIII.

³⁸ Allison, Dorothy, Intervistata da Birbaum, Robert. Duende Publishing, 21 ottobre 2002. <http://www.identitytheory.com/people/birbaum67.html>, ultima consultazione: 10/07/2010.

rinuncia ad ogni convenienza: ciò che, secondo noi, fa la differenza è il marchio che porta sulla fronte colei che, avendo conosciuto l'inferno, è riuscita comunque a ritornare, almeno un po', in mezzo a noi, giusto per intrattenerci su di esso, prima di proseguire la propria strada irrimediabilmente sola.

2.3 Il potenziale terapeutico della scrittura

L'idea che la creazione artistica sia animata dal desiderio di riparazione e guarigione e si opponga alla distruttività del processo psicotico alienante trova nelle 'nostre' autrici diverse illustrazioni. La ripetizione che caratterizza tutte quante le opere prese in esame – *Playing House* di Fredrica Wagman, *Bastard Out of Carolina* di Dorothy Allison e *Le parole per dirlo* di Marie Cardinal – potrebbe ricevere un'interpretazione meno unilaterale. Il fatto stesso che la si trovi nei testi induce a pensare e chiedersi se questa riproduzione nella scena della scrittura sia una pura e semplice trascrizione di quella che avviene sulla scena del delirio psicotico (si sta pensando, in particolare, a *Playing House*). Un gioco di rimandi reciproci obbliga a sfumare un po' le spiegazioni proposte. Se, nel corso della lettura dei romanzi, le scrittrici di cui si parla in questo lavoro affermano che la scrittura ha offerto loro la possibilità di tornare a nuova vita e di capire il passato traumatico – quasi che la scrittura fosse una sorta di seconda vita –, esse non si daranno pace d'interpretare ciò che si è impadronito della loro mente come un tentativo di venire a patti con un passato traumatico.

Ancora Marie Cardinal, che, a proposito della scrittura e della parola, così si esprime:

Ho parlato e l'ho liberata. Ho lottato degli anni per liberarla, e l'ho liberata. E adesso lei dorme dentro di me, insieme alla mia giovinezza. Adesso è al sicuro, al riparo. Finalmente. Non la abbandono. Sono nata da lei a poco a poco. Sono uscita da lei, dolcemente, mentre, aggrovigliata sul divano del dottore come un feto, cercavo le parole che annientassero l'angoscia. E più io diventavo grande, più lei diventava piccola, piccolina. Mi sono alzata. Mi sono messa a camminare. Un giorno sono stata abbastanza forte per prenderla dentro di me. Ormai non era più che un minuscolo

embrione, un granello di infanzia, un seme di speranza, un germoglio d'amore. Un inizio. Avevo quasi quarant'anni. Non è molto che vivo.³⁹

L'esperienza del dolore, dell'effrazione, della violazione legati al trauma assume un senso diverso, perché essa è ritenuta anche, in qualche modo forse perverso, la fonte dell'immaginazione letteraria.

A questo proposito, è estremamente interessante leggere ciò che Dorothy Allison afferma riguardo a ciò che, probabilmente, l'ha spinta a diventare scrittrice:

I gave the children names that actually figured in my grandmother's conversations – names of cousins, second cousins, and lost uncles. I worked it out as if it were a movie, or the kind of story people in my family simply would not tell. Contrary to the myth of southern families passing stories along on the porch, people in my family kept secrets and only hinted at what might have happened. Some days I think the way to make a storyteller is to refuse to tell her what happened – as my mama and aunts did with me.⁴⁰

Considerata da questo punto di vista, l'esperienza delle scrittrici esaminate, riconducendo il loro malessere psicologico delirante al tentativo di scrittura, cerca la via che le darà accesso alla sua trasformazione artistica, proprio come la loro produzione artistica, risalendo fino alle supposte sorgenti oniriche, permetterà loro di dare senso al dolore che le immobilizzava perché inspiegato ed inspiegabile. La scrittura ha l'occasione di diventare, così, terapia.

Ancora la Allison si esprime riguardo alla necessità vitale a cui il processo di scrittura ha tentato di fornire una risposta nella sua vita : “I wrote many of these stories out of my own need”. E ancora: “Sometimes I was so angry, I wrote to stop my own rage” e “I wrote to give back to others who had given to me – sometimes reflexively.” Ammette pure la difficoltà intrinseca legata al fatto di tradurre in parole qualche cosa che, quasi per necessità e per sua stessa natura, rimane inintelligibile: “Some stories I wrote in apology, but I cannot say the writing was ever simple or straightforward.” “Some stories

³⁹ Cardinal, Marie, *Op. cit.*, p. 46.

⁴⁰ Allison, Dorothy, *Trash: Short Stories*, Plume, Penguin Group, 2002, in “Introduction: Stubborn Girls and Mean Stories”, pp. VII – XVIII, p. X.

were about trying to figure things out, to understand what had happened and why.”⁴¹
Ancora una volta, dunque, la scrittura diventa il tentativo disperato e frustrante di capire, comprendere più in profondità il perché di certe esperienze angosciose e traumatiche, nella speranza di poterne fare qualche cosa di costruttivo.

2.4 Il potere acquietante dell'arte

Riteniamo assolutamente necessario e fondamentale inserire qui l'opinione riguardante la concezione della scrittura come occasione di percorso terapeutico di Wolfgang Iser, critico che raccomanda di non cadere nel tranello 'populista' e in qualche modo grossolano che porterebbe a considerare l'arte – nel nostro caso ovviamente si tratta di scrittura al femminile – come qualcosa capace di spianare e risolvere ogni contraddizione e conflitto nella speranza che diventa quasi magicamente sicurezza di una vita migliore, lontana da tutto il male e il negativo che probabilmente e palesemente l'ha forgiata. Infatti, l'aspetto quietistico della teoria psicoanalitica dell'arte va giustamente criticato, mentre la stessa teoria e pratica psicoanalitiche vanno salvate da una loro interpretazione confortevolmente e semplicisticamente pacifica e pacificante, come se tutto il dolore e l'angoscia di una vita potessero essere miracolosamente sublimati ed acquietati attraverso l'arte. Riprendendo la posizione di Adorno, Wolfgang Iser infatti puntualizza come

The psychologism of aesthetic interpretation goes pretty well hand in hand with the philistine view of art as something that harmoniously smoothes out contradictions, the vision of a better life – regardless of the bad from which it has been wrung. The conformist acceptance by psychoanalysis of the popular view of art as beneficent to culture corresponds to aesthetic hedonism, which banishes all negativity from art, confining it to the conflicts that gave rise to the work and suppressing it from the end-product. If an acquired sublimation and integration are made into the be-all and end-

⁴¹ *Ibidem*, p. VIII, p. IX, p. XII, p. IX.

all of the work of art, it loses that power through which it transcends the life which, by its very existence, it has renounced.⁴²

Non si vuole dare l'impressione che, in questo nostro lavoro di analisi, si pensi all'arte e alla scrittura come una forma di conforto, essendo caratterizzata da un effetto di sollievo catartico. Infatti, l'opinione assai diffusa secondo cui la letteratura offrirebbe questo sollievo grazie alla sua capacità di risoluzione dei conflitti che farebbe emergere nel lettore/lettrice non fa decisamente al caso nostro. Tale catarsi deriverebbe dal fatto che la letteratura riuscirebbe a corrispondere alle aspettative dei/delle suoi fruitori/fruttrici. Anche se l'opera dovesse provocare un sentimento di dolore, sdegno, colpa o angoscia, le aspettative dei lettori/lettrici farebbero sì che l'arte e la letteratura riescano a trasformare tali sentimenti in esperienze capaci di soddisfare per un effetto di verisimiglianza e grazie alla possibilità che lo spazio della scrittura offrirebbe dove potersi perdere senza però rischiare troppo. Infatti, se la pulsione di morte non si rappresenta nell'inconscio, occorrerà inventare un altro livello dell'apparato psichico nel quale, contemporaneamente al godimento, essa possa registrare l'esistenza della sua non-esistenza. E' appunto il registro dell'immaginario, insomma, registro della scrittura che testimonia di quello iato, di quella scissione che è la morte per l'inconscio.

L'opera d'arte che assicura una rinascita della sua autrice e anche del/la suo/a destinatario/a è quella che riesce ad integrare nella lingua artificiale che propone (nuovo stile, nuova o particolare composizione, immaginazione sorprendente) le emozioni innominate di un Io onnipotente. Così, forse, una simile finzione è, se non proprio un antidepressivo, almeno una sopravvivenza, un tentativo doloroso e dolorante di resurrezione. Giacché il dolore e la sofferenza nominati e "tradotti" attraverso la scrittura hanno la capacità di lasciarci meno soli/e, di alleviare l'agonia, soprattutto se le parole riescono ad infiltrarsi negli spasmi delle lacrime – a condizione di trovare un/a destinatario/a per questo eccesso di scoramento che sino a quel momento si era sottratto alle parole e, quindi, alla traducibilità. Prendere la parola, porsi, stabilirsi in quella finzione legale che è l'attività poetica e simbolica di scrittura significa allora cercare di ridare un senso, ma, allo stesso tempo, permettersi di perdersi e perdere quel tanto anelato

⁴² Iser, Wolfgang, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978, p. 47.

tradotto. Potrebbe forse parere paradossale, ma è solo a condizione di ignorare l'importanza fondamentale dell'idealizzazione nell'attività sublimatoria della scrittura che è possibile perdersi per poi ritrovarsi diversamente. Attraverso i personaggi dei romanzi e altri "demoni" interposti, non è forse la sua stessa drammaturgia incontenibile che la scrittrice racconta?

L'immaginario, allora, è quello strano luogo in cui il soggetto rischia la sua identità, dove si può permettere di perdersi sino a sfiorare le soglie del male, del delitto o dell'asimbolia come mancanza di significazione, per attraversare e recarne testimonianza da un altrove, da un altro luogo.

Ed è solo quando ciò succede che la letteratura è in grado di procurare il piacere che da essa ci si aspetta. Anche quando procura suddetta soddisfazione, ci induce però, allo stesso tempo, a provare una sorta di fastidio, di disturbo e turbamento che si rivelerebbero essere delle fantasie più che eventi o attività reali. L'arte ci permetterebbe di dominare tali sentimenti spiacevoli. Quest'idea che la letteratura dovrebbe fornire piacere e che quest'ultimo emergerebbe dall'alternanza ritmica di tormento e risoluzione di esso era presente già prima dell'avvento della critica psicoanalitica. Tuttavia, ci sembra molto superficiale credere che la forma, nell'opera letteraria, sia ciò che permetta di padroneggiare e dominare l'agitazione e il tormento provocati dal testo. Fa pensare al fatto che i/le lettori/lettrici, se confrontati con un testo "scomodo" o una qualche forma di tormento e disturbo temporanei, si aspettino l'intervento magico di qualche strana entità per ristabilire l'ordine e l'armonia persi.

Crediamo invece che la scrittura, almeno un certo tipo, sia il prodotto e il risultato di un tentativo spesso disperato e destinato alla tragedia di rendere accessibile, esprimibile in parole, intelligibile alla mente e all'anima qualche cosa – un fatto, un evento, un'esperienza, un trauma, un ricordo o una reminiscenza rimossa – che non si presta affatto ad una facile, banale o melodrammatica traduzione e che, anzi, sfugga incessantemente perché, in realtà, inappropriabile, se non persino innominabile.

2.5 La scrittura contro stasi e disintegrazione

Tornando alla definizione che André Green tenta di dare del lavoro del negativo come l'insieme delle operazioni psichiche di cui la rimozione è il prototipo con le sue varianti distinte – come la negazione, il rinnegamento e la forclusione – interessante, per la nostra tesi, è il soffermarci sulle conseguenze che questo lavoro del negativo presenta per l'intero assetto delle istanze dell'apparato psichico di una persona. Secondo lo psicanalista, infatti, le esperienze traumatiche che hanno messo alla prova la capacità di attesa del bambino nei riguardi della risposta ardentemente desiderata dalla madre, in mancanza di tale risposta, conducono ad uno stato in cui è reale solo quello che è negativo. Più ancora, il marchio di tali esperienze sarebbe tale da estendersi a tutta la struttura psichica e da diventare, per così dire, indipendente dalla comparsa e scomparsa futura dell'oggetto. Il che significa che la presenza dell'oggetto non può modificare il modello negativo, diventato la caratteristica delle esperienze vissute dal soggetto. Il negativo, in questo caso, finisce con l'imporsi come un rapporto oggettuale organizzato, indipendente dalla presenza o dall'assenza dell'oggetto. Green interpreta la situazione descritta in due modi: sia come inverso negativo dell'esperienza strutturante e positiva della creazione dell'oggetto transizionale e delle risorse che esso offre alla separazione, sia come vicissitudine di un negativo potenzialmente creativo che la sofferenza, la rabbia, l'impotenza avrebbero travestito e trasformato in paralisi psichica. Ma, questa volta, l'impotenza non riguarda più solo il soggetto, essa finisce con l'inglobare anche l'oggetto nella nuova situazione interna creata dall'assetto psichico personale.

Tale situazione determina due soluzioni diverse e contrapposte. La prima, creativa, attraverso la separazione riconosce l'angoscia potenziale della perdita e vi fa fronte mediante la creazione di un oggetto servendosi, per l'occasione, dell'Io e, allo stesso tempo, della rappresentazione oggettuale interna. Non che, mediante questo cambiamento, la psiche si limiti a concretizzare la propria produzione con l'oggetto transizionale, né che essa si limiti a un sovrainvestimento rappresentativo; essa rimedia alla mancanza di realtà, di cui soffre la rappresentazione, mediante l'istituzione di una realtà fantastica che essa sposta in uno spazio diverso da quello della rappresentazione. Numerosi esempi di questo processo si possono trovare in tutte e tre le 'nostre' scrittrici, le quali descrivono dettagliatamente e superbamente ciò che succedeva alle bambine

protagoniste dei loro romanzi quando tentavano di far fronte ad una situazione altrimenti insopportabile perché troppo dolorosa e lancinante.

La ragazzina protagonista di *Playing House* ammette di iniziare a vivere una sorta di processo di derealizzazione, che le fa vivere e percepire in una dimensione assolutamente irrealistica tutto quello che le succede, dopo che il fratello lascia casa per andare a studiare in collegio:

I drifted out there lost a long, long time. A vague childhood after that of wandering and waiting, feeling seasons joylessly, receiving vague impressions, losing vague images, arriving for moments at imaginativeness and renewal and then losing this again to the one-dimensional and empty days living had become after he went away. Homesickness became the only feeling I possessed, the nameless longing, the grieving, the counting days and hours and days again, the waiting mingling with wispy hope in some far-off distant way. What was I hoping for? I almost forgot. What was I waiting for, I couldn't say exactly. Something, something. A reunion maybe, a dream, a fantasy? I didn't know.⁴³

Dopo aver tentato di concentrarsi sul violino e sulla scuola, nel tentativo di recuperare un solido aggancio con la realtà, le fantasie della ragazzina diventano sempre più ingombranti, fino a determinarne la percezione della realtà che diventa sempre più distante e fantasmatica:

After I stopped playing the violin there was nothing to do. I couldn't do anything because I couldn't concentrate on anything but these vague dreams I had all the time I couldn't even name.⁴⁴

Anche la bambina di *Le parole per dirlo* si rifugia nelle sue fantasie per sfuggire ad un costante senso di abbandono e inadeguatezza che la madre, con il suo comportamento e le parole che rivolge alla figlia, sottolinea e fa emergere. Come conseguenza alla frustrazione e alla mancanza di un affetto incondizionato, priva di qualsiasi riconoscimento che la faccia sentire importante, la ragazzina si rifugia in un

⁴³ Wagman, Fredrica. *Playing House*, Fawcett Publications, Inc., Greenwich, Connecticut, 1975, p. 10.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 125.

mondo tutto suo dove le è possibile mettersi in risalto e attirare l'attenzione. Queste le sue parole:

Mi rifugiai allora, inconsciamente, nel mondo dei sogni, e disprezzavo le mie illusioni passate, le mie assurde ricerche, le mie sciocche speranze. Mi odiavo per tutti quegli sforzi inutili, mi vergognavo di me stessa. In compenso, scoprii che potevo inventarmi un personaggio tutta da sola, di nascosto.⁴⁵

Solo grazie alle vittorie ottenute nella sua dimensione fantastica, la piccola Marie riesce a sentirsi all'altezza dell'amore della madre; di esse dice:

Poiché vincevo spesso, queste vittorie segrete mi conferivano un valore che non avevo mai avuto. Mi sentivo degna di lei, della sua severità. I baci, le tenerezze, tutto questo andava bene per le smorfiose! Io non ero una smorfiosa! Sapevo mostrarmi forte, generosa, onesta, insomma buona. Non era questo che lei voleva da me, la bontà?⁴⁶

Dorothy Allison descrive più o meno lo stesso processo psichico di cui si serve la protagonista del suo *Bastard Out of Carolina* per sentirsi coraggiosa e onnipotente, difesa e protetta in mancanza di qualcuno capace di svolgere questa funzione e ruolo. Così la scrittrice descrive le fantasie che accompagnano Bone nella masturbazione adolescenziale. Durante queste visioni, immagina che delle persone assistano ai momenti in cui Daddy Glen, il patrigno, la picchia: gli spettatori, nei suoi sogni, non possono intervenire né fare nulla per impedire che la violenza avvenga; sono in qualche perverso modo costrette a guardare. Tuttavia, Bone si immagina capace di resistere con dignità e coraggio ai brutali colpi di cinghia o alle percosse che il patrigno assesta sul suo corpo, ma la ragazzina è capace di sopportare tutto in orgoglioso silenzio:

⁴⁵ Cardinal, Marie, *Le parole per dirlo*, I Grandi Tascabili, Milano, IV edizione, 1997, p. 75.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 78.

In my imagination, I was proud and defiant. I'd stare back at him with my teeth set, making no sound at all, no shameful scream, no begging. Those who watched me admired me and hated him.⁴⁷

E' assolutamente cosciente del fatto che è solo nelle storie che si racconta che è in grado di sconfiggere e resistere sprezzantemente al patrigno. E' solo nelle sue fantasie che Bone è dotata di così tanto orgoglio e dignità:

In them, I was very special. I was triumphant, important. I was not ashamed. There was no heroism possible in the real beatings. There was just being beaten until I was covered with snot and misery.⁴⁸

Tornando alla spiegazione di André Green, in questo modo, l'Io, senza ingannarsi sulla sostituzione dell'oggetto che manca e senza cedere all'illusione sul potere della propria creazione che rischia di lasciarlo consumarsi nel rammarico della propria natura unicamente fittizia, offre alla psiche di che rispondere alla sua attesa di un oggetto a propria disposizione. La possibilità che esso offre di essere percepito in questo spazio e di procurare delle soddisfazioni fisiche e non soltanto psichiche, le impedisce di precipitare sul versante dell'allucinatorio. E questo sarebbe lo spazio occupato e creato dalla scrittura come sublimazione e ricerca di una struttura psichica capace di far fronte alla devastazione di un equilibrio già debole e precario di per sé.

La seconda soluzione, al contrario, – e che a noi non interessa, se non parzialmente, per il nostro studio – si traduce in negativismo puro, avendo fatto l'esperienza della negatività e avendola trattata in modo reiterativo, chiudendola in sé stessa. Assegnando alla mancanza, infatti, tutti gli attributi del cattivo, la psiche spera di far apparire il positivo offrendosi come preda dell'oggetto. Essa carica quest'ultimo di una colpa che esige il suo pentimento e il suo ritorno e – dopo averlo ucciso senza nemmeno accorgersene – vuole provocare la sua resurrezione, non nel campo del reale, né in quello del transizionale o della rappresentazione, ma in quello dell'immaginario surreale esclusivamente affettivo, creato dalla sola forza delle lamentele. Un

⁴⁷ Allison Dorothy, *Bastard Out of Carolina*, Essential Editions, Penguin Group, 2005, p. 112.

⁴⁸ *Ibidem*, p.113.

funzionamento del genere, secondo Green, si basa probabilmente su un'identificazione con l'oggetto primario che esprime la propria insoddisfazione nei riguardi del bambino, al cui soccorso si dedica malvolentieri. L'autoamputazione dell'Io così ottenuta darebbe origine a un sentimento di vuoto o di baratro che non è altro che un doppio, una specie di zimbello di se stesso, che è riuscito a imprigionarsi in una forma che non si traduce in alcuna rappresentazione, inadatta quindi a qualsiasi utilizzazione creativa.

A differenza di questa seconda soluzione, nella prima, invece, il negativo si presta ad un arricchimento di prospettive, dato che esso si offrirebbe nelle sue proprietà di diffusione, sollecitazione, creatività, nella sua disponibilità ad accogliere un cambiamento del proprio essere, a farlo virare di bordo e a lasciarne apparire un rovescio inedito ed inaspettato che fa della creatività un'arma fondamentale contro la stasi e la disintegrazione psichica.

2.6 La scrittura come sublimazione

Si potrebbe anche concepire la scrittura alla pari del processo di sublimazione, inteso, da un punto di vista psicoanalitico, come un rivolgimento subito dalle pulsioni sessuali verso una meta superiore, in qualche modo più nobile perché culturalmente e socialmente accettata. La sublimazione, infatti, anziché respingere i derivati pulsionali in profondità fino a dare l'impressione che ciò che ha subito tale sorte non sia mai esistito, li lascia decantare per poi farli volatilizzare verso una meta più alta: la soddisfazione delle pulsioni sessuali riappare dunque in forma mascherata e accettabile, purché abbia abbandonato il suo stato originario, ossia abbia rotto i suoi legami primari e si accontenti di gratificazioni meno direttamente sessuali.

Tale processo potrebbe essere visto come una deviazione a vantaggio della civiltà e la cultura, viste come il contrario della natura. Tra arte e civiltà sembra esistere un rapporto metonimico: giacché la bellezza non può rinnegare il suo rapporto con il godimento, questo sarà il prodotto di trasformazione del passaggio dall'oggetto parziale genitale, dispensatore di soddisfazione limitata, al corpo intero, premio di piacere assegnato a questa bella forma, esteticamente e culturalmente ammirabile.

Da queste riflessioni, si ricava, come già evidenziato, l'idea di deviazione, per l'influenza civilizzatrice, di una pulsione originariamente sessuale, che quando si trasferisce nel campo sociale viene invitata a spostarsi e di conseguenza a modificarsi, in modo tale che non possa più esercitarsi conseguendo senza freni la propria meta sessuale. Il desiderio sessuale si muta in desiderio culturale, di sapere, in sete di "possedere" l'oggetto in maniera diversa. Che cosa si eleva, si distacca dal suolo? E' la terra che si lascia, la sua melma, il suo fango, la sua violenza con il dolore e la sofferenza che essa arreca per avvicinarsi al cielo, alle potenze eteree, agli dei dell'alto e a una comprensione e traduzione del dolore che possa essere accettata nella speranza di non cadere nel vuoto della mancanza ed impossibilità di comprensione.

Si tratta quindi di una conversione: dalla terra con la sua "sporcizia" al cielo, allo spirito. Ma, afferma Green, "non c'è sublimazione senza una precedente perversione".⁴⁹ Niente sublimazione senza la rilevazione di una problematica precedente che, forse, potrebbe consistere nell'anelito dell'oggetto primario (il seno della madre) e il progresso nella vita dello spirito, con il quale è al padre, cioè all'intelletto, che viene conferito il primato. Nel mezzo si collocherebbe il Super-io, preceduto, però, dalle inevitabili pulsioni fra le quali un posto privilegiato occupa quella di morte. Non ci si può accontentare, secondo Green, nel tentativo di caratterizzare gli effetti della civiltà, dell'idea di rimozione come conseguenza dell'opera della cultura sulle pulsioni. Secondo lo psicanalista, infatti, i rapporti fra sublimazione e pulsione di morte risultano, a ben vedere, molto profondi. Giacché nel sublimato, in realtà, non resterebbero né l'oggetto, né la fonte della pulsione fino al punto di trovare, alla fine, la sola energia sessuale desessualizzata, però, posta cioè a servizio di attività non sessuali. In termini strettamente psicoanalitici, è necessario distinguere fra deviazione di meta e desessualizzazione, un atto, quest'ultimo, che comporta una modificazione nella natura specifica della sessualità, molto più che una semplice sottrazione di proprietà.

La desessualizzazione, dunque, è legata a quella che si potrebbe chiamare la narcisizzazione della libido, dal momento che la libido legata all'oggetto si trasforma in libido dell'Io. Si tratta quindi di una rinuncia, e non solo di una deviazione, alle mete sessuali, una desessualizzazione e quindi di una specie di sublimazione.

⁴⁹Green, André, *Op. cit.*, p. 302.

Tale trasformazione porta con sé, però, delle conseguenze poco piacevoli e cioè la liberazione delle pulsioni distruttive. Il paradosso che qui si ritrova, allora, consiste nel fatto che l'apparente arricchimento dell'Io che beneficia di questo apporto in più legato all'aumento della libido narcisistica a spese della libido oggettuale, come contropartita lascerebbe maggior campo alla pulsione di morte. La sublimazione, allora, è al servizio dell'antagonista di Eros poiché è passata dall'amore all'odio.

La donna senza nome del romanzo *Playing House* di Fredrica Wagman si lascia andare alla pazzia e ad un'esistenza di non-senso, in un desiderio nostalgico dell'ormai scomparsa sensazione di integrità, pienezza e presenza a sé che aveva sperimentato da bambina nel suo rapporto d'amore incestuoso con il fratello. L'arrendersi patologico alla follia appare più come il risultato di una rinuncia alla libido vitale definita come Eros – nel suo caso assolutamente inaccettabile da un punto di vista sociale giacché renderebbe legittima una relazione incestuosa fra fratelli –, e la donna, come conseguenza, sembra abbracciare e lasciarsi andare ad un destino di morte, di non-senso e di dis-ordine slegante e slegato, all'insegna di Thanatos e nella ricerca illusoria di una totalità identitaria.

Tuttavia, se questa energia spostabile è libido desessualizzata, essa può anche essere definita energia sublimata, perché si atterrebbe fermamente a quello che è il fine principale di Eros, e cioè l'unire e il legare, in quanto è necessario e serve a quella tendenza all'unità tipica dell'Io. La sublimazione, vista da quest'angolazione, procederebbe per mediazione dell'Io, ma di un Io che cambia le proprie mire, rinunciando a soddisfare la libido erotica sperando al posto suo di soddisfare se stesso.

Questa annotazione porta in sé, tuttavia, una contraddizione: mentre inizialmente l'Io era presentato come rappresentante del lavoro di legame dell'Eros, sia pure attraverso la mediazione della libido desessualizzata-sublimata, ora, invece, realizzando la sua unità, a scapito degli investimenti oggettuali, l'Io diventa il nemico di Eros. Questa ritirata nell'Io, corrispondente ad una desessualizzazione, è sfociata in un'unificazione, una sorta di totalità entitaria. L'Io così agghindato con gli orpelli dell'oggetto ha desessualizzato i rapporti con esso e, cessando di amarlo, gli si pone contro come rivale. Pretende di essere superiore all'oggetto grazie alla desessualizzazione-sublimazione: egli promette il cielo e lascia andare l'amore terrestre in cui si radica la vita. Con la sua deviazione da Eros è diventato l'apologo della morte, non potendo l'amore sostitutivo di se stesso essere

equivalente all'Eros di cui sono investiti gli oggetti. Insomma, in breve, la connotazione narcisistica qui è passata da un narcisismo di vita a uno di morte. L'appropriazione della libido da parte dell'Io ha fatto calare le tensioni provocate da Eros e favorito la stagnazione libidica. L'Io sublimato, desessualizzato, più che rinunciare alla soddisfazione, sostiene la pretesa di offrirsi per un godimento superiore.

Al contrario, la voce narrante di *Playing House*, oltre ad aver rinunciato alla soddisfazione sessuale sublimata, finge di offrirsi ad una gioia superiore ma, al contempo, va incontro alla morte, certo celebrata e aureolata, ma pur sempre morte.

E questo, forse, è comunque il destino di tutte le scritture, a condizione che la scrittura venga intesa come tentativo – e prodotto – del processo di sublimazione. Infatti, il linguaggio utilizzato dalla scrittura di testimonianza e autobiografica è caratterizzata dall'incompiutezza, demistificante ed ingannevole perché sempre tradisce se stessa nel tentativo disperato di fermare qualcosa sulla carta che sempre sfugge, inarrestabile ed impossibile da bloccare ed imprigionare all'interno di confini che si possano dire stabili e imm modificabili. La trazione pulsionale della scrittura, questo suo varcare i limiti che mette in atto ogni vita erotica – e la scrittura lo è –, deve allora fare i conti con la sua esuberanza che potrebbe eccedere le sue capacità e con la possibilità di un'azione dell'erotico dell'oggetto non concordante nelle forme, nelle mete o nei mezzi che si dà per raggiungerle. Sia che essa tema per la propria organizzazione – data la potenzializzazione dei propri desideri sotto l'influsso di ciò che la mobilita – sia che tema la minaccia di cadere sotto la dipendenza di questo piacere di origine estranea che sollecita la fusione, l'unione – attraverso spiegazione e traduzione che rendono la comprensione di sé accessibile –, ma nascondendo la mira di dominare totalmente la situazione, sia ancora perché teme questo partner il cui comportamento può variare: può arrestare bruscamente il corso del piacere, contrariarlo per ragioni sue: circostanze tutte che sono in grado di risvegliare la distruttività.

C'è una sola soluzione per la scrittura: il tentativo – sempre e comunque frustrato e frustrante – di catturare la morte nella vita, legarla alla medesima sorte, costruire mete convergenti e far evolvere la forma dei loro legami. Niente di definitivamente acquisito, però, con la costituzione di questa lega che tutto può rimettere in questione. L'interesse di questa acquisizione, tuttavia, è che essa può tradursi in una doppia interpretazione: sia

che essa esprima i due aspetti agonisti e antagonisti dei desideri di uno stesso soggetto, sia che possa essere intesa come il rapporto che lega il soggetto all'altro. Formula che assicura allo stesso tempo la necessaria separazione che distingue il soggetto dall'oggetto, e le contraddizioni legate al desiderio che aspira alla loro unione, sempre temporanea e aleatoria, come se la scrittura potesse incorporare – imprigionandola – la sua autrice e viceversa. Non esiste una soluzione prescritta in anticipo. La nostra opinione è che essa può essere trovata solo strada facendo, attraverso prove, riconsiderata in base ai mezzi di ciascuno/a; se il movimento erotico della scrittura è raccomandato per la salvaguardia dei valori di vita, la scarica in cui si esaurisce Eros è pericolosa giacché dal momento che l'investimento si sente, per così dire, sfogato, il terreno viene abbandonato per un po' all'altra pulsione detta di morte, che si dispiega senza freni né legami. A che cosa corrisponde quest'idea? Forse al fatto che dopo la scarica vitale, le possibilità di investimento sono ridotte, essendo molto forte la tentazione alla regressione e alla chiusura narcisistica.

Resta la scrittura: lotta dolorosa e permanente per comporre un'opera in perfetta aderenza alle voluttà innominabili della distruzione e del caos. Così, la scrittura ci porta a stabilire dei rapporti meno distruttivi, più pacifici con noi stessi e gli altri. La sofferenza abissale che alberga nelle scrittrici di cui ci occupiamo è una sofferenza incapace di significarsi e che, avendo perduto il senso, perde la vita. Questo senso è l'affetto insensato che la scrittura andrà a cercare con una massima empatia, al di là del rallentamento generale agghiacciante di cui sono prede le autrici dei romanzi. La scrittura sola è in grado di rivitalizzare le loro parole altrimenti insignificanti, banalizzate, logore, parole dalle quali è scomparso ogni appello all'altro/a.

Il processo di scrittura come terapia sembra fondarsi, allora, su un fattore estremamente importante ed essenziale: il perdono, inteso come un dare in più, scommettere su quello che c'è per rinnovare, per far ripartire quella straniera ripiegata sulla propria ferita – che molto probabilmente ha trovato un luogo caldo ed accogliente nei meandri della mente delle autrici i cui testi verranno analizzati – e darle la possibilità di un nuovo incontro.

L'attività estetica e la scrittura sono da intendersi come la possibilità del perdono tra la sofferenza e il passaggio all'atto (suicidio o follia): nelle parole di Julia Kristeva,

“l’esperienza estetica [...] si identifica con l’abiezione per attraversarla, nominarla, spenderla”.⁵⁰

2.7 Il perdono d-(n)-ella scrittura

Secondo Julia Kristeva, la creazione estetica, e quella letteraria in particolare, al pari del discorso religioso nella sua essenza immaginaria, di finzione, propongono un dispositivo caratterizzato da un’economia prosodica, da una drammaturgia dei personaggi e da un simbolismo implicito che costituiscono una rappresentazione semiologica assai fedele della lotta del soggetto contro il crollo simbolico. Questa rappresentazione letteraria non costituisce, secondo la psicoanalista, un’elaborazione – se si intende per rappresentazione una “presa di coscienza” delle cause intra-psichiche del dolore morale. Ed è in ciò che essa si distingue dalla via psicoanalitica, la quale mira innanzitutto alla dissoluzione di questo sintomo. Questa rappresentazione letteraria possiede un’efficacia reale e immaginaria, giacché dipende più dalla catarsi che dall’elaborazione; con le parole della Kristeva, “essa è un mezzo terapeutico utilizzato da tutte le società nel corso dei secoli”.⁵¹

All’interrogativo se la morte sia irrapresentabile, la psicoanalista risponde riprendendo Freud e recuperando delle conclusioni molto simili a quelle di André Green. Sulla base dell’ipotesi che l’inconscio è governato dal principio di piacere, Freud aveva postulato molto logicamente che in esso non si dia rappresentazione di morte. Come ignora la negazione, così l’inconscio ignora la morte. La morte non si può vedere. Pure, come già affermato da Green, Eros subisce la minaccia di essere dominato da Thanatos e, di conseguenza, la possibilità di una rappresentazione della morte si pone in altri termini. Infatti, ignorata dall’inconscio, la pulsione di morte scinde l’Io stesso in una parte che l’ignora pur essendone colpita (ed è questa la sua parte inconscia) e in un’altra parte che la combatte, investendo l’Io della fantasmaticizzata capacità di negarla e diventare, quindi, immortale. Così, se la pulsione di morte non si rappresenta nell’inconscio, occorrerà

⁵⁰ Kristeva, Julia, *Sole nero. Depressione e melanconia*, Feltrinelli Editore, Milano, 1988, traduzione dal francese di Alessandro Serra, p. 163.

⁵¹ *Ibidem*, p. 29.

inventare un altro livello dell'apparato psichico nel quale, contemporaneamente al godimento, essa possa registrare l'esistenza della sua non-esistenza. E' appunto una produzione dell'Io scisso, costruzione di fantasma e di finzione – il registro dell'immaginario, insomma, registro della scrittura – che testimonia di quello iato, di quella scissione che è la morte per l'inconscio.

Alla luce di ciò, allora, si può ben dire che l'opera d'arte che assicura una rinascita della sua autrice e anche del/la suo/a destinatario/a è quella che riesce ad integrare nella lingua artificiale che propone (nuovo stile, nuova o particolare composizione, immaginazione sorprendente) le emozioni innominate – che hanno a che fare con la morte – di un Io onnipotente. Così, forse, una simile finzione è, se non proprio un antidepressivo, almeno una sopravvivenza, un tentativo doloroso e dolorante di resurrezione. Giacché il dolore e la sofferenza nominati e “tradotti” attraverso la scrittura hanno la capacità di lasciarci meno soli/e, di alleviare l'agonia, soprattutto se le parole riescono ad infiltrarsi negli spasmi di una traducibilità possibile. Prendere la parola, porsi, stabilirsi in quella finzione legale che è l'attività poetica e simbolica di scrittura significa allora cercare di ridare un senso, ma, allo stesso tempo, permettersi di perdersi e perdere quel tanto anelato tradotto. Potrebbe forse parere paradossale, ma è solo a condizione di ignorare l'importanza fondamentale dell'idealizzazione nell'attività sublimatoria della scrittura che è possibile perdersi per poi ritrovarsi diversamente. Attraverso i personaggi dei romanzi e altri “demoni” interposti, non è forse la sua stessa drammaturgia incontenibile e in-nominabile che la scrittrice racconta?

L'immaginario, allora, è quello strano luogo in cui il soggetto rischia la sua identità, dove si può permettere di perdersi sino a sfiorare le soglie del male, del delitto o dell'asimbolia come mancanza di significazione, per attraversale e recarne testimonianza da un altrove, da un altro luogo. Spazio sdoppiato, dunque, che si regge tutto sull'essere solidamente aggrappate all'ideale che autorizza la violenza distruttiva a dirsi, piuttosto che a farsi. E' la sublimazione, e, per tornare a Julia Kristeva, “la sublimazione ha bisogno del perdono”⁵². Dalla critica, il perdono viene definito “anistorico”: esso, cioè, spezza il concatenamento degli effetti e delle cause, dei castighi e dei delitti, sospendendo il tempo degli atti. In questa temporalità nuova, si apre uno spazio strano che non è quello

⁵² *Ibidem*, p. 171.

dell'inconscio selvaggio, desiderante e omicida, bensì la sua contropartita: la sua sublimazione in piena conoscenza di causa, un'armonia che non ignora le sue violenze omicide ma le accoglie. Messi di fronte a questa sospensione del tempo e degli atti nell'atemporalità del perdono, si riesce a cogliere, allora, la funzione consolatrice e terapeutica della scrittura. Con le sue parole,

Il tempo del perdono non è né quello dell'inseguimento né quello dell'antro mitologico [...]. E' piuttosto quello della sospensione del delitto, il tempo della sua *prescrizione*. Una prescrizione che conosce il delitto e non lo dimentica ma, senza rimaner cieca di fronte al suo orrore, scommette su una nuova partenza, da zero, su un rinnovamento della persona.⁵³

Questo perdono inaugurato e reso possibile dalla scrittura nella sua funzione sublimatoria e riparatrice sembra essere in grado di sottrarre le sofferenze e i traumi alla storia, il che significa, dunque, riconoscere i moventi inconsci dei nostri delitti permettendoci, in questo modo, una trasformazione rigeneratrice. Esso ci permetterebbe di iscriverci in una nuova storia, che non si riduca ad essere l'eterno ritorno della pulsione di morte nel ciclo delitto/castigo: l'inconscio deve passare attraverso l'amore del perdono poetico.

Anche le 'nostre' scrittrici, più o meno velatamente, più o meno consciamente e consapevolmente, hanno dovuto, nel loro processo creativo, affrontare questa questione del perdono, certo non facile né automatico né tanto meno frutto di una disposizione religiosamente caritatevole della persona in questione, bensì risultato di un processo che chiama e spinge alla vita piuttosto che alla morte. Dorothy Allison, nel suo *Trash: Short Stories*, afferma che:

I grew up writing these stories. I made peace with my family. I forgave myself and some of the people I had held in such contempt – most of all those I loved. That forgiveness took place in large part through the writing of these stories, in a process of making peace with the violence of my childhood, in owning up to it and finding a way to talk about it that did not make more ashamed of myself or those I loved.⁵⁴

⁵³ *Ibidem*, p. 173.

⁵⁴ Allison, Dorothy, *Op. cit.*, p. VIII.

Nel saggio “Deciding to Live”, contenuto nella stessa opera, Dorothy Allison spiega e illustra il potere terapeutico e medicamentoso che ha avuto per lei la scrittura nel momento in cui ella ha scelto di vivere, piuttosto che lasciarsi morire nella tradizione di tutti quelli che, nella sua famiglia, prima di lei, attraverso droga, alcol e violenza fine a se stessa, avevano optato per una morte che molto ha a che fare con una forma di suicidio quasi consapevolmente coatto. Ciò che fa scattare in lei questa decisione – afferma la scrittrice nel saggio – è un particolare episodio avvenuto fra lei e la madre. Allison ricorda di essersi svegliata una mattina in casa dei genitori, dolorante per un litigio fra lei e una sua amante, e di essersi seduta allo stesso tavolo dove sua madre stava bevendo il caffè prima di uscire di casa per recarsi al lavoro. La donna cerca di non parlare dell'accaduto ed evita di guardare la figlia, ma quest'ultima percepisce chiaramente che l'adorata madre si sta accomiando da lei, giacché la sta trattando come se fosse già morta.

Scrivo a questo proposito:

It was in my mam's face that I saw myself, in my mama's silence, for she behaved as if I were only remotely the daughter she had loved and prayed for. She treated me as if I were in a way already dead, or about to die – as unreachable, as dangerous as one of my uncles on a three-day toot. *That* was so humiliating it broke my pride. My mouth opened to cry out, but I shut it stubbornly. It was in that moment I made my decision – not actually the decision to live, but the decision not to die on her. I shut my mouth on my grief and my rage, and began to pretend as if I would live, as if there were reason enough to fight my way out of the trap I had made for myself – though I had not yet figured out what that reason was.”⁵⁵

La scrittrice ne parla ancor più in profondità:

Part of me knew what I was doing, knew the decision I was making. A much grater part of me could not yet face it. I was trying to make solid my decision to live, but I did not know if I could. I had to change my life, take baby steps into a future I did not trust, and I began by looking first to the ground on which I stood, how I had become the

⁵⁵ Allison, Dorothy, *Trash: Short Stories*, Plume, Penguin Group, 2002, in “Deciding to Live”, p. 2.

woman I was. By day I played what the people who were training me thought I was – a college graduate and a serious worker, a woman settling down to a practical career with the Social Security Administration.⁵⁶

La conclusione a cui riesce a giungere in questo suo tentativo di vivere e darsi delle solide ragioni per farlo attraverso l'ausilio della scrittura, è che "Writing it all down was purging. Putting those stories on paper took them out of the nightmare realm and made me almost love myself for being able to finally face them. More subtly, it gave me a way to love the people I wrote about – even the ones I had fought with or hated."⁵⁷ Ancora più importante, però, ci sembra il perdono, o una sorta di perdono e realizzazione, che Bone, la ragazzina protagonista di *Bastard Out of Carolina*, concede alla madre che se ne va con il patrigno da cui ha appena subito violenza carnale che l'ha costretta all'ospedale per qualche giorno. Dopo il ricovero e dopo essere tornata a casa di Aunt Raylene, con la quale ha parecchi scambi per riuscire a spiegarsi il motivo per cui sua madre non si sia ancora fatta vedere e sia apparentemente scomparsa con il patrigno abusatore, alla visita della madre che le dice addio, la rassicura sul fatto di amarla e le chiede perdono per non essere stata in grado di proteggerla, la ragazzina, dolorante e frastornata, piena di angoscia e risentimento nei confronti della madre, realizza che:

What had she done? I shook my head and swallowed. I knew nothing, understood nothing. Maybe I never would. Who had Mama been, what had she wanted to be or do before I was born? Once I was born, her hopes had turned, and I had climbed up her life like a flower reaching for the sun. Fourteen and terrified, fifteen and a mother, just past twenty-one when she married Glen [= il patrigno]. Her life had folded into mine. What would I be like when I was fifteen, twenty, thirty? Would I be as strong as she had been, as hungry for love, as desperate, determined, and ashamed? [...] I wasn't old. I would be thirteen in a few weeks. I was already who I was going to be. [...] I was who I was going to be, someone like her [= Aunt Raylene], like Mama, a Boatwright woman.⁵⁸

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 2-3.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 3.

⁵⁸ Allison, Dorothy, *Bastard Out of Carolina*, Essential Editions, Penguin Group, 2005, p. 309.

E con questo, la riconciliazione, il perdono, che le permette di “girare pagina” e re-inventarsi.

Similarmente, allo stesso modo procede questo cambiamento, trasformazione e maturazione interne per la protagonista di *Le parole per dirlo*, supportata in questo processo sia dalla psicoanalisi in cui si era impegnata per sette anni, sia dalla scrittura. Infatti, la donna, recatasi sulla tomba della madre morta poco prima e al cui funerale aveva deciso di non partecipare – la madre tirannica, intelligente, affascinante, bella, risplendente come un tesoro irraggiungibile, algida ed incapace di amare la figlia mai voluta, profondamente fragile, innocente e vittima inconsapevole essa stessa dei suoi condizionamenti, dei valori ipocriti e fasulli del suo ambiente sociale, della vita che si era cucita al corpo come un bell’abito di sartoria, così stretto che aveva finito per soffocarla – si fa disponibile ad accogliere nuovi sentimenti o vecchi trasformati, come il passaggio dall’odio al perdono che le permette di pronunciare con consapevolezza le parole che la riconciliano a questa donna così ambigua e che concludono il romanzo: “Ti voglio bene”.

Per quanto riguarda il romanzo di Fredrica Wagman *Playing House*, non è così semplice notare come la trasformazione che porta la protagonista al perdono di se stessa avvenga al di fuori della sua discesa agli inferi caratterizzata dalla patologia folle. Infatti, l’autoperdono indotto e incoraggiato dalla scrittura sembra avvenire all’interno di una mente malata, che ha ormai rinunciato a combattere contro la passione distruttiva che vede la voce narrante ancora irrimediabilmente invischiata e mortalmente succube della presenza ingombrante e devastante del fratello. Tale forma di travagliata accoglienza di un sé che, dichiaratamente, si è arresa e ha smesso di combattere contro qualche cosa di più forte e subdolo della propria forza di volontà, impegno e iniziale determinazione, dedizione e consapevolezza dell’esigenza di un medicamento attraverso una forma di auto-traduzione, tuttavia, si rivela attraverso una serenità quasi irrealistica e catartica – che molto ha della consapevolezza –, capace di permettere alla donna, che si lascia scivolare in una dimensione caratterizzata dal non-senso, un perdono e un’accoglienza della propria umana fragilità.

La Wagman così descrive questa forma di serenità in cui la donna – seduta al parco intenta a disegnare dei cigni, vestita in modo bizzarro – è sprofondata e che sfiora e appare come il passaggio all’atto (suicidio o follia):

Children passing by the lady in the park who draws the swan out on the pond stop and look and laugh behind their hands at her. They don't understand the strange yellow swans and so they laugh at the funny lady painting there who wears a funny hat and dress and stops what she is doing to watch them laugh at her behind their hands – why are they laughing.⁵⁹

La protagonista ha raggiunto uno stato così irreali nel suo auto-perdono ed accoglienza che non oppone resistenza alcuna al desiderio del figlioletto di unirsi al padre, il quale, poco tempo prima, stremato dalla situazione della moglie e stanco di essere costantemente e impietosamente confrontato con il fratello dalla donna che non riesce a considerare nessun altro, se ne era andato. La donna accetta, concordando sul fatto che sia meglio così, giacché lei è assolutamente incapace di dare al bambino ciò di cui lui ha maggiormente bisogno. Sebbene la voce narrante si domandi di frequente il motivo per cui non sia mai stata capace di vivere la vita per quella che è, abbandonando il sogno e preferendo, al suo posto, la realtà (“Why didn't I ever live what I had, why were the dreams always better than the things I had?”⁶⁰), la giustificazione che la protagonista si offre non ha più nulla della rabbia e del risentimento di prima, di quando ancora sentiva in sé la voglia, la determinazione e l'urgenza di tentare di dare una svolta positiva – e non patologica – alla sua vita, principalmente per amore di sé stessa e di una vita all'insegna di significato e senso a cui potersi aggrappare perché validi e in grado ancora di offrire una ragione di vita.

Si coglie la gravità di un simile perdono con e attraverso l'inaccettabile orrore. Questa gravità è percettibile nella scrittura che non giudica né calcola ma tenta di sciogliere e di ricomporre, alla stessa stregua di un ascolto analitico di cura. E' grazie al fatto che si trova separata dal proprio inconscio da un nuovo transfert – la scrittura – su un nuovo altro/a o su un nuovo ideale che la scrittrice è in grado di scrivere la drammaturgia della propria violenza e della propria disperazione pur indimenticabili. Il tempo di questa separazione e di questo nuovo inizio soggiacente all'atto stesso di scrittura non appare necessariamente nei tempi narrativi, i quali non possono, in realtà,

⁵⁹ Wagman, Fredrica, *Playing House*, Fawcett Publications, Inc., Greenwich, Connecticut, 1975, p. 218.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 218.

che rivelare solo l'inferno dell'inconscio. Il delitto non dimenticato ma significato attraverso il perdono, l'orrore scritto, è la condizione della bellezza. Il perdono, legato così intimamente alla scrittura, comporta comunque già in partenza una volontà, un postulato o uno schema, e cioè quello secondo cui il senso esista. Non si tratta necessariamente di un rifiuto del non-senso o di un'esaltazione maniaca contro la disperazione.

Anche se così potrebbe apparire, la scelta di Fredrica Wagman di tracciare la vita di una donna destinata e votata alla follia nel suo *Playing House* non sembra avere nulla a che fare con una forma di esaltazione artistica del non-senso, il cui risultato potrebbe venir facilmente aureolato come una forma di espressione più alta, bensì più che altro con una sua erosione: il senso e il significato sono stati talmente tanto sviscerati, chirurgicamente analizzati in ogni loro componente in tale profondità da non lasciare nessuna traccia e nessun appiglio in grado di bloccare e impedire la dispersione e disgregazione del proprio Io. E' grazie alla scrittura che l'autrice è in grado di scrivere la drammaturgia della propria violenza e della propria disperazione pur indimenticabili. La scrittura della Wagman, allora, scopre e svela il delitto non dimenticato ma significato attraverso il perdono, l'orrore scritto, condizione, quest'ultima, della bellezza e dell'incisività del processo artistico. In *Playing House* sembra non possa esistere bellezza al di fuori del perdono che tiene sempre presente e mai si dimentica dell'abiezione, ma essa viene filtrata attraverso i segni destabilizzati, musicalizzati, risensualizzati del discorso d'amore, forse anche di un amore patologicamente distorto, ma pur sempre amore.

“C'è un senso”: gesto eminentemente transferenziale, tipico della situazione di cura analitica. La possibilità logica di rimozione che essa implica (non-senso e senso) è legata a un solido agganciamento del soggetto all'ideale oblativo. Coi che si trova nella sfera del perdono – che lo dà e lo accetta, o, per lo meno, lo cerca – è capace di identificarsi con un padre amante, padre immaginario, con il Super io, con il quale, di conseguenza, è pronta a riconciliarsi in vista di una nuova legge simbolica.

In questo senso e secondo questa prospettiva, Fredrica Wagman e il suo romanzo sembrano attuare tale riconciliazione: la voce narrante a cui è affidata l'intera storia di *Playing House* parrebbe ricongiungersi con sé stessa proprio nel momento in cui si lascia

andare al non-senso e alla mancanza di significato non solo simbolizzato, ma anche attuato. La follia la investe quale forma estrema di riappacificazione con un Super io che, a ben guardare, per lei non sarà mai raggiungibile e con cui ella non riuscirà mai a identificarsi, malgrado lo spazio immaginario e di finzione, spazio intermedio fra la realtà storica e quella psichica, offertole dalla scrittura. O, forse, proprio qui sta la riprova del potere terapeutico legato a Eros di ogni atto creativo: quello di offrire comunque e sempre un'accoglienza anche all'atto che sa di morte.

Anche Marie Cardinal riesce a conciliarsi con il padre morto di tisi, sempre spietatamente guardato attraverso le lenti deformanti della madre, la quale le ha sempre imposto il suo punto di osservazione. Grazie alla psicoanalisi e alla scrittura, l'autrice francese riesce a rivalutarlo a dispetto di tutto ciò che sua madre le aveva raccontato o fatto capire riguardo alla figura del padre. Di lui, in un primo momento, dice che "Ai miei occhi egli aveva le dimensioni che gli aveva dato mia madre, non ne possedeva di proprie. Mio padre era un perfetto sconosciuto che non ha mai fatto parte della mia vita."⁶¹

Quando lei bambina deve andare a casa sua per pranzare con lui, nonostante i piccoli rimproveri che lui le dispensa, capisce anche con chiarezza che "con questi rimproveri era mia madre che voleva colpire. Mia madre che mi allevava, che mi vestiva, che pensava alla mia educazione. Sentivo che mi voleva bene e che non era la mia persona che intendeva ferire."⁶² Ma la piccola, indottrinata perfettamente dalla madre che ormai odiava il padre e non gli concedeva nessuna possibilità di redimersi, non è in grado di aprirsi a lui: "Per lui, la mia cartella era chiusa, era la mia cassaforte, il mio tesoro, la mia importanza. Tenevo a distanza mio padre, gli vietavo l'accesso al mio universo. Di ciò ero perfettamente consapevole."⁶³ E ancora: "Io stavo sul pianeta madre che, di tanto in tanto, a intervalli regolari, incrociava il pianeta padre, avvolto in una nebbia malsana. Mi dicevano allora di fare la spola tra i due pianeti, e non appena rimettevo piede nel regno della madre, non appena lei mi aveva di nuovo in suo possesso, accelerava l'andatura, come per allontanarsi al più presto dal pianeta nefando."⁶⁴ Anzi, la madre

⁶¹ Cardinal, Marie, *Le parole per dirlo*, I Grandi Tascabili, Milano, IV edizione, 1997, p. 64.

⁶² *Ibidem*, p. 52.

⁶³ *Ibidem*, p. 54.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 58.

esaspera, agli occhi della figlia, la differenza di classe sociale esistente fra lei e l'ex marito e di lui dice frequentemente alla bambina: "Non è del nostro ambiente, basta vedere come mangia."⁶⁵ Il padre, infatti, racconta l'autrice, era un uomo che si era fatto da sé: dopo lunghi anni a lavorare come manovale in un cantiere edile, il ragazzo scappato di casa per trovare la sua propria strada, orgoglioso e testardo, aveva lavorato anche come operaio e si era laureato in ingegneria alle scuole serali, vincendo premi e riconoscimenti, ma non aveva mai dimenticato la fatica che aveva caratterizzato i suoi anni di gioventù, insieme a gente umile e senza istruzione.

Dopo la sua morte, avvenuta per tubercolosi, la ragazzina scopre in lui l'unica persona capace di amare la piccola Marie incondizionatamente, senza aspettarsi o richiedere nulla in cambio per questo suo amore disinteressato e gratuito. La piccola percepisce qualche cosa di inspiegabile e poco chiaro. Così la scrittrice ne parla:

Eppure era stato il mio unico alleato, anche se lo avevo rifiutato. Non avevo mai fatto i conti con lui, ora dovevo fare i conti senza di lui, e sentivo un grande vuoto attorno a me, inspiegabile. Insieme a lui era scomparso qualcosa di sottile, di torbido. Ora so in che cosa consisteva questo suo vuoto: non avevo più la certezza che qualcuno mi amasse in qualsiasi circostanza, e mi sentivo senza affetto.⁶⁶

Il rifiuto è parte integrante di questa operazione di riconciliazione identificatoria. Esso procura un piacere perverso, masochistico, nella traversata della sofferenza verso quell'affermazione di nuovi legami che è data dal perdono come dall'opera. Tuttavia, contrariamente al rifiuto della negazione che annulla il significante e regge la parola cava e vuota della depressa, un altro processo entra qui in gioco, per assicurare la vita immaginaria.

Si tratta del perdono essenziale alla sublimazione, che porta il soggetto a un'identificazione completa (reale, immaginaria e simbolica) con l'istanza dell'ideale. E' attraverso il miracoloso artificio di questa identificazione sempre instabile, incompiuta, ma tripla (reale, immaginaria e simbolica) che il corpo sofferente di colui/e che perdona – come della scrittrice – subisce una mutazione. Essa gli permette di vivere una seconda

⁶⁵ *Ibidem*, p. 65.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 62.

vita, una vita di forma e di senso, forse un po' esaltata o artificiale agli occhi di coloro che ne restano fuori ma, comunque, la sola condizione di sopravvivenza per il soggetto. In questo senso, la scrittura della Cardinal potrebbe apparire forse un po' esagerata, quasi suonasse un po' "troppo bella per essere vera": infatti, una volta che ella recupera la sua propria parola altra che la definisce come donna e scrittrice e la libera da tutti i condizionamenti e ruoli socialmente e tradizionalmente prestabiliti, la sua voce suona a volte artificialmente costruita, troppo concentrata sul fatto di dover dimostrare che il suo percorso di riabilitazione possa aver luogo per tutti/e. Come destinatari/e della sua scrittura, ci si discosta da essa un po', si fa qualche passo indietro e la si osserva da lontano. Tuttavia, ciò non toglie il suo potere di convinzione, di passionale e appassionata eloquenza che la rende comunque viva e originale, se non persino genuina nella capacità di rinascita che ha saputo offrire alla sua creatrice. La si valuta pure per la sua efficacia vitale, che ha comunque consentito alla Cardinal una forma di sopravvivenza e un recupero di senso e significato.

Se è vero che non è paragonabile alla misericordia divina, il perdono umano della scrittura tenta di modellarsi a sua immagine e somiglianza: dono, oblazione in deroga di giudizio, il perdono presuppone un'identificazione potenziale con questa divinità di misericordia. Tuttavia, e contrariamente alla misericordia divina che vuol essere esente da qualsiasi tristezza, il perdono raccoglie nel suo passaggio verso l'altro/a anche l'umanissimo dolore. Riconoscendo la mancanza e la ferita da cui trae origine, offre come rimedio un dono ideale: promessa, progetto, artificio, racchiudendo così l'essere umiliato, offeso e traumatizzato in un ordine di perfezione e dandogli la sicurezza di appartenere ad esso.

La scrittura di Dorothy Allison, in questo senso, ci appare come quella più adatta e adeguata per rendere un tale sentimento, così ricco e sfaccettato. Quano Bone, a casa di Aunt Raylene in convalescenza dopo la violenza da parte del patrigno su di lei e straziata dal fatto di non sapere nulla della madre che sembra essere scomparsa improvvisamente e sembra aver scelto il brutale marito a lei, rivede finalmente la mamma adorata, dai suoi pensieri emerge un'infinita tristezza, che potrà essere difficilmente confortata, oltre allo spiraglio di luce che si apre sulla comprensione delle ambiguità e paradossi della vita.

La scena descritta dalla Allison così descrive l'in-scontro tanto agognato fra Bone e la madre Anne. Quest'ultima si presenta a casa di Aunt Raylene. Avvicinatasi alla figlia, la donna tenta di farsi perdonare dicendole che mai avrebbe potuto immaginare che il patrigno le avrebbe inferto una tale violenza e che, nei suoi sogni, "I wanted you to be safe. I wanted us to be happy. I never thought it would go the way it did. I never thought Glen would hurt you like that."⁶⁷ Ammette però di essere stata assolutamente incapace di vedere cosa stesse succedendo fra la figlia e il marito, perché resa cieca dall'amore che provava per lui, nonostante tutto. La situazione è difficile per entrambe, emotivamente carica e intensa e Bone vorrebbe poterle dire che nulla è cambiato per quanto riguarda la profondità del suo amore per lei, ma non se la sente: "but I couldn't. I had lost my mama. She was a stranger, and I was so old; my insides had turned to dust and stone."⁶⁸ La ragazza non riesce ancora a perdonare la madre per aver preferito il patrigno a lei e non riesce a dimenticare la scena terrificante che la perseguita perché ancora incomprensibile: "Every time I closed my eyes, I could see again the blood on Glen's hairline, his face pressed to her belly, feel that black despair whose only relief would be death."⁶⁹ Anne tenta di avvicinarla, ma Bone si ritrae; le dichiara di volerle bene, di averla sempre amata immensamente. Nella testa della figlia, corrono però questi pensieri: "My heart broke all over again. I wanted my life back, my mama, but I knew I would never have that. The child I had been was gone with the child she had been. We were new people, and we didn't know each other anymore. I shook my head desperately."⁷⁰ Bone, disperata, tenta di parlare, ma invece di parole, esce dalle sue labbra un fiume incontenibile di singhiozzi e lacrime e la madre allora la accarezza, timorosa di farle del male ma incapace di non tenerla vicina a sé. "I pressed my face into her neck, and lei it all go. The grief. The anger. The guilt and the shame. It would come back later. It would come back forever. We had all wanted the simplest thing, to love and be loved and be safe together, but we had lost it and I didn't know how to get it back."⁷¹ Bone afferra, per un attimo, ciò che Aunt Raylene aveva cercato di farle capire: "Raylene had been right. I didn't understand anything. But I didn't want to understand. Seeing Mama

⁶⁷ Allison, Dorothy, *Bastard Out of Carolina*, Essential Editions, Penguin Group, 2005, p. 306.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 306.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 306-307.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 307.

⁷¹ *Ibidem*, p. 307.

hurt me almost as bad as not seeing her had.”⁷² Infine, “Mama’s fingers touched my lips. Her eyes burned into me. “I love you, Bone,” she said. “Never forget that. You’re my baby girl, and I love you.”⁷³ Dopo questo, la madre bacia le dita della figlia, si alza e se ne va. Quando ormai il rumore della macchina è lontano e si sta affievolendo, Bone si rende conto che sul suo grembo giace una busta dall’aspetto ufficiale e burocratico. La apre, ne tira fuori il contenuto che scopre essere il suo certificato di nascita. Legge: “RUTH ANNE BOATWRIGHT. Mother: ANNEY BOATWRIGHT. Father: UNKNOWN.”⁷⁴ A questo punto, i suoi pensieri si rivolgono alla madre, che vede sotto una luce completamente diversa: si chiede cosa abbia fatto la donna per recuperare il certificato di nascita, odiato dalla madre perché vissuto come una stigmatizzazione infamante su lei e le sue figlie. La ragazzina si rende conto che, una volta che sua madre l’aveva partorita all’età di quindici anni, la sua vita era completamente cambiata e che lei stessa si era arrampicata sulle speranze della ragazza madre in cerca di sole. Le loro due vite si erano confuse insieme, l’una avvinghiata a quella dell’altra. E Bone capisce, o, per lo meno, inizia e affronta i primi passi incerti verso la comprensione e il perdono caratterizzato dalla tristezza tutta umana e dalla fatica di dover lasciare andare per far sì che si possa recuperare successivamente, un più tardi non ben specificato.

L’amore, insomma, al di là del giudizio, innalza la tristezza compresa, intesa, dispiegata. Se riusciamo a perdonare a noi stessi, innalzando, grazie a qualcuno che ci ascolta-legge, la nostra mancanza o la nostra ferita in un ordine ideale al quale siamo sicuri/e di appartenere, ecco che siamo garantiti/e contro la depressione e la sua caratteristica più immobilizzante e sconvolgente: la mancanza di senso e significato.

Certo che la scrittura della Wagman, al contrario, sottolinea il processo inverso: pur cercando disperatamente il perdono e ottenendolo, la donna senza nome in *Playing House* non viene garantita dalla mancanza di senso e significato. Al contrario, sembra proprio che ella ricerchi tutto ciò come paradossale e conflittuale unica forma di vita-in-morte che le rimanga. Ella, cioè, recupera senso nella pazzia.

Marie Cardinal, invece, sembra proprio essere riuscita nel suo intento, quello cioè di ritrovarsi dopo essersi smarrita, supportata e aiutata in questa profonda trasformazione

⁷² *Ibidem*, p. 308.

⁷³ *Ibidem*, p. 308.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 309.

dalla psicoanalisi e dalla scrittura, l'una frutto dell'altra. Riflettendo sul rapporto fra le due e alla luce della lunga conversazione intrattenuta con Marie Cardinal in *In altri termini*, Annie Leclerc afferma come la relazione fra parola detta e scrittura si traduca in un movimento che molto ha dello stesso meccanismo della psicoanalisi. Quest'ultima aveva liberato per la Cardinal una parola "usata e abbandonata al tumulto dell'oscurità e della confusione,"⁷⁵ che aveva poi trovato la sua forma più adeguata nel suo *Le parole per dirlo*, "una scrittura dell'analisi, di tutt'altro che l'analisi, portata su tracce multiple ma sicure, intensa ma chiara, vasta ma ben condotta."⁷⁶ Quasi a dire che ormai la scrittura, pur essendo di tutt'altro ordine che non la parola liberata, non ne potesse comunque fare a meno. E come se la parola, come noi generalmente la intendiamo e la usiamo, dovesse ormai ricongiungersi con la scrittura per potersi compiere e affinché essa possa determinare e assurgere quale possibilità di rinascita per la scrittrice algerina, passata attraverso il gesto d'amore del perdono. Marie Cardinal, comunque, si ritiene completamente trasformata dalla parola liberata, grazie alla quale, e sentendola dentro di sé quale granello, quale seme di speranza e germoglio d'amore, ha trovato la forza di muovere i primi passi verso la sua nuova vita di donna altra.

2.8 Il Negativo in Diotima

In termini squisitamente letterari, lontani ma simultaneamente – e necessariamente – vicini a quelli della psicoanalisi, ci sembra particolarmente interessante indagare il "lavoro del negativo", così come viene concepito dal gruppo di Diotima⁷⁷ nel libro *La magica forza del negativo*⁷⁸. In questo testo, infatti, – ed è questo

⁷⁵ Cardinal, Marie, *In altri termini*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Milano, IV edizione "Tascabili Bompiani", aprile 1986, traduzione dal francese di Laura Bruno Ventre, p. 180.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 181.

⁷⁷ La comunità filosofica femminile Diotima nasce presso l'Università di Verona nel 1983. Riferimenti fondamentali per il lavoro di Diotima erano la riflessione filosofica di Luce Irigaray e il dibattito teorico e politico del movimento delle donne, in particolare il femminismo della differenza. Nel corso degli anni Diotima ha mantenuto e rafforzato questi tratti natali definendosi come "nome comune" di una pratica di relazione tra donne. Dalle numerose attività del gruppo sono nati i testi: *Il pensiero della differenza sessuale*, *Mettere al mondo il mondo*, *Il cielo stellato dentro di noi*, *Oltre l'uguaglianza*, *La sapienza di partire da sé*, *Il profumo della maestra*, *Approfittare dell'assenza*.

⁷⁸ Diotima, *La magica forza del negativo*, Liguori Editore, Napoli, 2005.

che a noi interessa maggiormente – appare chiaro fin da subito che il concetto di negativo viene analizzato ed esaminato non tanto per spiegare cosa sia o da cosa sia costituito e come si manifesti, ma, soprattutto e più profondamente, come esso lavori e la possibilità di farlo lavorare. Dunque, la prospettiva adottata dal gruppo di studiose di Diotima tende a seguire un percorso di analisi che si muove

dalla tendenza ad ignorare o a colmare o ad esorcizzare il negativo, [al passaggio che, invece, pensa] il lavoro che il negativo riesce a fare, come: sciogliere legami non liberi, sgombrare la mente da costruzioni inutili, alleggerire la volontà da fardelli insensati.⁷⁹

Il punto di partenza e l'idea stessa del libro – così come viene spiegato da Luisa Muraro nell'Introduzione – nasce dall'interrogativo dei membri del gruppo riguardo a come fare affinché il negativo esistente nella vita di ciascuna/o di noi non “vada a male” e non si traduca necessariamente in qualche cosa di assolutamente non recuperabile perché inintelligibile, inconcepibile poiché intraducibile in un senso. La critica parla e descrive il comprensibile timore che, fin dall'inizio, assaliva ed accumulava tutte le partecipanti, e cioè quello di non possedere neppure le parole per parlare il/del negativo con la conseguenza molto reale di evocarlo invece come un ospite “triste e muto”. Infatti, la studiosa afferma che

quando il negativo si lascia introdurre nel discorso, vuol dire che, poco o tanto, è uscito dalla sua assoluta negatività e non pretende di trionfare da solo.

Il negativo che non disorganizza e non sfascia l'ordine del discorso in cui è stato introdotto per necessità significa che ha smesso di distruggere e che ha recuperato un ruolo nel gioco del simbolico, fra presenza ed assenza. Per Muraro, esistono innumerevoli verbi che tentano di descrivere ciò che il negativo compie: di esso, si può dire che separi, tagli, divida, sopprima, rimuova, neghi, escluda, isoli, tanto che si è tentati di affermare che l'unico lavoro del negativo, sia, appunto, negativo e si risolva in distruzione, trauma, caos. Tuttavia, se esiste una minima presenza simbolica che, secondo la filosofa si tradurrebbe in una relazione fra due, allora il lavoro che il negativo compie è quello di

⁷⁹ *Ibidem*, p. 1.

indurre a pensare: genera il pensiero, lo scioglie, lo libera, facendo sì che il negativo venga accolto in noi, sebbene sia una forza impersonale che agisce, cioè, indipendentemente dalla nostra volontà: ma ciò che fa, lo fa in noi, e siamo a noi a pagarne in pieno le conseguenze, sia quelle negative di distruzione sia quelle positive di lavoro. Certo, una sola considerazione sembra capace di essere valida sempre: quella secondo cui non è affatto semplice rimanere calme/i in presenza del negativo, senza cadere nella tentazione di caricarlo di accezioni deteriori e deterioranti, quali il cattivo, il falso, il brutto, il male. Il lavoro del negativo, infatti, non è mai neutro, ancor meno nei confronti del desiderio, che da esso viene scoraggiato o, per contro, eccitato. Forse, allora, sembra dire Luisa Muraro nell'Introduzione al testo di Diotima, sarebbe il caso, invece che scagliarsi contro il negativo a spada tratta nel tentativo di deteriorarlo il più possibile, di lasciarlo decantare, alla stessa maniera in cui si lascia decantare il vino per esaltarne la qualità e permettere che la materia torbida si deponga sul fondo. Parlare del male, infatti, sembra essere molto più facile, se non altro perché “il deteriorarsi del negativo è lo spettacolo all'ordine del giorno”⁸⁰.

Dunque, sembra quasi che, per tradizione, cultura o abitudine, non ci si possa permettere di lasciare spazio al negativo e al suo lavoro inteso positivamente come ciò che induce ed incoraggia il pensiero e non come distruzione, cioè il negativo e la sua valenza solo nefasta e peggiore. Anche tutti gli ideali travestiti da bene, a ben vedere, altro non sono che il deterioramento del negativo: la gara a fare del bene, la buona volontà che vuole trionfare a tutti i costi e che, così facendo, si traduce in assoluto violento e dispotico.

La magica forza del negativo, quindi, allude alla grande forza dello spirito che sa guardare in faccia il negativo e soffermarsi presso di lui. “Questo soffermarsi – scrive Hegel a cui il titolo scelto si riferisce – è la magica forza che volge il negativo nell'essere”⁸¹.

Particolarmente significativo il richiamo – presente in quasi tutte le autrici – a Simone Weil. L'idea della de-creazione si oppone in lei alla formula della dialettica – che ella definisce fallace – ispirando un lavoro del negativo che non deve mai dimenticare

⁸⁰ *Ibidem*, p. 3.

⁸¹ *Ibidem*, p. 2.

“quell’intervallo che ha la finezza di un capello e che fa l’abissale distanza fra la de-creazione e la distruzione”⁸². La prima ha a che fare con la trasformazione, con lo spirito capace di un cambio profondo, solo apparentemente passivo. Il lavoro del negativo è dunque un’operazione molto pratica, materiale persino, che parte dal nostro essere soggetti incarnati/e, e in questo senso non può essere un’operazione intellettuale, per lo meno non solo, poichè l’idea stessa di lavoro suggerisce una trasformazione che la pulsione de-creatrice subisce quando riesce a divenire parte di un discorso, di un dialogo, di una relazione.

Molto interessante è leggere ciò che Marie Cardinal afferma riguardo alla Cosa che l’ha devastata nel corpo e nella mente per anni, dopo che ella ha preso la decisione di “stare a guardarla” e quindi dopo averla accettata, osservata e accolta, in qualche modo, senza scagliarvisi contro a spada tratta nella speranza di annientarla, ma permettendole di compiere il suo percorso malgrado il rischio di venirse distrutta e sconvolta. Prima,

la Cosa dentro di lei era costituita da un mostruoso formicolio d’immagini, di suoni, di odori, proiettati in ogni parte da una pulsione distruttiva; rendeva incoerente ogni ragionamento, assurda ogni spiegazione, inutile ogni tentativo di fare ordine; all’esterno si rivelava con un tremito violento e un sudore nauseabondo.⁸³

Poi:

Quella sera mi apparve chiaro che la Cosa era l’essenziale, che poteva tutto. Ora affrontavo la Cosa. Non era più così vaga, benché non fossi ancora in grado di definirla. Quella sera accettai la pazza per la prima volta. Ammisi la sua esistenza. Volli accettare la malattia così com’era. Compresi che ero io la pazza che mi faceva paura, perché portava la Cosa dentro di sé. Un punto era chiaro: la Cosa stava dentro la mia mente, non stava in nessuna parte del mio corpo e nemmeno all’esterno. Ero sola con lei. La mia vita era soltanto una storia tra me e lei.⁸⁴

Infine:

⁸² *Ibidem*, p. 6.

⁸³ Cardinal, Marie, *Le parole per dirlo*, I Grandi Tascabili, Milano, IV edizione, 1997, p. 13.

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 36-37.

da quando avevo cominciato l'analisi, mi lasciavo sopraffare dalla pazzia sempre più di rado. La stavo a guardare. Alla Cosa non piaceva essere osservata così, dall'esterno, e dopo qualche tentativo di resistenza, mollava la presa. Non se ne andava, ma stava lì triste, a pensare con malinconia ai bei tempi della sua irrequietudine.⁸⁵

Mutamento possibile a condizione che il negativo non venga respinto, né lasciato solo ad incancrenirsi nel suo aspetto meno produttivo e più degenerante, quando cioè diviene concidente con il male assoluto, distruttività, dominio e impotenza. E', invece, trasformazione libera, perché, lavorando grazie allo spirito, esso è in grado di generare un pensiero capace di tenere insieme quello che, logicamente e naturalmente, non potrebbe stare congiunto.

Annarosa Buttarelli nel suo saggio "Maledire, pregare, non domandare" invita a disporsi ad accettare un'esistenza misteriosamente inemendabile di un male che non parte da noi stesse/i, di un male che tenta decisamente di arrecarci un danno senza che ci debba essere per forza un nostro rispecchiamento o una nostra corrispondenza. E' l'invito ad accettare anche il male non compiuto, l'errore non commesso, senza la volontà demistificante e pericolosa per le conseguenze violente che essa potrebbe indurre, di sapere, riconoscendo, in questo modo, che esiste "dell'essere e del non-essere"⁸⁶ sia nel bene, sia nel male. La docente parla di un male che non si limita ad essere semplicemente un problema da risolvere, ma si rivela più come un mistero da sopportare, quasi che il male e il negativo fossero in realtà dipendenti e bisognosi di noi per sussistere, ma non influenzabili necessariamente dal nostro pensarli. Occorrerebbe, a suo parere, imparare a riconoscere, nella condizione umana, non un male metafisico, sfuggente, assoluto ed eterno, ma qualche cosa che abbia le caratteristiche della contingenza, anche se mobile ed inafferrabile nella sua alterità. Il "male contingente" contrapposto al male metafisico, assoluto, eterno – scrive Annarosa Buttarelli – "sottosta alla legge dell'incarnazione, [...] e sta a noi avere la capacità di discernerlo e andarlo a scovare, costringerlo a dichiararsi."⁸⁷ E' una diffusa sapienza femminile, scrive l'autrice, ma non insita nella natura della donna, bensì ad essa consegnata dalle circostanze nelle quali si viene al

⁸⁵ *Ibidem*, p. 40.

⁸⁶ Diotima, *Op. cit.*, p. 36.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 37.

mondo, e sta alla donna-madre approntare le condizioni perché la passività legata all'impotenza originaria non si trasformi in in-esistenza. Ma è difficile trasportare questo sapere nella relazione tra le donne senza che si riproduca un'attesa idealizzante di protezione da parte dell'altra, e cioè senza che si attivi un'attrazione fatale per la dipendenza.

Ogni autrice che ha contribuito al testo accompagna la propria riflessione sul lavoro del negativo ad una donna che rappresenta, attraverso la sua "arte", la possibilità di attraversare il negativo uscendone "viva". Ancora Simone Weil è il faro che illumina la notte che Rita Fulco attraversa con coraggio e passione nel suo saggio intitolato "L'irriducibilità del negativo", permettendole di affrontare un aspetto del negativo come quello proposto da Marguerite Duras ne *Il dolore* senza cadere nel negativismo, e anzi, mostrando come sia possibile sfuggire alla "sventura" dell'impossibilità di testimoniare l'esperienza di un dolore assoluto, e in quanto tale, sciolto da ogni rappresentazione verosimile. C'è da interrogarsi, infatti, se possa esistere una qualsivoglia sorta di messaggio in un negativo che si presenta come impossibile da comprendere, una sventura così assoluta che, lungi dall'averne un senso, anche solo per chi ne è suo malgrado testimone, risulta inutile, poiché incapace di rimandare ad alcun messaggio. A questo si aggiunga il fatto che, spesso, coloro le/i quali sono state/i colpite/i da una tale sventura non hanno potuto – o saputo – trovare le parole per raccontarla: forse, allora, proprio l'impossibilità di portarne testimonianza altro non è che il segno della sua assolutezza, del suo essere *ab-soluta* – come la descrive Fulco –, sciolta, cioè, da tutte le categorie e dalla possibilità di una sua rappresentazione.

Certo, questo non è il caso delle nostre autrici, sebbene una di loro, – Fredrica Wagman con il suo *Playing House* – ci proponga l'interrogativo – insolubile ed insistente – del perché l'ineluttabilità del male, la sua ingiusta distribuzione, l'impossibilità di qualsiasi lavoro del negativo rimangano un mistero. Simone Weil, secondo Rita Fulco, offre della sventura "un quadro sfrondata di consolazioni fittizie e privo di qualsiasi dolore che somigli alle doglie del parto, foriere della gioia di una nuova vita."⁸⁸ E' come se la natura umana si ribellasse all'idea di morte e di sventura giacché entrambe genererebbero repulsione nelle persone, ma, soprattutto e più allo scoperto, esse

⁸⁸ *Ibidem*, p. 143.

rinfocolerebbero una verità difficile, se non impossibile, da accettare: quella secondo cui si è esseri finiti, mortali, limitati, nonostante tutta la sete d'infinito e di immortalità che si possa custodire nel proprio cuore. Non ci si rassegna mai facilmente al fatto che tutta l'energia dispiegata per raggiungere una meta, un obiettivo, che può assumere le sembianze delle cure e attenzione prestate alle persone amate, possa anche avvenire a vuoto o non perseguire gli scopi prefissati.

Al contrario, sembra proprio che la donna senza identità in *Playing House* di Fredrica Wagman riesca ad accomiarsi dal mondo e dalla realtà con la profonda consapevolezza di essere una persona finita, mortale e con dei limiti che, per quanto ella possa aver cercato di superare, non sono assolutamente tali. Malgrado la sua sete di infinito e immortalità che si traduceva in un desiderio e necessità di continua e instancabile ricerca del mistero che, ai suoi occhi, contraddistingueva ogni persona, la donna si lascia andare, accetta la morte e tutto il lavoro del negativo che alberga dentro di sé fino all'auto-distruzione, senza resistenze, senza false reticenze, offrendo se stessa quale preda alla mancanza di senso o, per lo meno, alla sua erosione. Purtroppo, il negativo accolto e non questionato, nel caso particolare di *Playing House*, non genera nella voce narrante nessun tipo di nuovo pensiero, dotato di un'opportunità nuova ancora da esplorare, bensì un pensiero che si ritorce su se stesso, che si ripiega su un desiderio utopico, illusorio e nostalgico, che si rivolge solamente al passato, di poter ritrovare una completezza e pienezza di cui la protagonista ha fatto esperienza e che determina però la sua incapacità a ri-cominciare con un altro desiderio contenente in sé una spinta erotica verso la vita.

La conseguenza è il cristallizzarsi del proprio punto di vista, l'impossibilità di quello scarto in cui possa inserirsi il pensiero, e l'incapacità di riuscire ad ascoltare il grido muto che viene dalla verità e dalla sventura. Simone Weil, nella riflessione di Fulco, propone l'umiltà quale mezzo mediante il quale si può sperare di superare l'impasse morale che ci si ritrova a fronteggiare: la centralità che ella assicura all'umiltà non possiede nessuna sfumatura moralistica, ma è legata, piuttosto, alla capacità del pensiero stesso di partorire, in mezzo a doglie tremende, la possibilità stessa di un evento, mediante l'attenzione e la vigilanza. E l'evento, nel nostro caso particolare, è costituito

dalla scrittura quale forma di traducibilità passiva, che ospiti il lavoro del negativo così come espresso e concepito da Diotima, e cioè un negativo accolto e non questionato.

Passare attraverso il dolore accettando di patirlo aiuta a raggiungere una conoscenza della realtà e di sé a un grado più alto. Dolore e sofferenza vengono quindi intesi come agenti di trasformazione per rendere il loro racconto e la loro narrazione, attraverso la scrittura, possibili. Il contatto con il male provoca dolore e dunque questo sapere, anche se se ne farebbe volentieri a meno, diventa prezioso perché ci rende capaci di patire senza essere annientate/i dal lavoro del negativo in noi.

La protagonista di *Le parole per dirlo* sembra incarnare l'esempio di un lavoro del negativo che non si è deteriorato né è andato a male, ma a cui anzi è stata data la possibilità di espletarsi sino alla fine e da cui, proprio grazie a questo, sono emerse nuove possibilità, nuovi pensieri e speranze. Preda della Cosa, della pazza in sé, la donna protagonista del romanzo si accoccola e, guidata e supportata dalla psicoanalisi che gioca il ruolo del paracadute, la sta a guardare, in attesa. Attende, si sofferma, non si dà all'attività febbrile, ma sosta vicino alla profondità del pozzo correndo il rischio di esserne risucchiata. E osserva la Cosa, questa sé stessa folle e da cui emana e nasce tutto il suo malessere, disagio e desiderio di morte. La interroga, la sviscera, la analizza, la squadra: non le consente di nascondersi dietro alla buona volontà, al perbenismo o alla tradizione. La studia, svuotandola così del suo potere soffocante e malefico di annientamento. E poi rinasce, grazie ad una parola nuova, altra, che le permette di essere sé stessa in modo genuino, forse un po' esaltato, ma senza il timore di contravvenire alla società e ai ruoli che questa predetermina e stabilisce a priori, soprattutto per le donne.

Se poi, come succede alla maggior parte delle nostre autrici i cui romanzi vengono qui indagati – si sta pensando particolarmente a *Le parole per dirlo* di Marie Cardinal e *Bastard Out of Carolina* di Dorothy Allison – si riesce a trovare le parole più adeguate per dire e tradurre un trauma apparentemente troppo profondo per essere reinscrivibile e proponibile come qualche cosa di utile e che si possa utilizzare per recuperare un lontano senso perduto, allora il negativo sarà stato accolto e avrà perso la sua forza distruttrice. Forse, allora, la sofferenza può essere superata solo sottomettendosi ad essa, senza la necessità e la determinazione quasi diabolica – e controproducente – di

resistervi. Anche la voce in *Playing House* lo fa e, alla fine, quando accetta la follia senza più opporvi resistenza, appare molto serena.

Bisogna dunque lasciarsi sommergere, accettare il dolore pienamente poiché ciò che nella vita viene realmente accettato, cambia da sé, giacché percepito senza la carica distruttiva che altrimenti lo caratterizza generalmente. Guardare il negativo, accoglierlo patendone: in questo modo, e solo in questo – sembrano affermare le studiose che al libro hanno contribuito –, si può sperare di finire col modificarlo in una dimensione simbolica: è la strada grazie alla quale il fatto di accettare la sofferenza per quello che avviene permette di sapere, vedere e sostenere interiormente l'ambiguità del reale. E' necessario, per poter dire-scrivere, saper ritirare la volontà di pensare alle cause o di correggere, di dominare il male contingente ritenendolo un errore da trasformare con la nostra benevolenza, il nostro impegno e la nostra indistruttibile buona volontà. Ma come evitare di rendersi complici del male contingente che attanaglia e spinge all'azione? Come evitare di aggiungere male al male, come sarebbero la risposta suicidaria od omicida? Resta solo, a questo punto, l'occasione di lasciar fare al negativo, dando ampio spazio al suo lavoro, come suggerisce Buttarelli, "una forma di passività che può fare molto di più dell'ingombrante volontà positiva."⁸⁹ Accompagnare il lavoro del negativo, allora, nel male attraverso la scrittura perché si possa finalmente assistere alla sua fine. E questo significherebbe anche la capacità di sottrarre al male la proprietà esclusiva del lavoro del negativo.

Si avverte e percepisce facilmente che generare parola viva (dialogo) e/o scritta rappresenti, per tutte le autrici che hanno collaborato al testo, la forza che si oppone al potere "slegante" del negativo. Così Monica Farnetti legge la figura di Annamaria Ortese come persona salvata "dal dono e dal medicamento" della scrittura, che le ha permesso di restare prossima al male e al proprio male "senza farsene corrompere pur riconoscendone l'esistenza"⁹⁰. Le creature della Ortese – scrive Farnetti – sono "figure del negativo al lavoro"⁹¹ che esasperano l'esperienza dell'alterità senza tuttavia distruggere né distruggersi, soprattutto senza idealizzazioni o presunzioni di assimilarla, questa alterità, a sé, di mettersi al suo posto. L'altro/a, allora, è l'altro/a, è differente, è ciò che non siamo

⁸⁹ *Ibidem*, p. 39.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 131.

⁹¹ *Ibidem*, p. 132.

noi ma che noi possiamo amare e com-patire, riconoscendo il lui/lei come ne vada di noi stesse/i. Secondo Farnetti, la Ortese lascia che il negativo lavori indisturbato, ed è in grado di riconoscerlo, per paradosso, come una forma di creazione. E' dunque un dolore che non si deteriora, che non fa strage di lei e "delle sue fibre grazie alla trasformazione in scrittura a cui lo sottopone." ⁹² E' una scrittura che valorizza e mette in pratica la potenziale creatività, appunto, del negativo, le risorse che si danno a ogni separazione, trauma, sofferenza, patimento e dolore, e che "mentre dice il dolore mostra lo splendore dell'anima che lo esprime"⁹³.

Ciò richiama il tipo di scrittura – e il ruolo che essa riveste – che caratterizza profondamente i romanzi e le opere delle scrittrici scelte per questo lavoro. Una scrittura dotata di una virtù trasformatrice, quasi alchemica ma che non si sottrae al lavoro del negativo e ne diventa, anzi, un ambito elettivo: poiché lo stile delle nostre autrici, così sconnesso, sofferente, frammentato, ripetitivo fino quasi al dolore, lucidamente inquisitorio e follemente vorticoso nel suo discendere agli inferi, le lascia inermi e del tutto indifese, prone a ciò che le minaccia e le può disfare. E che, di fatto, in alcuni casi, le distrugge – si pensa a *Playing House* –, facendo della loro scrittura qualcosa di squilibrato e di torbido, dissennato e persino oscuro. Ma le nostre autrici non vi si oppongono, non tentano in alcun modo di ovviare a queste mancanze: al contrario, ciò che alcune di loro fanno è lasciare che tutto questo avvenga, che la scrittura pubblicamente dolori, e che si mostri in tutte le sue ferite senza pudore e reticenza. E' questo un lasciare il negativo al lavoro. Ed è un assicurare alla prosa il suo splendore opaco, torbido, la sua sbalorditiva e imprevedibile grandezza e agghiacciante profondità. La loro scrittura dolorante e scabrosa, senza compiacimenti e anelante alla verità intesa come recupero di significato e senso, si dimostra infine, forse, la sola scrittura possibile.

Come già accennato, il timore di Diotima, scrive Muraro nell'Introduzione, era quello di "non riuscire a parlare del negativo e di evocarlo come un ospite triste e muto... o peggio ancora, temevamo di sentirci obbligate a contrastare la muta invasione del negativo a forza di affermazioni ideali"⁹⁴. Poiché è proprio nell'ammutolimento – che è altra cosa dal silenzio – che il negativo si impone malignamente a noi; esso "va a male"

⁹² *Ibidem*, p. 135.

⁹³ *Ibidem*, p. 135.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 1.

quando impedisce di riconoscere nell'esistenza dell'altro/a e di altro/a il principio e la possibilità della nostra propria esistenza di soggetti. Che vuol dire altrimenti partire da sé? Se non vi è l'altro/a verso cui andare o da cui allontanarsi, perché mettersi in viaggio? Mettere al lavoro il negativo vuol dire dunque, innanzitutto, incontrare quell'altro/a di noi stesse/i che non abita più nella realtà che ci circonda, bensì occupa il nostro stesso io come suo antagonista, come decostruttore instancabile di ogni sua affermazione, e la cui esistenza si rivela a noi come "inquietante presenza".

Freud lo intuisce genialmente nello scritto "La negazione"⁹⁵, riferimento ineludibile per chi è appassionato ai processi di formazione della soggettività. La negazione come affermazione di esistenza costituisce la verità paradossale che Freud ha intuito, introducendo successivamente nella metapsicologia la spina irritativa della categoria della pulsione di morte.

In questo senso, Chiara Zamboni, per esempio, incontra il negativo come "crepa" nella/della continuità dell'essere. Una intermittenza che osserva nell'esperienza totalizzante dell'estasi di Teresa d'Avila, in cui sono coinvolti mente e corpo e che la restituisce sfinita alla vita quotidiana: l'esperienza ripetuta di un crollo che segue alle fasi di esaltazione senza tuttavia divenire definitivo. Etty Hillesum, al contrario, sembra inseguire la convinzione di poter diminuire il male che pervade il mondo, innanzitutto il suo proprio mondo, che sta scivolando inesorabilmente verso la persecuzione degli ebrei, e quindi di lei stessa, cominciando a "cancellarlo dalla sua anima", quindi cercando di sottrarre terreno al negativo. Il modo in cui queste due donne affrontano la crepa che si apre nel loro essere senza smettere di "esserci" fornisce a Zamboni la chiave per affrontare il negativo: imparare a sopportare l'alternanza di essere e non-essere, di pienezza e senso di vuoto, riconoscendoli come ricorrenze della prima terribile, epperò fondativa esperienza di scissione dalla madre. A quell'esperienza, che è di tutti, c'è solo una risposta che tramuta il negativo in negativismo: la risposta dell'in-differenza, che abolisce l'altro/a in quanto erede e antagonista di quell'altra da sé che ci ha messo al

⁹⁵ Freud, Sigmund, "La negazione", 1925, in *Freud Opere: 1924-1929*, Volume X, Boringhieri Editore, Torino, 1979, pp. 197 - 201. "Non c'è testimonianza più lampante che siamo riusciti nel nostro intento di scoprire l'inconscio del momento in cui l'analizzato reagisce alla nostra scoperta con la frase: "*Questo non l'ho pensato*" oppure: "*A questo non ho (mai) pensato.*" [Citazione a p. 201]. Il contenuto rimosso di una rappresentazione penetra nella coscienza solo a condizione di lasciarsi negare. La negazione, quindi, diventa un modo di prendere coscienza del rimosso.

mondo e da cui abbiamo dovuto separarci. La via da percorrere – dice Zamboni – è il rilancio della relazione linguistica con gli altri, “che però non cancella la faglia che si è venuta a creare, che ci seguirà per tutta la vita”⁹⁶.

Come già scritto in precedenza, le protagoniste dei tre romanzi qui presi in considerazione, dovranno, prima o dopo nella loro vita, affrontare il trauma originario della scissione dalla madre: sia Bone in *Bastard Out of Carolina*, sia Marie in *Le parole per dirlo*, sia, in un modo recriminatorio che nulla ha del perdono e della riconciliazione, la donna senza nome in *Playing House* dovranno addentrarsi e percorrere la strada tanto irta di pericoli e tranelli, ripensamenti e ricadute, che sola potrà liberarle e accogliere, con meraviglia e con sdegno allo stesso tempo, l’essere e il non-essere della loro vita, i paradossi e le ambiguità apparentemente inspiegabili che esigono un atto di fiducia nell’esistenza di un qualche senso e significato nascosti al di là di ogni altra cosa. Questa via, però, sembrerebbe lasciare svuotate/i per un po’, incapaci di posizionarsi in modo chiaro e incontrovertibile, ma dubbiose/i e perplesse/i, quasi a bocca aperta, meravigliate/i dal fatto che la vita possa essere contraddittoria al punto da sfiorare il non-senso.

E’ dunque una posizione di ambiguità, per cui si è scettici e fedeli, conflittuali e relazionali, ciò che forse permette di accettare le contraddizioni senza coprirle, contraddizioni che sono quelle che muovono il pensiero e il sentimento. La posizione ambigua impedirebbe, secondo la studiosa, all’Io il suo abituale modo di procedere, che va per contrapposizioni: è una posizione simbolica, che accetta che nelle nostre vite ci sia contemporaneamente dell’essere e del non-essere, e che i piani di esperienza rimangano sconnessi tra di loro, senza cadere nell’illusione di riuscire a creare una falsa continuità d’essere. In questo modo, si aiuterebbero le modificazioni rendendole possibili, accogliendo la crepa tra sé e sé e tra sé e la realtà senza riempirla.

Da ultimo – ma decisamente non per importanza –, si vorrebbe interpretare e leggere attentamente il contributo che Wanda Tommasi ha apportato al testo di Diotima, il quale ha per il nostro lavoro un profondo senso e significato e che verrà utilizzato più volte come punto di riferimento. La studiosa, infatti, declina il negativo lungo l’asse della malinconia, analizzando quando essa da “sventura” si trasforma in scrittura – sia pure,

⁹⁶ Diotima, *Op. cit.*, p. 99.

come dice il titolo del saggio, una “[La] Scrittura del deserto”. Ed è qui che la sua parola e la sua voce si rivelano essenziali per l’analisi che si tenterà di fare dei romanzi delle autrici da noi prese in considerazione in questo lavoro.

Sylvia Plath, Marguerite Duras, Ingeborg Bachmann, Marina Cvetaeva attraversano la malinconia con quattro scritture diverse – differentemente difensive, vorremmo aggiungere noi – ma che cos’è la scrittura se non, innanzitutto, – in accordo con Blanchot – una difesa dall’eccesso rappresentato da una troppo grande prossimità alle fonti di ispirazione della vita? Infatti, nella produzione blanchotiana esiste un luogo nel quale il tema della fascinazione assume una rilevanza assoluta. Si tratta del saggio “Lo sguardo d’Orfeo”, contenuto nella sezione de *Lo spazio letterario* dedicata al significato dell’ispirazione. Grazie alla potenza del suo canto, capace di commuovere perfino gli dei degli inferi, Orfeo ottiene il permesso di scendere nel regno dei morti, privilegio vietato agli altri viventi. La notte, l’essenza impenetrabile dell’altra notte, diviene per Orfeo l’intimità accogliente della prima notte. Quel che attrae il cantore agli inferi, facendogli dimenticare il suo cammino di vivente, consiste nell’estremo dell’arte. Euridice, la compagna prematuramente perduta, rappresenta infatti per Orfeo l’origine della propria arte, ossia l’ispirazione. Blanchot sottolinea che il compito di Orfeo consiste nel riportare l’ispirazione al giorno; ma egli “può tutto fuorché guardare il centro della notte nella notte”⁹⁷. Il cantore, dunque, è inesorabilmente destinato al fallimento; questo insuccesso è già insito nel patto che gli dei inferi stipulano con lui. Orfeo desidera quell’Euridice che egli non può vedere né afferrare: il suo errore sta proprio nel desiderare, mentre il suo solo destino è di cantare. Il canto, allora, si pone come limite e misura, ossia come padronanza del desiderio; non si danno al contempo, però, desiderio e limite del desiderio stesso. Orfeo tradisce l’opera, Euridice e la notte, ma il non volgersi significherebbe ugualmente tradire. Disobbedendo alla legge, Orfeo obbedisce in realtà all’esigenza profonda dell’opera e la rende al luogo sacro dell’ispirazione dal quale essa scaturisce. Così facendo egli sacrifica se stesso e l’opera; e questo sacrificio è maestoso, sovrano. Orfeo insegue e cerca non già l’opera in sé, ma l’opera come possibilità, come ispirazione. Il suo cammino è in questo senso emblematico del percorso artistico. In

⁹⁷ Blanchot, Maurice, “Lo sguardo d’Orfeo”, in *Lo Spazio letterario*, Einaudi, Torino, 1975, traduzione dal francese di G. Zanobetti e G. Fofi, citazioni a p. 147.

effetti, sembra quasi che “quel che attrae lo scrittore, quel che smuove l’artista non è l’opera direttamente, ma l’andarne in cerca”⁹⁸. Tale ricerca, non aspirando ad un esito, ha in se stessa la propria realizzazione.

Partendo dalla metafora del deserto, Wanda Tommasi descrive come quei momenti o periodi della nostra vita segnati da aridità, quando cioè si assiste ad una paralisi delle nostre risorse creative, della nostra capacità di investimento affettivo e della nostra capacità di apertura intenzionale agli altri, possano nascondere, in realtà, una fonte di creatività più autentica ed intima, uno sprofondamento negli inferi necessario per poterne risalire con delle nuove capacità interpretative e di ascolto del silenzio e del suo messaggio apparentemente intraducibile ed inutilizzabile. Vuoto, silenzio, afasia, malinconia, sofferenza, pur essendo distruttivi e paralizzanti, e in tal modo vissuti e percepiti, possono diventare la fonte segreta da cui sgorga la scrittura, centro oscuro e notturno, a cui ci si può avvicinare blanchotianamente solo distogliendo lo sguardo. Motore segreto di molta scrittura, la malinconia lo è tuttavia in modo paradossale, secondo Tommasi: a suo dire e a rigor di logica, chi si trova a dover vivere suo malgrado l’esperienza della malinconia depressiva, del dolore e della sofferenza senza apparente senso, diventa muta/o, afasica/o, balbettante, frammentata/o, perde la parola rivolgendosi al vuoto interiore da cui nulla più sembra poter scaturire. Discorso e oggetto, privati di un investimento emotivo e affettivo, si dissociano, finendo col non significare nulla. L’incapacità di parlare, esprimersi e narrare risulta tipica di coloro le/i quali vivono tale malinconica “sventura”. E’ dunque deserto, affettivo e linguistico, in cui nulla ha più senso né significato: tuttavia, paradossalmente, secondo la critica, “si presenta come il fondo indicibile e oscuro da cui sgorga la parola. La malinconia costringe al silenzio, ma l’ascolto del silenzio dà origine alla scrittura del deserto.”⁹⁹

2.8.1 La scrittura dell’aridità

Qualcosa di simile accade in tutte e tre le “nostre” scrittrici: Fredrica Wagman, Dorothy Allison e Marie Cardinal. In particolare nella Cardinal e nel suo romanzo *Le parole per dirlo*, l’attraversamento del deserto del non-senso/non-essere, da parte di una

⁹⁸ *Ibidem*, p. 201.

⁹⁹ Diotima, *Op. cit.*, p. 164.

donna che ha conosciuto la follia, assume il significato di un passaggio attraverso il niente che azzerava ed annulla i significati, ruoli e identità, tradizionali e abituali, culturalmente imposti, precedentemente costituiti e che, costeggiando il rischio del mutismo, dell'afasia e del ritiro permanente e distaccato dal mondo e dalla sua "normalità", libera una parola altra, perturbante e incompiuta, dettata da un senso finalmente recuperato e ritrovato, capace di spingere la protagonista alla ricerca di una nuova dimensione personale e individuale, fatta propria dall'immenso dolore, come donna, madre, moglie e, soprattutto, figlia. A questo proposito, l'autrice racconta:

Ho parlato e l'ho liberata. Ho lottato degli anni per liberarla, e l'ho liberata. [...]. Sono nata da lei a poco a poco. Sono uscita da lei, dolcemente, mentre, aggrovigliata sul divano del dottore come un feto, cercavo le parole che annientassero l'angoscia.[...]. Mi sono alzata. Mi sono messa a camminare. Un giorno sono stata abbastanza forte per prenderla dentro di me. Un inizio. Avevo quasi quarant'anni. Non è molto che vivo.¹⁰⁰

A proposito della psicoanalisi a cui la donna si è sottoposta per sette anni e dell'effetto che questa ha avuto sulla sua vita, l'autrice così parla:

Ho iniziato la mia analisi senza crederci. All'inizio le parole uscivano senza difficoltà, come al solito. Mi ci sono voluti dei mesi di sedute per rendermi conto che stavo parlando come un pappagallo, che ero più vissuta che vivente, che le parole che dicevo non erano mie, non mi appartenevano, appartenevano alla mia famiglia, al mio ambiente, alla mia istruzione. Ed è stata la presenza muta e invisibile del dottore che mi ha fatto prendere coscienza di tutto ciò. [...] E di colpo si fa attenzione a quello che si sta dicendo, e si scopre che ci sono parole che escono da sole, altre che non vengono. Cioè, la parola diventa viva; è l'inizio. Poi si comincia a prender l'abitudine alle associazioni, a stabilire delle relazioni fra i vari momenti, fra i ricordi e i pensieri che mai ci si sarebbe sognati di collegare fra loro. E sono le parole che fanno da veicoli, che portano verso le parole-sorelle, le parole-sinonimi, le parole-identità, le parole-specchio, le parole-nemico.¹⁰¹

¹⁰⁰ Cardinal, Marie, *Op. cit.*, p. 46.

¹⁰¹ Cardinal, Marie, *Op. cit.*, p. 55.

Wanda Tommasi invita la lettrice del suo saggio ad immaginare di compiere un viaggio nel deserto e di sostare in alcuni luoghi, di contemplare e osservare, da punti e prospettive diversi, lo spettacolo della desertificazione dell'anima prodotto dalla malinconia e dall'incapacità a tradurre un trauma che ha segnato profondamente ed inesorabilmente l'anima e l'essere tutto delle scrittrici di cui ci occupiamo. Ciascun luogo è una prospettiva diversa da cui guardare il medesimo, sconcertante paesaggio: queste differenti prospettive e punti di vista, avverte Tommasi, non pretendono nella maniera più assoluta di esaurire la fenomenologia complessa e multidimensionale della malinconia e del dolore. Piuttosto, ciascun luogo cerca di "insegnarci a fare ciò che gli stati malinconici della mente richiedono e che oggi sembra così difficile da realizzare: ci invita a sostare,"¹⁰² La studiosa pare suggerire che sia solo grazie al fatto di essere riuscite/i a costeggiare le terre desolate della malinconia che una scrittura di grande bellezza e profondità sconcertante e destabilizzante possa nascere. Inoltre, l'analisi che ella tenta delle quattro scrittrici già citate all'interno del suo saggio (Plath, Duras, Bachmann e Cvetaeva) appare estremamente importante quale punto di riferimento per quella che è la nostra analisi delle scrittrici che vengono prese in esame nei capitoli di questa tesi.

Sylvia Plath viene presa ad esempio dell'incapacità o della paura di contattare intimamente il deserto e la sua aridità e del timore di scrutarne l'infinita desolazione. Secondo Tommasi, Plath preferisce sforzarsi di essere come gli altri, di nascondere la propria sofferenza e la fatica di vivere, scegliendo dunque di affidarsi ad un falso sé di facciata – concetto che la studiosa riprende da Winnicott – che aiuta la scrittrice a compiere tutti quei gesti quotidiani che da lei ci si aspetta, ma che le costano un enorme sforzo, fatica, autocontrollo ed estenuazione perché compiuti senza il gusto di vivere, per puro senso del dovere e per la paura che possano affiorare il deserto e la disperazione con la loro forza sovversiva e controcorrente. Anche Julia Kristeva, nel suo *Sole nero. Depressione e melanconia* sembra confermare quest'ipotesi, ammettendo che "la depressione femminile si nasconde talvolta sotto un'attività febbrile che conferisce alla depressa l'aspetto di una donna pratica ben inserita".¹⁰³

¹⁰² Diotima, *Op. cit.*, p. 165.

¹⁰³ Kristeva, Julia, *Sole nero. Depressione e melanconia*, Feltrinelli Editore, Milano, 1988, traduzione dal francese di Alessandro Serra, p. 73.

E' ciò che propone la protagonista senza nome di *Le parole per dirlo* di Cardinal: almeno fino ad un certo punto della sua vita, ella si muove come un automa: adotta un falso sé, che si adegua esteriormente a ciò che gli altri si aspettano da lei in quanto moglie, madre e figlia, mettendo in tal modo a tacere le obiezioni interne, il disagio, la delusione, la paura derivante dal fatto che il successo – la partecipazione alla vita brillante del suo ceto sociale – non le ha permesso di sentirsi più amata o accettata, in particolare da sua madre. Questa donna senza nome sembra costantemente sforzarsi di raggiungere un'impossibile quanto mai frustrante perfezione, impostale fin dall'infanzia dalla propria madre – donna algida e altera, incapace di amare la figlia –, come unico, possibile, culturalmente e socialmente modo di essere donna. Proprio come la protagonista della *Campana di vetro*, la quale tenta, invano, di adeguarsi a due imperativi contraddittori riguardo all'essere donna – essere una graziosa e attraente oca per gli uomini ed essere, allo stesso tempo, una scrittrice di successo, determinata e capace di competere alla pari con gli uomini –, così anche la protagonista di *Le parole per dirlo* cerca disperatamente di rispondere e fare propri questi due modelli di femminilità antitetici e contraddittori: essere il perfetto “angelo del focolare”, interamente dedita ai figli e in attesa del ritorno del marito, e, ad un livello più profondo, essere ed avere il coraggio di sfidare le convenzioni culturali e trasformarsi nella donna creativa, capace di una scrittura caratterizzata da una parola altra e destabilizzante. Né Esther, né la donna senza nome del romanzo della Cardinal si avvedono, nello sforzo di adeguamento a queste due immagini di femminilità, del fatto che entrambi gli stereotipi offerti dalla società e dalla cultura sono, in realtà, dettati dal patriarcato: il primo – quello della femmina *coquette* – tramite la complicità di una femminilità tradizionale con l'uomo, il secondo – quello della donna fedele a se stessa e ai suoi desideri – attraverso la cooptazione della donna, chiamata a omologarsi ai valori maschili imperanti.

Dietro una facciata scintillante, si cela allora un nucleo più autentico, un sé goffo, maldestro, insicuro, pieno di dubbi sulle proprie capacità e sui propri obiettivi nella vita, ma, almeno in Esther, e anche nella protagonista di *Le parole per dirlo* fino a quando preferisce la psicoterapia al suicidio, prevale sempre la finzione, per timore che il vuoto che le due donne avvertono dentro di sé affiori e le smascheri. Nel caso di Marie Cardinal e del suo romanzo, inoltre, sembra quasi che il tentativo di “portare la maschera”, di

adeguarsi cioè agli stereotipi femminili socialmente accettati e incoraggiati, celi il tentativo disperato di corrispondere alle aspettative materne, di ottenere quell'amore che la madre aveva concesso tirchiamente solo a patto che la figlia si adeguasse alle proprie ambizioni di realizzazione sociale.

L'ideale di perfezione della protagonista di *Le parole per dirlo* affonda le sue radici nella relazione con la madre, in cui trova terreno di coltura fertile un "demone" che la vuole convinta di essere tanto brava da dover esser perfetta, oppure nulla. Fallendo inevitabilmente il traguardo di questa perfezione impossibile, ella precipita nel vuoto della malattia psichica, della sofferenza depressiva che solo la risposta psicoanalitica – grazie alla terapia che la protagonista intraprenderà piuttosto del suicidio – riuscirà a lenire e sanare grazie alla scrittura quale forma suprema e sublimata di terapia e medicamento. La protagonista senza nome del romanzo della Cardinal non vuole essere come la madre, e nemmeno come tutte le altre donne, che in cuor suo disprezza: nel perseguire il suo ideale di perfezione – tentativo disperato di farsi amare da una madre il cui sguardo l'aveva attraversata senza mai vederla, mirando oltre, a una perfezione impossibile – ella esprime anche la non accettazione di quella parte della condizione umana che le è toccata in sorte, cioè della differenza femminile.

Nel romanzo di Marie Cardinal *Le parole per dirlo*, sembra quasi di intavedere, dietro una facciata controllata, piuttosto convenzionale e rispettabile, il luogo in cui la malinconia si tramuta in dolore: la tristezza e il vuoto vengono dissimulati dietro comportamenti solo apparentemente "normali". Ma un particolare scioccante, lontano nel tempo, perduto e dimenticato, legato alla terribile confessione materna dell'aborto tentato finito nell'insuccesso che aveva distrutto la sua personalità e la sua fiducia nella madre, scava nella ragazzina prossima a diventare donna un vuoto nel suo vissuto e ne determina il comportamento "come se", fondato sull'imitazione della vita degli altri, in mancanza di un importante e fondamentale tassello il cui ritrovamento le offrirà di nuovo il recupero di un senso e di una traducibilità a lungo agognati ma mai posseduti che le permetterà, alla fine, di vivere. Una malinconia senza rimedio, una parola spezzata e balbettante legata ai fantasmi del passato e un comportamento esteriore convenzionale nascondono una pena segreta, che solo la scrittura nel suo tentativo di recuperare un senso e una traduzione del trauma sarà in grado di sanare.

Queste le parole della ragazzina Marie e della reazione che avrebbe voluto avere di fronte alla confessione agghiacciante della madre rispetto all'aborto finito nell'insuccesso di cui lei stessa è il risultato:

Se solo avessi saputo quanto male stava per farmi, se invece di una vaga premonizione avessi potuto immaginare quale profonda ferita stava per infliggermi, certamente avrei cacciato un urlo. Ben piantata sulle mie gambe, sarei andata a cercare dentro di me il gemito essenziale che già sentivo, l'avrei spinto su fino alla gola, fino alla bocca, e l'avrei fatto uscire, dapprima sordo come le trombe da nebbia, poi stridulo come le sirene, e infine enorme come un uragano. Avrei lanciato un urlo mortale e non avrei sentito le parole che stavano per cadere su di me come tante lame micidiali. Là, in quella strada, con poche frasi, mia madre mi ha cavato gli occhi, mi ha rotto i timpani, mi ha scuoiata, mi ha tagliato le mani, mi ha rotto le ginocchia, mi ha torturato il ventre, mi ha mutilato il sesso. Oggi so per certo che non era conscia del male che mi stava facendo e non la odio più. Mi riversava addosso la sua pazzia, le servivo da capro espiatorio.¹⁰⁴

Accogliendo l'invito di Wanda Tommasi nel suo saggio "La scrittura del deserto", scendiamo ora nel fondo del pozzo e facciamo propriamente esperienza del deserto: il crollo del falso sé, della facciata tenuta in piedi faticosamente, mette allo scoperto e rivela un paesaggio desolato, un vuoto insopportabile. E' difficile, secondo la studiosa, sostare in questa terra inospitale: non ci sono parole capaci di dirne l'infinita desolazione; si sprofonda nel silenzio, nel mutismo e nell'afasia. Tuttavia, nella vita solo apparentemente passiva del deserto malinconico così prossimo alla follia, giace in realtà una specifica forza: quella di sopportare, di lasciare che il negativo lavori senza opporvi un'eroica quanto inutile resistenza, quella del sopportare, del farsi totalmente passivi/e e di restare in attesa.

Nello scendere fino in fondo al pozzo della malinconia, nel contattare intimamente il tetro deserto c'è un lato positivo: "esso consiste nel lavoro del negativo che qui si compie, nel disfaccimento del sé di facciata che, [...] occultava il deserto e impediva di scorgerne l'infinita desolazione. "L'immane potenza del negativo", secondo

¹⁰⁴ Cardinal, Marie, *Le parole per dirlo*, I Grandi Tascabili, Milano, IV edizione, 1997, p. 138-139.

Hegel, consiste nel saper guardare in faccia la morte e nel mantenersi in essa”.¹⁰⁵ Secondo Tommasi, la forza tutta particolare, paradossale e peculiare a cui si può attingere qui consiste nel soffermarsi, sostare proprio nel luogo da cui, per un istinto di protezione, si vorrebbe fuggire il più velocemente possibile. Giacché realizza la distruzione di un falso sé che occulta la visione della terra desolata e senz’acqua, la discesa nel pozzo della malinconia offre e genera una specifica forza: quella, appunto, del sostare presso ciò che incute maggior timore e folle paura. E’ proprio qui che la malinconia può lasciare il posto al dolore più estremo e alla follia: ed è qui che si può ritrovare il paradosso a cui l’autrice del saggio accennava: la scrittura del deserto. Non ci sono parole capaci di dire l’infinita desolazione di coloro le/i quali/i sono sopraffatte/i da un patire che eccede la personale e individuale capacità di sopportarlo: si sprofonda in un dolore muto, nel silenzio della incomprendibilità, dell’initelligibilità, dell’inafferrabilità. Eppure, quest’isola di silenzio dà origine a una scrittura del deserto: non si riesce a parlare, a dire, si è murati nel silenzio, e tuttavia, se ne parla e se ne scrive. Dal fondo indicibile di un’esperienza ultima che induce al silenzio e zittisce la voce ad una alienante passività, a un patire privo di soggetto e oggetto, scaturiscono parole e immagini lancinanti che cercano di dire l’innominabile, l’indicibile, che tentano disperatamente di circoscrivere l’ineffabile. E’ questo, secondo Tommasi, il paradosso della scrittura del deserto: “all’indicibilità dell’esperienza vissuta corrisponde [...] la creazione di parole e immagini che cercano di circoscrivere il vuoto, di fissarne i contorni.”¹⁰⁶

A ben guardare, questo è anche il paradosso stesso della scrittura, o almeno di una certa concezione della scrittura autobiografica e di testimonianza, quale ritroviamo in Fredrica Wagman e nel suo *Playing House*. Sembra quasi esista un vuoto al centro del processo creativo quale è la scrittura: il vuoto della presenza immediata, ed è proprio questo vuoto che la scrittura cerca di afferrare, volgendosi nostalgicamente verso ciò che essa ha lasciato irrimediabilmente dietro di sé nel momento in cui ha abbandonato l’immediatezza del vissuto a favore della mediazione del linguaggio: le scrittrici i cui romanzi vengono analizzati in questo nostro lavoro tentano continuamente di avvicinarsi a questo centro vuoto, di aggirarlo, di circoscriverlo, di approntare la cerimonia capace di

¹⁰⁵ Diotima, *Op. cit.*, p. 173.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 174.

accogliere la presenza di ciò che è. “Mossa dall’amore per la singolarità incarnata, inafferrabile, [...] la parola poetica si volge continuamente indietro, nel tentativo di catturare, come Orfeo, il volto di Euridice nella notte.”¹⁰⁷ Il suo inevitabile scacco, che ci consegna parole al posto di cose, mediazioni al posto dell’immediato, un infinito intrattenimento al posto dello splendore del finito, non sminuisce, secondo Tommasi, il valore di questo tentativo sempre rinnovato: esso testimonia l’amore della scrittura per quell’immediato della presenza che nessuna sublimazione concettuale potrà mai compensare.

La scrittura, dunque, legata e generata dal silenzio del trauma e della sofferenza, viene vista non come azione del “dover dire”, ma come gestazione passiva, come rivelazione di ciò che è già custodito dentro di sé, nell’inconscio, nell’ignoto, nel “non-ancora-pensato”. Il romanzo *Le parole per dirlo*, e ancor più *Playing House* di Fredrica Wagman, in questo senso, sono quelli che meglio esplicitano tale concezione del lavoro della scrittura: è la ricerca di un evento perduto e dimenticato, di un tassello mancante, di una lacuna originaria attorno a cui ruota la narrazione. E’ dunque forse solo dai vuoti, dalle mancanze, dalle crepe e dalle cicatrici ancora visibili che può nascere qualche cosa: la scrittura, ancora, concepita quale risposta ad un imperativo sconosciuto, come capacità di ospitare l’ignoto dentro di sé.

Nella descrizione di Wanda Tommasi della scrittura di Marguerite Duras, ritroviamo facilmente la stessa caratteristica di quella di Wagman nel suo *Playing House*, romanzo che racconta la discesa agli inferi della pazzia di una donna la quale non è in grado di liberarsi dalla presenza, insieme fisica e mentale, ossessiva del fratello da cui rimarrà sempre dipendente nella sua paradossale ricerca e tentativo costantemente frustrato di affrancamento ed indipendenza. Come la Duras, anche la Wagman sceglie di costeggiare la malattia malinconica lungo il suo percorso verso la pazzia con un’arte non catartica, che accompagna la sofferenza senza offrirle alcun riparo né sbocco liberatorio, che dà voce al dolore senza però riuscire ad uscirne. In questo, la donna viene rappresentata come più vicina, rispetto all’uomo, all’esperienza del dolore, più capace di sopportarla. Mentre l’uomo si difende, dal dolore e dalla sofferenza, ricorrendo talvolta a comportamenti aggressivi e violenti, la donna è capace di ospitare il dolore

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 175.

dell'intraducibilità e inafferrabilità dentro di sé, o interiorizzandolo nella modalità malinconica di un impossibile lutto, o lasciandosene devastare fino alla follia. La follia apparirà alla protagonista senza nome di *Playing House* come l'unico risultato del suo tentato processo di guarigione e medicamento fallito, del suo movimento chiuso in una circolarità soffocante senza uscita che apre e chiude il romanzo con le stesse parole. Parole che tradiscono la dipendenza assoluta, sia fisica sia mentale, dal fratello abusante.

2.9 Scrittura: un lutto ininterrotto

Ciò che vorremmo aggiungere e far emergere in modo chiaro, con le parole di André Green, è che

il lavoro della scrittura presuppone una piaga, una perdita, una ferita e un lutto, di cui l'opera sarà una trasformazione mirante a ricoprirli con la sua positività fittizia. Nessuna creazione ha luogo senza pena, senza un doloroso lavoro di cui essa è la pseudo-vittoria.¹⁰⁸

Tentiamo noi di approfondire: pseudo, perché tale vittoria dura soltanto un tempo limitato, perché è sempre contestata dallo stesso autore/autrice che prova l'incessante desiderio di ricominciare, quindi di negare ciò che ha fatto, di negare in ogni caso che il risultato, per quanto soddisfacente possa sembrare di primo acchito, almeno per un po', vada inteso come la sua ultima parola, quasi che questa suggellasse la sua fine come scrittore/scrittrice.

Per Dorothy Allison, la scrittura ha rivestito un ruolo determinante per tornare a nuova vita e perdonare tutti coloro che amava di più, oltre a perdonare se stessa. Queste le sue parole:

I grew up writing these stories. I made peace with my family. I forgave myself and some of the people I had held in such contempt – most of all those I loved. That forgiveness took place in large part through the writing of these stories, in a process of

¹⁰⁸ Green, André, *Op. cit.*, p. 58.

making peace with the violence of my childhood, in owning up to it and finding a way to talk about it that did not make me more ashamed of myself or those I loved. [...] I wrote many of these stories out of my own need; sometimes I was so angry, I wrote to stop my own rage [...] I wrote to give back to others who had given to me – sometimes reflexively. [...] Some stories I wrote in apology, but I cannot say the writing was ever simple or straightforward. [...] Some stories were about trying to figure things out, to understand what had happened and why.¹⁰⁹

Ancora:

There was only one thing I could do that helped me through those weeks. Every evening I sat down with a yellow legal-size pad, writing out the story of my life. I wrote it all: everything I could remember, all the stories I had ever been told, the names, places, images – how blood had arched up the wall one terrible night that recurred persistently in my dreams – the dreams themselves, the people in the dreams. My stepfather, my uncles and cousins, my desperate aunts and their more desperate daughters.”¹¹⁰

La conclusione a cui riesce a giungere in questo suo tentativo di vivere e darsi delle solide ragioni per farlo attraverso l’ausilio della scrittura, è che “Writing it all down was purging. Putting those stories on paper took them out of the nightmare realm and made me almost love myself for being able to finally face them. More subtly, it gave me a way to love the people I wrote about – even the ones I had fought with or hated.”¹¹¹ Nel periodo in cui la scrittrice trascorre in Florida seguendo un corso di preparazione per diventare un’affidabile impiegata statale di giorno, mentre di notte si accovaccia sul tetto del motel dove soggiornava per scrivere, ella ammette che “I was writing for myself, trying to shape my life outside my terrors and helplessness, to make it visibile and real in a tangibile way, in the way other people’s seemed real – the lives I had read about in books.”¹¹² Ciò che straripa dalle piaghe più intime e nascoste di sé, “could not be planned

¹⁰⁹ Allison, Dorothy, *Trash: Short Stories*, Plume, Penguin Group, 2002, in “Introduction: Stubborn Girls and Mean Stories”, pp. VII - XVIII.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 3.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 3.

¹¹² *Ibidem*, p. 4.

or controlled; it came up like water under pressure at its own pace, pushing my fear ahead of it.”¹¹³

Anche Fredrica Wagman, per mezzo della voce narrante nel suo *Playing House*, afferma come “Art thrives on human suffering”¹¹⁴, quasi a ribadire che il processo della scrittura emerge e nasce da una piaga, una perdita, una ferita e un lutto, di cui il risultato finale tenterà di essere una trasformazione allo scopo di coprirli, e in un certo senso mascherarli, con la sua positività fittizia.

Infine, anche Marie Cardinal afferma di aver scritto il suo romanzo per fare i conti con il proprio passato traumatico, alla stessa maniera in cui, durante la sua psicoanalisi, aveva iniziato a parlare di sua madre e non aveva mai smesso.

Ho cominciato a parlare di mia madre e non ho più smesso fino alla fine dell'analisi. [...] Così sono riuscita a conoscere la donna che lei avrebbe voluto che fossi. Ho dovuto fare, giorno dopo giorno, la conoscenza dei suoi sforzi per fabbricare una persona perfetta secondo i suoi criteri. Ho dovuto misurare con quale forza di volontà piegava il mio corpo e il mio pensiero per costringerli a imboccare la strada che aveva scelto per me. E' tra la donna che lei avrebbe voluto generare e me che la Cosa si è insediata. Mia madre mi aveva fuorviata e il suo lavoro era stato così perfetto, così profondo, che non ne ero conscia, non me ne rendevo più conto. Di lei ricordo soltanto di averla amata alla follia durante la mia infanzia e la mia adolescenza, poi di averla odiata e infine abbandonata volontariamente, poco prima della sua morte, che ha segnato la fine della mia analisi.¹¹⁵

La scrittura, allora, è sospesa in quello spazio di transito che è lo spazio di lettura-scrittura. Di qui, la nostra sensazione che il testo dica sempre qualcosa, giacché rompe questo silenzio, ma che ciò che tace sia ancor più essenziale. Ne avremo coscienza solo quando l'ultima parola sarà stata letta e chiuderemo il libro. E anche noi, dovremo ricominciare una volta ancora, con un'opera dello stesso autore/autrice o di un altro/a. Leggere e scrivere sono un lavoro di lutto ininterrotto. Se esiste un piacere del testo, sapremo sempre che quel piacere è il sostituto di una soddisfazione perduta, che tentiamo di ritrovare per altre vie.

¹¹³ *Ibidem*, p. 4.

¹¹⁴ Wagman, Fredrica, *Playing House*, Fawcett Publications, Inc., Greenwich, Connecticut, 1975, p. 128.

¹¹⁵ Cardinal, Marie, *Le parole per dirlo*, I Grandi Tascabili, Milano, IV edizione, 1997, pp. 71-72.

Si dice che esistano scrittori/scrittrici che scrivono nella gioia, che certe opere vengano lette nel giubilo: ciò infirma e nega forse la nostra affermazione? No, poiché è appunto del trionfo su un lutto che noi diventiamo testimoni, trionfo che può assumere l'aspetto del sacro furore, della danza dionisiaca, dello slancio mistico. Grattiamo questa superficie e troveremo, dietro la negazione dell'angoscia, l'angoscia; dietro la negazione del lutto, il lutto. Chiaramente non si tratta dell'angoscia o del lutto dell'autore/autrice in particolare, o per lo meno non solo di questo/a, e in ogni caso non direttamente di questo/a. Si tratta dell'angoscia e del lutto del testo, di qualcosa che abita lo spazio del testo e sgorga da esso, come un corso d'acqua la cui sorgente è lontana e che percorre un lungo tratto sotterraneo prima di affiorare in superficie. Tra il lutto e l'angoscia da una parte e il testo dall'altra, qualcosa: l'inconscio. Certo, l'inconscio dell'autore/autrice e del lettore/lettrice, ma soprattutto l'inconscio del testo. Giacché, sebbene possa apparire strano, il testo ha un inconscio che lo travaglia.

2.10 Scrittura: vuoto nella creazione

Si invita il lettore/lettrice a pensare, qui, al soggetto e alla sua immagine nello specchio – il suo doppio – da un lato, e, allo stesso tempo, dall'altro, uno specchio senza alcun riflesso in cui il soggetto, pur contemplandosi, non vede formarsi alcuna rappresentazione. L'immagine del doppio nello specchio è cancellata: esso è assente. La sofferenza del lutto è preferibile all'oblio dell'oggetto perduto. Questo per dire che ogni scrittore/scrittrice è preso/a tra il doppio e l'assente: il doppio che egli/ella è in quanto scrittore/scrittrice, che offre alla visione un'altra immagine di se stesso/a e in un altro mondo; egli/ella è, però, allo stesso tempo, assente, come colui/colei che emerge dal silenzio e ritorna nel silenzio, altrettanto essenziale alla costruzione dell'opera del precedente. Ciò di cui si parla nella scrittura, da una prospettiva psicoanalitica, dunque, è la creazione, la divisione del soggetto nella creazione e la necessità di cancellare le immagini del mondo creando su questo fondo di vuoto. E anche, di rendere presente un tale vuoto nel prodotto creato. Forse, allora, è la stessa positività del testo a scavare simultaneamente la propria negatività. La scrittura, come la lettura, ci rivelano le loro due

facce: quella dell'immagine che ci affascina e dell'invisibile che le serve da sfondo, quella della voce che ci cattura e quella del silenzio senza la quale non la si sentirebbe e sarebbe incapace di emergere. In fondo, la scrittura-lettura altro non sono che la capacità di essere soli in presenza di qualcuno, come aveva sagacemente osservato Winnicott.

Il lettore-lettrice-critico-critica in possesso di un background psicoanalitico concepisce proprio quella struttura sempre presente che alcuni scrittori/scrittrici hanno reso visibile, ma avverte anche che tale struttura è all'opera nel lavoro letterario, preso com'è tra la persecuzione e il lutto, la presenza e l'assenza, il doppio e l'assente.

L'interpretazione psicoanalitica della lettura-scrittura lascia molti problemi in sospeso. Una volta ammessa la sua fondatezza, ci si chiede comunque che cosa dia a un testo la sua qualità letteraria, giacché il metodo qui manca di potere discriminante. Se ne deve concludere che tale problema dipende da un approccio esclusivamente letterale, per non dire letterario? La poesia, in questo senso, ci offre esempi di tale situazione. Ma essa svela, allo stesso tempo, molto più della prosa, che i due processi mentali di condensazione e spostamento sono qui visibilmente all'opera. E' come se il lavoro dell'opera mirasse a un rapporto di velamento-svelamento sempre instabile. Occorre dirne abbastanza per riuscire a preservarne una cellula e un nucleo di intelligibilità, ma non tanto da far sì che il linguaggio diventi quello dell'espressione quotidiana, corrente, banale, comune.

Rimane, come un resto ineliminabile, lo spazio della scrittura, una sorta di ultima trincea: spazio che è quello di un limite, di un bordo. Senza questa doppia prospettiva siamo convinti che si perderebbe sempre qualcosa. Se viene preso in considerazione unicamente il linguaggio, è l'affetto che viene negato e non si capisce più perché l'atto della scrittura possa avvenire nell'angoscia e nella sofferenza. Se, invece, a occupare la scena è soltanto l'affetto, allora perché – ci si chiede – produce dello scritto? Perché il sintomo non basta? Perché tale ossessione mortifera di scrivere? Marie Cardinal tenta di offrire una risposta a questo quesito nella sua lunga conversazione con Annie Leclerc, da cui è nato il libro *In altri termini*. Ella descrive così il suo rapporto di invischiamento, di totale dipendenza dal suo proprio scrivere e dai frutti di questa necessità straziante, i suoi romanzi:

Non eravamo che un tutt'uno, il manoscritto allora senza nome [= *Le parole per dirlo*] e io, un'unica carne. Ci addrmentavamo spossati dai nostri corpo a corpo. La mattina mi svegliavo con la testa sulla pagina, con il braccio sinistro che le abbracciava, le proteggeva, e la matita nella mano destra. Mi serviva giusto il tempo che la mia coscienza ci metteva a rimontare alla superficie dei miei occhi appena aperti. Qualche secondo. Lo vedevo. E il mio cuore riprendeva il ritmo del nostro amore. Il mio corpo non aveva nemmeno il tempo di ritornare alla vita, [...] E si ricominciava per dieci, dodici ore, diciott'ore. Per tutta la giornata, noi due soli, lui il mio bambino, o io la sua. Lui, come una muraglia davanti a me, che rifiutava una qualsiasi parola in più.¹¹⁶

E ancora riguardo alla fatica immane di trovare le parole più adeguate per dire, affinché il detto-scritto possa avere la stessa potenza e fascino ammaliante delle parole scambiate oralmente:

La cosa poi, mi irritava sempre di più, in crescendo perché mi faceva pensare a me e al mio modo di scrivere. Ore e ore passate girando intorno a qualche parola! Eppure era così facile da dire quello che volevo dire! Da dire. Ma non da scrivere. Come riuscire a imprimere al mio beneamato manoscritto, le eloquenti mimiche del viso e del corpo, che accompagnano e sottolineano le parole, o i silenzi, il tono o la musicalità della voce, gli sguardi carichi di parole non dette, eppure così comprensibili, le mani, che si offrono come vassoi colmi di frutti, piene di frasi mute, insomma di tutto quello che dà alle parole il senso esatto che gli si vuole imprimere.¹¹⁷

Sempre nel tentativo di rispondere a questa domanda, André Green avvisa che occorrerebbe forse ripensare alla scissione del soggetto e tutto il parlare che se ne è fatto; ma, oltre a questo tipo di scissione, esistono altre forme ed espressioni di tale meccanismo mentale: quella fra il corpo e il pensiero, tra affetto e rappresentazione, di cui il feticismo altro non è che l'illustrazione. Tuttavia, sia che si tratti dell'uno o dell'altro, hanno entrambi la stessa funzione e cioè quella di fornire di che far lavorare l'apparato vuoto. Ebbene, la lettura-scrittura, una volta messa in moto la macchina, si colloca nel giusto mezzo di tale scissione, in questo spazio potenziale. Spazio in cui si

¹¹⁶ *Ibidem*, pp. 61-62.

¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 62-63.

abolisce la questione del reale (i personaggi letterari non vengono posti in questione nella loro realtà), che sta all'intreccio del dentro e del fuori (è un campo transizionale), luogo solitario e peraltro abitato dall'oggetto (assente e presente allo stesso tempo): campo del forse, del "né sì, né no", del "ciò che può essere", reame dotato di un potere di fascinazione ambivalente, nel positivo e nel negativo. La prova di lettura-scrittura, allora, potrebbe figurarsi e presentarsi come un purgatorio. La relazione stabilita tra l'assente e il doppio sembra contestare qualsiasi teoria unitaria del soggetto. Essa richiama il valore euristico della scissione, ma la fa emergere su uno sfondo di negatività.

E' tutta la scrittura, dunque, che viene in gioco: scissione, tra l'autore/autrice (persona) e l'autore/autrice (produttore/produttrice del testo), tra l'autore/autrice e il narratore/narratrice, tra l'autore/autrice e il suo testo, tra il testo in questione e gli altri (dello stesso autore/autrice, o da un autore/autrice all'altro/a)...

Vorremmo anche evocare qui una situazione che ci tocca da vicino. Le indicazioni qui fornite si applicano più facilmente ai testi non contemporanei. Questi, sulla cui scrittura non si può dire che la psicoanalisi non abbia avuto alcun influsso, hanno impresso in brevissimo tempo alla letteratura tali trasformazioni che si esigono senza dubbio nuove tecniche da parte della critica psicoanalitica. Sembra che in certa letteratura contemporanea questa angoscia, questo lutto si raddoppino a livello del testo della scrittura. Ossia che in questo caso il lutto da fare sia quello della scrittura in atto. Si scrive per interrogarsi sulla morte della scrittura. Si è presi in questa situazione impossibile in cui si tratta di scrivere su tale morte della scrittura non per ritardarla, ma per affrettarla, come se si ritenesse tale morte inevitabile e il solo modo per superarla fosse quello di sottomettersi contribuendovi.

Interrogandosi sulla tragedia, Freud osservava che una delle più notevoli vittorie del principio di piacere consisteva nell'arrivare a trovare piacere da quello spettacolo doloroso che è la tragedia¹¹⁸. A tale titolo, si potrebbe dire che ogni scrittura è tragedia poiché arriva a fare della pena di scrivere un piacere. Per l'autore/autrice stesso/a –

¹¹⁸ "Per concludere, possiamo ancora ricordare che la rappresentazione e l'imitazione artistica degli adulti, [...], sono indirizzate alla persona dello spettatore e, pur non risparmiandogli le impressioni più dolorose – nella tragedia per esempio – possono tuttavia suscitare in lui un godimento elevatissimo. Ciò è una prova convincente del fatto che anche sotto il dominio del principio di piacere esistono mezzi e vie a sufficienza per trasformare ciò che in sé è spiacevole in qualcosa che può essere ricordato e psichicamente elaborato.[...]". Freud, Sigmund. "Al di là del principio di piacere", 1920, in *Freud Opere: 1917-1924*, Volume IX, Boringhieri Editore, Torino, 1979, p. 203.

altrimenti dove troverebbe la forza di scrivere? – e per il lettore/lettrice che preferisce la compagnia dei libri a qualsiasi altra e trova un delizioso piacere in racconti dolorosi e angoscianti.

Infine, citando Green,

L'opera come elaborazione dell'angoscia e del lutto, l'opera nel suo rapporto con la morte è il contrario della morte perché sceglie lo stesso l'illusione del rumore della vita, contro la certezza della morte, poiché preferisce il piacere sia pure – lasciamoci scappare il termine – masochista alla gioia brutta.¹¹⁹

Questo ci fa pensare che Fredrica Wagman con il suo *Playing House*, Dorothy Allison con il suo *Bastard Out of Carolina* e, infine, Marie Cardinal con *Le parole per dirlo*, abbiano comunque scelto, nelle vicende da esse narrate sottoforma di romanzi autobiografici o pseudo tali, “l'illusione del rumore della vita”. Hanno preferito una posizione di *agency*, piuttosto che una di completa passività che impedirebbe loro l'atto stesso della scrittura, sebbene quest'ultimo comporti dolore, angoscia e sofferenza e, nel caso di *Playing House*, un ritiro nella follia come ultima, paradossale, forma di vita caratterizzata, malgrado tutto e nonostante tutto, da una posizione attiva anziché passiva. Infatti, ciò che comunque, – ironicamente detto – “salva” – malgrado le apparenze che poi, forse, non sono solo tali – la donna senza nome protagonista del romanzo della scrittrice statunitense Fredrica Wagman è il ruolo di protagonista da lei giocato della propria narrazione e della propria storia di vita, sebbene potrebbe sembrare che la sua pazzia la renda incapace di decidere del proprio destino e situazione e la sprofondi nell'inferno del non-senso. La donna è, infatti, fondamentale e consapevole di ciò che la derealizza e di essere preda del potere ammaliante e di perversa fascinazione del fratello. Dopo aver tentato, attraverso l'arte pittorica, la scrittura e il ricovero in clinica psichiatrica, di liberarsi dalla dipendenza dal fratello, decide, o meglio, non le resta altra via che sottomettersi ed accettarla in pienezza, nella carne e nella mente, abbandonando così le pseudo sicurezze che una vita normale le avrebbe potuto fornire, alla ricerca nostalgica – e impossibile, aggiungiamo noi – di una irrealizzabile

¹¹⁹ Green, André, *Op. cit.*, p. 68.

trascorsa perfezione nell'incontro e nella fusione di due corpi e menti che caratterizza generalmente l'esperienza incestuosa fra fratello e sorella.

In *Playing House*, si assiste al tentativo di un recupero del passato da parte della voce narrante nonché protagonista del romanzo, nella speranza di fornirne una trama e storia coerenti e comprensibili. Tuttavia, il tentativo di recuperare questa perfetta unione dei corpi e delle anime fra i due fratelli fa emergere, invece, la storia ininterrotta del desiderio passato e mai acquietato e dei suoi echi nel presente e nel peso che esercita sul progetto narrativo. E' quasi come se il desiderio della donna si proiettasse nel futuro, giacché non sarebbe altro che il desiderio di una conoscenza e di una rivelazione che debbono però ancora profilarsi all'orizzonte, e che, invece, la protagonista sperimenta sulla propria pelle come l'esigenza di recuperare una memoria sepolta, un trauma perduto. Il suo narrarsi diventa, allora, espressione del desiderio di essere riconosciuta e sentita, all'insegna dell'incapacità di dominare questo passato, e di un'eterna tensione dinamica che condanna il presente a un'interminabile analisi di eventi trascorsi, per la cui mancanza e nostalgia ella soffre terribilmente fino all'alienazione. Il presente della protagonista, infatti, diventa una sorta di utopia straziata, un dialogo e una narrazione senza fine, pervasi dal vano desiderio di sapere e capire, almeno fino ad un certo punto della sua vita.

Si vorrebbe definire *Playing House* come un'esitante e dubbiosa apologia del narrare, attività che nella donna protagonista diventa nostalgica, della perduta completezza e integrità di cui ella ha fatto esperienza nella sua infanzia grazie al rapporto d'amore con il fratello; attività orientata verso un recupero del tempo perduto, eppure alla fin fine non priva di rilevanza comunicativa nel suo tentativo di essere ascoltata.

In tutto ciò, la donna senza identità rimane comunque protagonista agente – magari in negativo – della sua vita e del suo abbandono totale e destabilizzante alla passione innominabile e indicibile.

CAPITOLO TERZO: RICORDARE/SI PER RI-NARRARE/SI

In questo capitolo, si tenterà di fare risaltare la memoria come capacità di ricordare e ricordarsi per poter narrare e narrarsi, nella speranza di recuperare un significato mancante, un luogo simbolico e reale allo stesso tempo, che funzioni come fonte sicura di (auto)conoscenza.

3.1 Narrar(si) alla ricerca di un senso perduto

E' indubbio che lo scrivere o il parlare dei propri ricordi, esperienze e vicissitudini abbia sempre rappresentato un rituale piuttosto esplicito, ma più spesso segreto. Innanzitutto per se stessi e per gli altri: in ascolto o lettori/lettrici. Il narrare di sé diventa allora una sorta di rituale introspettivo che porta ed offre la possibilità di accorgersi di aver vissuto, di essere riusciti a sopravvivere persino alle situazioni più disastrosamente traumatiche nella speranza – e forse anche nell'illusione – che questo possa giovare a sé stessi/e. Questo tipo di scrittura permetterebbe allora di darsi una forma, che, se non accettabile, almeno possa diventare visibile e comunicabile: diviene un punto di vista e un approccio epistemologico, un campo del sapere che serve non solo a conoscere, ma anche a plasmare se stessi/e, nella speranza di potere e riuscire a “tradurre” la quotidianità per reiniettarvi il rimosso, cioè il non-tradotto dell'esperienza passata, per cercare di tradurre *oltre*, di *ritradurre* reintegrando qualcosa che è stato lasciato cadere, che è stato rimosso perchè indecifrabile, incomprensibile e doloroso, se non mortifero, perchè capace di marcare negativamente il proprio sé, se non addirittura di frantumarlo. E questo, a ben vedere, è anche la funzione medicamentosa e terapeutica di un certo tipo di scrittura femminile.

Ogni vissuto raccontato attraverso e grazie alla memoria è anche e sempre rivissuto nella rimemorazione nel racconto, al punto che si potrebbe dire che il ricordo è ricordo del vissuto e quindi si tramuta in tempo rivissuto. La ricostruzione deve attivare la memoria, la rievocazione, l'estraniamento temporaneo del “qui e ora”, pretendendosi

verso ciò che sembrava travolto dall'oblio. Lo spazio vissuto nella memoria (auto)-biografica opera alla stessa stregua di un archivio interiore, quasi come un album di fotografie interiori in cui volti e luoghi hanno risonanza e rispecchiano ciò che l'oblio o la censura o il dolore insopportabile hanno consentito venisse salvato dalla corrosione del tempo. Ogni narrazione, dunque, riconduce alla matrice concettuale della "rappresentazione", chiamando in causa il problema della memoria, e quindi, a ben vedere, dell'inconscio, dell'esperienza soggettiva e delle relazioni con gli altri. Ogni percorso biografico, nel momento in cui si fa racconto, viene automaticamente filtrato dalle selezioni di ciò che si vuole o si può ricordare sulla base della prospettiva da cui si guarda alla propria storia, e dalle autocensure, volontarie o inconsce. A pensarci bene, il criterio di tale selezione è stabilito comunque nel presente: ogni storia di vita, mentre si riferisce al passato, ne parla, lo interpreta (tacendo o dicendo), seleziona ciò che è destinato all'oblio e ciò che è invece importante ri-memorare per costruire il proprio futuro. Spazi e avvenimenti cronologicamente lontani contengono esperienze psicologiche ed esistenziali ri-memorabili continuamente perché appartenenti, in una maniera quasi misteriosa, all'eternità dell'esistenza umana. La facoltà di ri-memorazione conferisce non solo la conoscenza del passato, ma anche la divinazione del futuro. Si rivive il proprio passato, la propria storia in vista del proprio futuro. La memoria consente alla narrazione di sé di prendere forma perché è la depositaria dell'esperienza, la reminescenza mette ordine nell'esperienza e il gioco cognitivo ci rinvia alla danza tra il mondo analogico della memoria e il mondo logico della rievocazione. Il racconto di sé narra della propria danza vitale; dei fatti accaduti e dei fatti immaginati e può raccontarsi perché si costringe, si educa – e quindi può essere educato – ad abitare e a sentirsi abitato dalla memoria.

La narrazione orale o letteraria è uno strumento privilegiato di conoscenza, venendo ad essere un cammino, un itinerario, un movimento, un'occasione di percorso che mira ad un senso e significato nuovi e più inglobanti, un processo che insegna qualcosa che non ha più soltanto a che vedere con i saperi della conoscenza scientifica o della tecnica, ma con elementi di un altro tipo di conoscenza: il desiderio, il mistero, il tempo, la memoria, il dolore, la sofferenza, il segreto. Si possono misurare le lacrime, il riso, il dolore, gli sguardi? Con gli strumenti dell'esattezza certamente no. Ma chi

potrebbe negare la possibile comunicabilità intersoggettiva di questi vissuti? Basti pensare alla conoscenza letteraria che ci fa commuovere, inorridire, allietare o, per contro, raggelare l'animo. L'intuizione, l'immaginazione, il sentimento sono a pieno titolo strumenti di conoscenza scientifica, laddove la scientificità venga intesa come rigorosa ma non esatta. Il racconto è una via d'accesso all'immaginario: sembra quasi che possa essere e diventare, a pieno titolo, un accesso ad una verità non necessariamente storica, ma altrettanto importante e affidabile. La concezione di uno spazio verificabile e oggettivabile si consegna, infatti, alla scienza e alle sue certezze. E, tuttavia, lo spazio rivissuto che ci consegna la letteratura – opinabile, incerta, vaga – trova in essa una fonte sicura di conoscenza, giacché nella narrazione è presente una grande aderenza e fedeltà agli spazi, ai luoghi, agli ambienti di vita reale esperita e vissuta dalle persone. A ben guardare, le narrazioni letterarie hanno sempre uno spazio, un'ambientazione, reale o simbolica, e conservano validità nel tempo.

In questo tipo di narrazione, lo spazio è, come il tempo, disomogeneo, discontinuo, sincopato e, prevalentemente, costituito da affreschi di scene. Molti luoghi sono perduti per sempre nell'oblio, ma il ricordo significativo e vivo è sempre ambientato in grandi scene che occupano un ruolo essenziale negli eventi narrati. La scena può essere una stanza soffocante, un letto delimitato da un unico oggetto percepito come reale (un tappeto marrone come nella pagina d'inizio di *Playing House*) perché tale è l'angoscia e la sofferenza che la voce narrante si è dovuta derealizzare per far fronte ad una minaccia che viene avvertita come mortale – come nel caso di *Playing House* –, o la gaiezza di un camino acceso che farà da sfondo ad una confessione scioccante (quella dell'aborto mancato della madre) – si sta pensando a *Le parole per dirlo* –, una strada, lo spazio sconfinato di una pianura o del mare. Talvolta è proprio lo spazio a reggere il senso del racconto di sé: la veranda della nonna su cui la protagonista di *Bastard Out of Carolina* trascorre i momenti più sicuri e pacifici della sua giovane vita, l'Algeria dilaniata dalla guerra e dalle differenze di classe fra colonizzati e colonizzatori ne *Le parole per dirlo*, la stanza inondata dal sole dove la voce narrante in *Playing House* ci racconta come il fratello abusasse di lei e i sentimenti di pienezza e interezza della ragazzina che accompagnavano questa violazione. Così Fredrica Wagman descrive ciò che avveniva:

CAN'T CONCENTRATE. My mind is wandering over him crouched on top of me, over his shoulders to a summer day again, always back to then when a room was filled with sun gold, when the walls were white, when the window glass was crystal clear and there was sunshine always dancing on the floor. Heavy brown silk rugs made a border all around the bed where he pinned me there and said that if I told he'd beat me with the branches of the tree and I never told, no matter what he did I never told, he was my brother.¹²⁰

Così Bone decrive la sua sensazione di essere in un posto sicuro, dove nulla avrebbe mai potuto succedere, provata durante l'estate in cui lei e la sorella trascorrono la maggior parte del loro tempo sulla veranda di una delle zie in attesa del ritorno della madre dal lavoro quotidiano. Così Allison ne parla:

We lived on one porch or another all summer long, laughing at Little Earle, teasing the boys and picking over beans, listening to stories, or to the crickets beating out their own soft songs. When I think of that summer – sleeping over at one of my aunts' houses as easily as at home, the smell of Mama's neck as she bent over to hug us in the dark, the sound of Little Earle's giggle or Granny's spit thudding onto the dry ground, and that country music playing low everywhere, [...] I always feel safe again. No place has ever seemed so sweet and quiet; no place ever felt so much like home.¹²¹

Lo spazio nella narrazione di sé è la scena del nostro essere sul palcoscenico della vita. Lo scenario si trasforma con la tonalità emotiva della gioia, dello smarrimento, del panico, della perdita di sé. Il nostro sentirci al centro o dietro le quinte della vita ha il carattere di una vicinanza-lontananza che si esprime attraverso l'esclusione dal passato o l'autoesaltazione in un passato di glorie. A differenza degli spazi della vita quotidiana, caratterizzati spesso dall'insignificanza e dalla ripetitività, quelli che prendono corpo nelle storie di vita sono invece i luoghi che hanno assunto pregnanza esistenziale, che hanno in qualche modo marcato, nel bene e nel male, scelte o rinunce, momenti terribili o l'irrompere di svolte, sottraendo lo spazio all'immobilità isocronica per trasformarlo in una scena indimenticabile, certamente non sempre nel senso positivo del termine. La

¹²⁰ Wagman, Fredrica, *Playing House*, Fawcett Publications, Inc., Greenwich, Connecticut, 1973, p. 7.

¹²¹ Allison, Dorothy, *Bastard Out of Carolina*, Essential Editions, Penguin Group, 2005, p. 22.

regia della scena spaziale è data dalla tonalità emotiva. La casa vittoriana dall'aspetto rispettabile e signorile in *Playing House* o la veranda della nonna su cui l'allora ragazzina di *Bastard Out of Carolina* poteva rilassarsi non sono più solamente luogo geografico, ma anche luogo interiore; l'Algeria della fanciullezza di Marie Cardinal è la personificazione di una vita vera:

Si levano i colori, gli odori, le forme; trasformano il paesaggio a tale velocità che sembra di veder muovere e vibrare la terra. La vita!... Ritmi delle stagioni, ritmi delle canzoni, ritmi delle parole. Per me vivere altrove, lontano da quei luoghi è diventato sinonimo di arrancare per guadagnarsi la vita. Là vivere era vivere; significava abbandonarsi ai ritmi consueti dell'uomo senza soffrirne, dolersene e gioirne, ma accettandoli per quel che sono.¹²²

La scena del racconto è sempre ambigua, mai univoca, giacché risulta impossibile liberarsi dai vissuti per assegnare un volto unico allo spazio del ricordo. Inoltre, nei racconti di vita appaiono dominanti gli spazi dell'infanzia e lo spazio casa; negli archivi della memoria ritornano i luoghi da cui veniamo. La casa è il grande archetipo universale della sicurezza, del rifugio, la tana, il nido, l'intimità. Ma nel ricordo, la casa può anche essere lo spazio dell'esclusione, dell'allontanamento, della separazione, della nostalgia, o, peggio ancora, della violazione e della violenza, della sofferenza apparentemente gratuita e senza senso, della segretezza destabilizzante e incomprensibile. Vissuti dell'intimità abitativa si mescolano con vissuti di sradicamento e di estraneità. La dimora dell'uomo e della donna è un grande archetipo, il centro della loro vita ed uno dei più potenti elementi di integrazione per i pensieri, i ricordi e i sogni. A casa, di solito, si trovano le cose conosciute e familiari che ci ri-chiamano infondendoci sicurezza e irrobustendo la nostra identità. Questo è per lo meno ciò che tradizionalmente viene pensato e percepito quando il pensiero corre alla casa. Inoltre, tradizionalmente, il ricordo della casa è ricordo di suoni e di brusii noti, di voci, di colori, di ombre, di odori che occupano un ruolo essenziale nella costruzione dei vissuti abitativi. Le storie degli spazi vissuti raccontano eventi e gesti che si mescolano con la quotidianità dei luoghi e degli oggetti di casa: il ticchettio della sveglia, i passi dei familiari.... La memoria dell'abitare è costituita da

¹²² Cardinal, Marie, *Le parole per dirlo*, I Grandi Tascabili, Milano, IV edizione, 1997, p. 130.

numerose possibili sfumature, da cui nasce l'abituale che riceve attribuzione di senso dai nostri vissuti.

All'abitare può però anche essere legato l'incompiuto, l'irrisolto, l'inevitabile, la sofferenza e la paura di una minaccia di morte, come nel caso dei romanzi qui presi in considerazione. Le persone, gli oggetti, i mobili sono accolti in uno spazio vivo che veicola contenuti di progettualità e prospettive future, non importa quanto distorti, piegati e modellati da uno struggente quanto irrealizzabile ritrovamento di senso e significato essi possano essere. Tutte le autrici di cui ci occupiamo ritornano ad essi con sentimenti contrastanti: con la tenerezza malinconica del rimpianto, con la struggente onta del fallimento, con l'orgoglio degli ostacoli superati, con l'amarezza delle rinunce, con l'affanno di una meta, con l'odio mai sopito né rielaborato, con il bisogno e la necessità di vendetta per potersi affrancare dal male subito.

La narrazione di sé mostra come la nostra storia possa modificare uno spazio o persino crearlo: essa, in quanto rimemorazione, ripercorre quei luoghi, non soltanto per abbandonarsi a un certo stato d'animo, ma per il valore che il ritorno a quel determinato tempo e a quel determinato spazio possiede per la ricostruzione formativa volta al futuro, all'insegna di una ri-traduzione più completa e inglobante. In tal senso, allora, la retrospezione è formativa, essendo comprensiva di una nostalgia come desiderio di un possibile ritorno e di un "oltre" che continuamente ed incessantemente incalza verso il futuro e il rinnovato progetto di sé. Nel processo di rielaborazione e traduzione saranno quindi i luoghi interiori del passato, e il loro rivelarsi, a modificare il presente; ma sarà soprattutto il presente a cambiare il passato richiamandolo dentro un progetto personale di esistenza. E' infatti sempre da uno spazio-luogo che prende vita il vissuto dell'attesa, della nostalgia o dell'illusorio ritorno, ma è anche da uno spazio-luogo che si può immaginare e progettare la partenza, l'avvenire, l'ignoto, il distacco. Le tracce e le ferite del passato si trasformano in tracce e cicatrici di futuro: nell'atto di rimemorare e narrare la propria storia di vita, la scrittrice si pone nella duplice condizione di "esser-ci" (nella necessità) e, insieme, di "esistere", superandosi verso un nuovo senso legato a un vecchio significato.

Per questo, allora, un certo tipo di scrittura al femminile che indaga ed esplora il dolore e la sofferenza, il trauma indicibile ed innominabile, non può venir abbandonata al

pericolosissimo destino dell'oblio, ma deve tentare di ospitare queste profonde ferite – che spesso si rivelano essere impossibili da rimarginare – per cercare di capovolgere il loro significato e senso in possibilità di comprensione e traduzione più ampia e completa. Tuttavia, occorre tenere ben presente che il racconto all'interno di biografie segnate dal dolore e dall'abbandono svela, suo malgrado, l'evanescenza di ogni vissuto, l'impossibilità di sottoporlo a esplorazioni totalizzanti e, per certi aspetti, intrusive. La narrazione, però, offre la possibilità di verbalizzazione di fatti, sentimenti, pensieri che possono costruire e ri-costruire significati distrutti nello sradicamento e nella solitudine esistenziale. La voce narrante, forse, può riscoprire la possibilità del racconto che, come afferma Bruner, può rendere comprensibile l'elemento eccezionale e mitigarlo; mentre chi legge, secondo il critico, può trovare la volontà di lasciarsi interrogare dal volto, dalla biografia che ha di fronte¹²³.

3.2 Narrazione di sé: ricordare o dimenticare?

Ricordare, in analisi e nel processo di scrittura, significa ri-narrare la propria storia: nella narrazione gradualmente si va relativizzando il valore di parole quali “verità” e “immutabile” e si fa strada la consapevolezza che la posizione attuale dello sviluppo del sé e della propria vita determina in qualche modo la qualità del ricordo stesso e l'articolazione della propria (auto)-biografia. Tale consapevolezza non è certo di facile raggiungimento: la scrittrice, come il/la paziente nel corso di una terapia, desidera e fantastica di trovare un ordinamento delle cose che stabilisca colpe e responsabilità fuori di sé, nel persecutore/persecutrice esterno/a, o quantomeno che le definisca in modo chiaro e irrevocabile. Non è facile né automatico, infatti, capire che non esiste persecutore/persecutrice senza che esista chi si lascia perseguitare e capire che accettare le proprie colpe, o meglio le proprie responsabilità (se non passate, quantomeno attuali e rappresentate dall'indulgere al ricordo doloroso, alla ferita inferta dall'infanzia) ha un grande risvolto positivo: significa, infatti, riconoscere anche la propria potenza, la propria capacità di incidere sulle cose e di modificarle.

¹²³ Bruner, Jerome, *La ricerca del significato*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.

Ci sembra importante sottolineare qui ciò di cui Marie Cardinal ha fatto esperienza e narrato così efficacemente a proposito della sua scoperta di un sé bambina non più solo brutalmente piegata nella mente e nel corpo per soddisfare le aspettative di una madre che desiderava per la figlia solo la perfezione nei comportamenti esterni, ma anche di un sé bambina capace di ingannare e raggirare gli altri, e in grado di procurarsi piacere:

Quella bambina mi rassicurava: esistevo dunque, non ero totalmente in balia degli altri, ero capace di ingannarli, di prenderli in giro, di raggirarli, di costruirmi difese. Che cosa stupenda! Quella era la strada che bisognava ritrovare! Ormai ero certa che esisteva, io ero prigioniera e avevo la chiave per liberarmi, poiché la bambina che si masturbava ero io.¹²⁴

E' invece in questo senso che si muove il ri-narrare indotto ed offerto dalla scrittura: la configurazione del proprio passato, come descrizione e ri-trascrizione del romanzo familiare, si modifica, si amplia, si arricchisce di tutti quegli elementi che riguardano e hanno a che fare con il proprio essere protagonista "attivo/a" di questo racconto e di quel romanzo. Da passivo "prodotto di storie", gradualmente la scrittrice diventa "produttrice di storie", riconoscendo in questo modo la potenza trasformativa del proprio fantasma inconscio: ad esempio, il genitore – e chi lo rappresenta attualmente – può essere svalorizzato e reso molto più negativo di quanto possa essere vissuto in un altro momento della vita, così come i bisogni simbiotici e proiettivi possono far percepire l'altro/a molto più simile a sé di quanto sia in effetti.

Che cos'è, allora, la narrazione di sé? L'articolazione di fantasie informate e deformate dal proprio fantasma inconscio o la descrizione di una realtà dolorosa che chiede di essere riconosciuta e accolta, così da poter venire trasformata in una traduzione più completa e inglobante? Fuori dall'annosa e rigida questione di cosa sia il ricordo e se esso possa corrispondere effettivamente alla verità storica, si apre forse la possibilità di uno spazio capace di includere sia la cosiddetta "realtà", sia la rielaborazione da parte della scrittrice alla ricerca di un senso perduto o mai esistito. E' proprio il qui e ora della scrittura, come la relazione terapeutica di stampo psicoanalitico, che guida la coppia

¹²⁴ Cardinal, Marie, *Op. cit.*, p. 108.

scrittrice-lettore/lettrice e terapeuta-paziente fuori dalla ricerca ossessiva e al contempo fuori dalla negazione della dimensione di realtà.

La consapevolezza che il racconto di sé non sia mai “racconto in sé”, ma sia racconto a un’altra persona – e dunque è comunicazione nel qui e ora verso quella a-specifica persona/lettore/lettrice – lascia lo spazio al narrare in quanto vivere, nelle emozioni delle dinamiche del transfert e controtransfert – presenti non soltanto nella relazione psicoanalitica, ma anche in quella di lettura-scrittura come abbiamo già cercato di evidenziare nei capitoli precedenti –, e guida al recupero e alla rielaborazione delle aree sospese, invase o incistate. Si parla di un ricordare, cioè, che si apre contemporaneamente a due dimensioni temporali solo apparentemente opposte: all’indietro e allo specifico storico, cioè al rimosso, e verso avanti, all’assoluto del tempo come piena consapevolezza della non alienità di alcuna esperienza umana. Ed è forse proprio nel punto di sospensione tra storia e fantasma, nel vuoto che rende inequivocabilmente irrilevante il proprio piccolo sé transeunte e transitorio, che si apre la possibilità di comprendere la propria storia individuale, illuminata però, questa volta, dalla chiara consapevolezza che essa si articola a partire da ciò che siamo ora, in questo preciso momento. Quindi, il romanzo familiare, per esempio, soprattutto in età adolescenziale viene allora mostrato e raccontato in buona misura come alieno da sé e privo del sentimento del sé narrante, e in parte come specificatamente coerente con questa precisa fase di sviluppo. Ecco allora una madre incomprensiva, sciocca e superficiale che la figlia adolescente utilizza come elemento di scontro e differenziazione; ecco un padre debole e allo stesso tempo autoritario, che il giovane adolescente utilizza in maniera analoga: spesso queste figure genitoriali sono caricate dei sentimenti di rivalità tipici di questo periodo della vita. Più avanti, quando il sé comincia ad essere più sicuro e strutturato, lo stesso romanzo familiare inizia spesso a modificarsi: il/la paziente non ha più bisogno di “demonizzare” il rivale per rassicurarsi del proprio valore, e dunque la madre può essere un po’ meno sciocca e il padre un po’ meno castrante.

Anche nei casi tragici di incesto – e il nostro pensiero corre subito ai due romanzi *Playing House* e *Bastard Out of Carolina* –, l’odio e l’ambivalenza si concentrano, comprensibilmente, sul genitore o parente incestuoso, cosicché viene spesso narrata la storia di una coppia formata da un genitore odiato e cattivo e da un genitore amato e

buono. Soltanto più avanti, a partire da una situazione qui e ora più strutturata (nella relazione con l'analista – o con il proprio racconto - come figura stabile e rassicurante, con la/il quale misurarsi e scontrarsi senza rischi di conseguenze catastrofiche), questo quadro spesso si modifica e il/la paziente-scrittore/scrittrice rivela quanto anche quel genitore inizialmente descritto come buono sia stato investito di angoscia e di rabbia, perché comunque colpevole di non aver saputo proteggere il/la figlia da un'esperienza devastante.

La protagonista Bone, appena stuprata e picchiata selvaggiamente e brutalmente dal patrigno e salvata dalla madre che la accomoda in macchina per portarla all'ospedale, assiste alla scena più destabilizzante e per lei sconcertante che le sia mai toccato di vivere: quella, cioè, per cui l'adoratissima madre, invece di ingranare la marcia e andarsene subito lasciando il persecutore nell'indifferenza e nello sdegno, cede all'amore che comunque prova per lui e gli accarezza la testa sanguinante dopo che il marito la aveva sbattuta intenzionalmente contro la portiera della macchina della moglie invocandone il perdono e cercando di minimizzare la violenza commessa su Bone. La ragazzina, all'interno del veicolo, sussurra più volte "No", e, ad un certo punto, tenta di raggiungere la mamma con la mano destra ma, per il troppo dolore non ci riesce. Il volto della madre è comunque ancora rivolto verso Glen e gli tiene il capo fra le mani e contro il suo stomaco. Bone tenta ancora una volta di chiamarla, ma non ottiene nessuna reazione da parte della madre.

I could see her fingers on Glen's shoulders; see the white knuckles holding him tight. My mouth closed over the shout I would not let go. Rage burned in my belly and came up my throat. I'd said I could never hate her, but I hated her now for the way she held him, the way she stood there crying over him. Could she love me and still hold him like that? I let my head fall back. I did not want to see this. [...] I wanted everything to stop, the world to end, anything, but not to lie bleeding while she held him and cried. [...] I heard a roar far off, a wave of night and despair waiting for me, and followed it out into the darkness.¹²⁵

¹²⁵ Allison, Dorothy, *Op. cit.*, p. 291.

Difficile sarà la riconciliazione fra le due, sebbene la madre di Bone, prima di scappare per sempre dalla furia dei fratelli che, altrimenti, avrebbero ucciso il cognato per vendicare la violenza perpetrata su Bone, le chieda scusa prima di accomiarsi da lei.

E forse, ancora, lo stesso genitore, più che colpevole, potrà essere vissuto e percepito come infantile e spaventato. Persino il genitore incestuoso potrà rivelarsi oggetto idealizzato e amatissimo, un amore rimosso e negato a causa della terribile delusione che egli ha inferto e a causa delle fantasie della vittima di essere colpevole d'aver suscitato la passione proibita.

Tenere presente la potenza trasformatrice del fantasma e delle dinamiche inconscie non significa negare la realtà denunciata dal/dalla paziente-scrittore/scruttrice: ciò sarebbe, in effetti, impossibile, perché lo spessore di realtà è dunque innegabile, e negarlo significherebbe anzi rischiare di spingere la persona in analisi in una posizione solipsistica molto rischiosa.

D'altra parte, non si può affermare che alla costruzione e alla narrazione della propria storia la persona non abbia attivamente partecipato, che sia solamente una vittima dell'inoppugnabile realtà. Al contrario, il fantasma inconscio ha avuto molto peso quantomeno nel leggere, strutturare e interpretare la propria storia: una ferita o una debolezza narcisistica informa la storia successiva, interpreta con lenti deformanti anche avvenimenti alieni, o addirittura opposti, al tema del rifiuto e dell'abbandono. E ancora, quell'elemento di debolezza narcisistica ordinerà anche la storia precedente, portando alla memoria e alla coscienza solamente ciò che attiene a quella storia particolare, modellata sulle lenti deformanti.

La relativizzazione del valore di verità immutabile della propria (auto)-biografia coincide dunque con il superamento di una fantasia cristallizzata e di articolazione cronachistica della propria vita: non ne nega la dimensione di realtà, ma la integra con la consapevolezza del personale apporto fantasmatico. In questo senso, possiamo parlare della propria storia di vita come di una storia infinita, sulla quale ogni evento della vita getta una luce diversa e ulteriore. Nel rapporto con la scrittura, questa narrazione, che non è solo raccontare, ma è rivivere in un contesto nuovo, ha una grande flessibilità, nella quale peraltro vi è un messaggio all'altro/a lettore-lettrice in quanto membro della relazione: nel narrare all'altro/a, si dà senso, si risponde al proprio bisogno di

compiutezza e continuità, si riscrive sé in un contesto sempre più ampio e inglobante. Questa esperienza si collega con il sentimento di liberazione e guarigione, una sorta di riappropriazione del proprio sé dotato di senso e significato, perché consente alla scrittrice di conoscersi e accettarsi più intensamente.

Ovviamente, la riappropriazione del proprio passato attraverso la scrittura implica il recupero di aree rimosse. Come già accennato in precedenza, il rimosso non è mai autenticamente dimenticato: esso giace lì, apparentemente silente ma vivacemente e dolorosamente presente nella scrittrice che lo rivela con sintomi ricorrenti, o con sogni, o con lapsus, mediante una scrittura il cui compito e la cui funzione quasi persecutoria è quella di portare alla luce e nominare l'innominabile, nonostante il linguaggio e le parole, in questo senso, siano continuamente e incessantemente eccedenti rispetto alla voce narrante che è tentata di credersi illusoriamente cosciente, consapevole e presente rispetto ad essa. Il rimosso non è affatto liberamente allontanato dalla mente. Qui non si tratta solamente di aspetti traumatici specifici, ma anche della rimozione di aspetti di sé, del sacrificio di modalità e potenzialità espressive o, al contrario, all'accentuazione esasperata delle stesse fino a renderle dolorose e angoscianti. A questo proposito, l'autrice di *Le parole per dirlo* così si esprime:

La gioia e la lotta sono assolutamente mischiate, completamente infiltrate l'una nell'altra, quando scrivo. [...] Per arrivare a tradurre una descrizione simile, in parole scritte, comincio a lottare con me stessa, devo immergermi nel mio desiderio, per sapere esattamente che cosa racchiude. Non c'è che un accordo interiore, una perfetta onestà, che riesca a farmi passare all'atto pratico dello scrivere. E' una lotta alquanto distruttiva che porto avanti con me stessa. Quando il desiderio non cede all'analisi, allora prendo un quaderno, una biro e provo a scrivere. Non riesce mai al primo colpo. Uso una serie di stratagemmi simili a quelli che usavo quando ero piccila, quando mi obbligavano a mangiare qualcosa che non mi paiceva. Mi dicevo: "Eeeeeee uno, eeeeeee due, eeeee tre e hop, la purga", e inghittivo tutto il boccone intero. Con la mia biro, faccio più o meno così, mi sforzo a scrivere. Scrivo: "Non ho niente da scrivere", "perché?" "perché non so scrivere".... e così via per cinque o sei righe e a poco a poco, comincia a ingranare.¹²⁶

¹²⁶ Cardinal, Marie, *In altri termini*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Milano, 1977, IV edizione, aprile 1986, traduzione dal francese di Laura Bruno Ventre, p. 48.

Marie Cardinal definisce il processo creativo di scrittura come

un'operazione di calci in culo. Finalmente a forza di lavorare e di battermi con me stessa arrivo a trovare lo spiraglio che lascia passare il pensiero, e in questo momento tutto diventa un gioco, un gioco delizioso. Una volta che mi sono imbarcata su una pagina, posso restarci otto, dieci ore di fila, non mi rendo conto del tempo che passa, non ho né sonno, né fame, né sete, né freddo né caldo, sono le ore migliori della mia vita, non sento nessun altro bisogno, sono felice. Ma prima di vivere queste ore, che supplizio, che continuo rimettere tutto in causa! Diciamo che mi ci vogliono circa tre anni per scrivere un libro, e che in questi tre anni ci sono sei mesi felici. Sei mesi in cui tutto scorre, è maturo, in cui niente mi può fermare, nemmeno le mie impressioni più distruttive su quello che sto scrivendo, sul fatto stesso di scrivere sulla mia pretesa di essere una scrittrice. Qualche mese delizioso e il resto del tempo a tagliarmi a pezzetti, a fare di me un piatto di cucina cinese....¹²⁷

Tornando nuovamente alle situazioni di incesto, tema che a noi sta molto a cuore visto il contenuto dei romanzi in esame, si può dire che, insieme al dolore, all'angoscia traumatizzante e all'autentico panico che la bambina ha dovuto rimuovere per poter continuare a vivere, finisce per essere rimossa anche, ad esempio, la propria capacità seduttiva, la propria capacità di gioire nella relazione d'amore, poiché gioia e seduzione sono in qualche modo implicate, con colpa e inconsapevole narcisismo, all'evento e alla situazione incestuosa. La voce narrante in *Playing House*, pur essendo sposata e madre di due bambini, preferirà sempre il fratello abusante al marito e alla famiglia che insieme hanno formato, nel ricordo nostalgico della sensazione e sentimento di pienezza che lui, ad una così tenera età, le aveva permesso di provare e che mai riuscirà a percepire con nessun altro. E' assolutamente incapace di amare il consorte e i figli e di goirne per ciò che realmente sono, sempre alla ricerca del sogno, del viso tanto amato che vede persino in quello del figlio il quale, in realtà, malgrado tutto ciò che ella dichiara, non assomiglia affatto al fratello.

Ma il terrore che giace silente, rimosso appunto, è comunque sempre presente in verità: nei gesti schivi, nell'impossibilità a godere del proprio corpo e della propria

¹²⁷ *Ibidem*, pp. 48-49.

sessualità, nell'adozione di comportamenti sessuali coatti o identificati nell'aggressore. Ed è da quel terrore, da quel trauma che la voce narrante chiede alla sua scrittura di essere liberata, così da riuscire, nel migliore dei casi, a liberare anche la propria autentica capacità di sedurre – nel suo significato positivo di “condurre a sé” –, senza avvertire il peso di una colpa e di un pericolo annichilenti. La rimozione è nemica del dimenticare sano e liberatorio: per seppellire realmente un trauma paralizzante attraverso una nuova traduzione accettabile, occorre prima affrontare davvero quel trauma, riviverlo grazie al potere rievocativo della scrittura legata al ricordo; altrimenti, esso tornerà come “oggetto” ingombrante vuoto e privo di quel senso e significato salvifici ad ingombrare la mente e il corpo della vittima. E questo è esattamente ciò che succede alla protagonista del romanzo di Fredrica Wagman: sebbene la donna, ad un certo punto della sua vita, si fosse affidata alla terapia psicoanalitica in una clinica specializzata grazie alla quale era riuscita a dare le giuste dimensioni al fratello e incolparlo per averle così brutalmente distrutto la vita e il benessere psicologico, aveva comunque, alla fine, preferito il sogno illusorio e chimerico alla realtà dei fatti e si era lasciata riconquistare nuovamente dalla subdola fascinazione mortifera che il fratello era consapevole di esercitare su di lei. Il trauma, per la donna, torna a paralizzarla e le impedisce il recupero di una sana distanza dal fratello, trauma quale “oggetto” rimosso che però ha fatto ritorno nella sua dimensione più destabilizzante e agghiacciante, privandola di un aggancio con il reale fondamentale nel suo caso.

Non bisogna dimenticare che questo “ritrovamento” di un momento importante della propria storia – fatto, evento, emozione che sia – ha valore in quanto recupero del rimosso, e non come spiegazione definitiva e intellettuale, bensì come recupero di qualcosa che è tuttora fortemente attivo, sia in senso positivo (ad esempio, nei casi di falso sé, le caratteristiche personali sacrificate al mimetismo adattivo richiesto in famiglia), sia in senso negativo, come l'angoscia incarcerante nei casi di incesto.

In ogni caso, il ritrovamento assume valore se lo si considera come base per accettare e rispondere, mediante un certo tipo di scrittura, alle domande salienti che investigano e questionano l'uso che si è fatto e si sta facendo, nella propria vita e nella propria mente, di quel fatto, di quell'evento, di quella emozione. Forse soltanto allora, e nei casi più fortunati, sarà possibile dimenticare, seppellire, rimuovere e svuotare la

mente e il corpo per poter continuare a vivere. Questo “dimenticare” significa superare, andare oltre la propria cronaca, (ri)-trovare la propria potenza di persona: è svincolarsi dall’identificazione coatta nella piccola bambina ferita e impotente, furibonda per i torti e le violenze subite e perpetuamente costretta a richiedere una sorta di “risarcimento dei danni”.

In un tortuoso labirinto che purtroppo torna sempre al punto di partenza, il narcisismo ferito e sofferente rimane ancorato al passato, nella illusoria speranza che, se si rimane piccole e si ripete sempre la medesima storia, prima o poi se ne uscirà vittoriose e si troverà ciò che non si è avuto allora. Pretesa assurda e foriera soltanto di ulteriore sofferenza: “quella” sofferenza angosciante, ingombrante e paralizzante non sarà mai, in realtà, colmata, perché ora non è più allora, e ogni risposta in tal senso serve soltanto a stimolare una ancor più acuta nostalgia per ciò che non è stato.

La donna senza identità di *Playing House*, pur chiedendosi “Why didn’t I ever live what I had, why were the dreams always better than the things I had?”¹²⁸, non riuscirà mai a liberarsi e disfarsi del peso mortifero legato a Thanatos del passato che per lei ha una conseguenza vincolante e ripetitiva fino al dolore; ella non sarà mai in grado di recuperare, da quel suo passato traumatizzante e traumatizzato, un movimento che abbia il sapore di armonia e libertà verso un futuro che possa rendere vive quelle parti di sé spendibili e presenti sotto altra forma e con un altro senso e significato. La scrittura di Fredrica Wagman, allora, non permette una scommessa rivolta al futuro, non possiede nulla da rilanciare, ma assurge a modello di morte per non essere stata in grado di rivivere il proprio passato per riproiettarlo verso una nuova vita.

Riscrivere se stesse significa dunque, contemporaneamente, dimenticare la propria (auto)-biografia, ripercorrerla in sensi nuovi, scoprirne visuali e letture differenti. Dimenticare, quindi, lasciare dietro di sé il passato, fornirgli una traduzione dotata di un senso nuovo, più completo e inglobante, così da riuscire a liberarsi dal suo potere vincolante e ripetitivo, con l’intento di recuperarne, in un armonioso e libero movimento preconsciouso, tutto il significato di esperienza vitale e “assaggio” di aree di sé sempre presenti, come fonti che possono essere riattinte e rigiocate nel nuovo della vita. Questo, a noi sembra, è ciò che un certo tipo di scrittura straziante e dolorosissima – che

¹²⁸ Wagman, Fredrica, *Playing House*, Fawcett Publications, Inc., Greenwich, Connecticut, 1975, p. 218.

contraddistingue e caratterizza le ‘nostre’ opere – permette di realizzare, nonostante il caro prezzo da pagare sia costituito da indicibili sofferenze.

Nel suo saggio “Embodied Memory, Transcendence, and Telling: Recounting Trauma, Re-establishing the Self”,¹²⁹ Roberta Culbertson sottolinea l’importanza fondamentale della scrittura e della fiction per poter recuperare le parole per raccontare, dire e narrare il trauma, nella speranza che quest’ultimo possa diventare socialmente accettabile, dato che gli è stato recuperato un senso grazie ad una voce narrante. Paul J. Eakin sottolinea, infatti, come “the autobiographical memory system is a product of social and cultural construction”.¹³⁰

La critica spiega come le memorie infantili – memorie di un trauma – siano piuttosto difficili, se non impossibili, da capire per un adulto: esse, infatti, sono costituite, paradossalmente, proprio da ciò di cui il/la bambino/a ha fatto esperienza, senza, quindi, il beneficio di una conoscenza adulta, e in un corpo diverso da quello di un adulto. Per un/a bambino/a, le linee di demarcazione fra vita e morte, realtà usuale e realtà inusuale, fra le dimensioni dell’esistenza interna e quella esterna sono molto più fluide e sfocate rispetto a come diventano in fasi successive e più mature della vita. Si sa che la violazione conduce ad una scissione delle diverse componenti in frammenti separati di memoria e che queste memorie non riguardano solo l’evento traumatico, ma anche la risposta del corpo ad esso. Nel/la bambino/a, queste si mescolano alle sue informazioni incomplete e parziali di ciò che generalmente viene considerato il solito e l’ordinario, e alla sua conoscenza non verbale del trascendente¹³¹, per creare memorie di terrore e impotenza che si rivelano essere contemporaneamente disgustose e paralizzanti. Così, affinché le memorie infantili del trauma possano diventare “memoria” socialmente accettata e riconosciuta, dotata di senso narrativo, il salto da ciò di cui si è dovuto fare esperienza traumatica a ciò che si è in grado di dire (le parole per dirlo) a riguardo risulta

¹²⁹ Culbertson, Roberta, “Embodied Memory, Transcendence, and Telling: Recounting Trauma, Re-establishing the Self”, in *New Literary History*, Vol. 26, no. 1, The Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 169-195.

¹³⁰ Eakin, Paul J., *How our Lives Become Stories: Making Selves*, Ithaca, Cornell University Press, 1999, p. 109.

¹³¹ Per “trascendente”, l’autrice intende “[...] pain and extremity often lead to an experience of transcendence, of levels of experience beyond the ordinary, as if the victim had been removed at some point in the experience from direct knowledge of the acts perpetrated on the body. [...] abused children, who describe being in a golden light, in forests and castles, floating above themselves, being among the stars.” Culbertson, Roberta, *Op. cit.*, p. 176.

spesso enorme e pauroso da affrontare. Occorre allora ripercorrere il percorso a ritroso: dalla memoria adulta ricostruita a quella più vera, a frammenti senza senso né significato apparenti, o che si dischiudono solo durante la narrazione. La fiction che si ottiene da tale processo possiede un senso di verità che il/la sopravvissuto/a percepisce sufficientemente reale e vero da poter essere creduto e da riuscire a sostituire la complessità dei sentimenti legati al trauma che, per quanto reale, sembra e appare agli altri come disumana, folle e fasulla, se non persino inventata.

E' interessante notare l'affermazione di Paul J. Eakin – il quale sembra confermare la posizione della Culbertson – riguardo a ciò che quest'ultima definisce "memoria socialmente accettata". Anche Eakin parla, a questo proposito, di una sorta di "costruttivismo sociale", intendendo con ciò "the most appropriate perspective through which to approach the phenomena of autobiographical memory."¹³² Da ciò deriverebbe il fatto che "To report on one's memories is not so much a matter of consulting mental images as it is engaging in a sanctioned form of telling."¹³³ Quindi, una modalità molto lontana dalla tradizione, consolidata fin dai tempi delle *Confessioni* di Rousseau e improntata ad un'ideologia individualista, che pensava alla narrazione di sé come un palcoscenico teatrale su cui potesse venir rappresentata l'unicità, la privacy e l'individualità interiore della persona.

Roberta Culbertson così si esprime riguardo alla ambigua relazione fra linguaggio e verità, quel linguaggio che, nel caso di bambini/e abusati/e, non è ancora presente e strutturato al punto da rendere le vittime di esperienze traumatizzanti in grado di creare una narrazione non più caotica ma coerente:

memory and language are essentially uncomfortably intertwined¹³⁴, and yet each needs the other for the hope of any sense, any universalization of experience, any sense of the continuity of self, even of community, of hearers. As in all biography, the truth recalled is finally subordinate to the truth that can be heard, the truth which responds to certain expectations of genre and structure. If it is the case that trauma must in essence be

¹¹² Eakin, Paul J., *Op. cit.*, p. 110.

¹³³ *Ibidem*, p. 110.

¹³⁴ Paul J. Eakin afferma, a questo proposito, che "[...] self emerges at the moment when language is acquired. Self and language, [...], are mutually implicated in a single, interdependent system of symbolic behavior. [...] the phase of language acquisition involve[s] the achievement of narrative competence." Eakin, Paul J., *Op. cit.*, p. 106.

fictionalized, deconstructed as it were, in order to become true, part of one's continuing account of one's self, then this explains the difficulty in doing so; for the events themselves fight to be told as they will. They are simply there. To frame and order them, this is the task of the adult, wishing to [...] reclaim a sense of her whole self.¹³⁵

Alla luce di ciò, forse, crediamo che siano le scrittrici stesse qui prese in esame a percepire la necessità, il bisogno e l'urgenza identitaria – perché di identità si tratta, in fin dei conti –, di imparare nuovamente, attraverso il processo di scrittura, a raccontare ciò è loro successo, ciò di cui hanno dovuto, loro malgrado, fare esperienza. Dunque, per riuscire a inquadrare qualcosa di queste memorie infantili segnate dal trauma, per fornire alla sopravvissuta una conoscenza sufficiente così da permetterle di ricostruire un sé fatto a pezzi, occorre allora considerare il contesto, ma non dalla prospettiva limitata del/la bambino/a, bensì da quella dell'adulto/a. E il contesto, a ben vedere, può essere chiamato "realtà", per quanto caratterizzato dalla fiction essa possa essere. Questo perché il sé da ricostruire, riaffermare, rimpolpare e rianimare è ora un sé bisognoso di traduzione e interpretazione di ciò che giace nel corpo, essendo l'esperienza traumatica della fanciullezza legata, determinata e percepita dal corpo per primo, in maniera inconsapevole e non trasformabile in linguaggio, giacché allora era l'esperienza del corpo senza le parole per dirla. È lo stabilire e riaffermare la figura dell'osservatore/osservatrice onniscente che può ri-dare un senso a ciò che stava succedendo così da inquadrare e organizzare le proprie effettive memorie degli eventi scioccanti vissuti sulla propria pelle e corpo; è la stessa reminescenza che può offrire l'occasione di creare nuovamente un "io", finalmente, piuttosto che un recipiente confuso, senza corpo né sostanza, di dolore.

La scrittura, allora, appare come l'unico mezzo per rendere l'inconscio conscio, i frammenti di memoria legata al corpo – e quindi nel bisogno fondamentale ed essenziale di essere resi linguaggio – presenti non più in forma caotica, bensì in uno stile disciplinato e necessariamente organizzato a livello sintattico. La scrittura, dunque, come occasione di rinascita per un sé brutalmente danneggiato e menomato.

¹³⁵ Culbertson, Roberta, *Op. cit.*, p. 183.

In time I put a story together, residing in the place of the omniscient narrator, constructing this conventional accounting of something far from what I first knew and then recalled. [...], in creating a context, I created an explanation for myself, and hence, quite literally, a self – one not predisposed to disorder and chaos, to wild bodily recall understood only half-heartedly as the meanderings of fantasy. One not particularly dead or empty. Instead this new narrator, this new rememberer, was capable of logic and rationality, of giving [...] time-ordered, storylike narratives. I was now this – the storyteller, actor, one with a past visible and organized on paper and in the long lines of words that flow like water out of my mind. The memories now all seem real, even the odd memories, and they are allowed to stay because they are nestled into a context of a socially constructed (or at least recognized) reality.¹³⁶

Questo il risultato finale di una ri-narrazione dotata di coesione e organizzazione temporale, tanto da poter essere accettata socialmente come realtà.

So the final construction gives back the self – dissolved before, somewhat like a watercolor wash, in the midst of threat and the survival strategy of leaving the body – establishing the outlines of the new self as contiguous with the body seen in the mirror now. *The body memories reside in the midst of a story of myself, which has by its telling redefined me.* The body telling is the body then and the body now as well, [...] established in the course of creating the story. I am the one in the mirror now, [...], returned from a literal experience of looking at a stranger, of feeling as if there were a double image there, linking the survivor and the everyday selves with the aid of a self largely defined as one who tells.¹³⁷

La narrazione che ne risulta è processuale, cioè contemporaneamente una negazione attiva e incessante e una sorta di ri-affermazione della memoria, in un lento processo di ricostruzione di una storia di perdita di sé e recupero di sé; dell'inserire corpo e mente all'interno di una fiction culturale che possa riorganizzare e offrire a certe esperienze e sentimenti una assolutamente necessaria dimensione di verità; e fornire al linguaggio altrimenti inintelligibile del corpo una nuova traduzione dotata di senso e significato. Sostanzialmente, la scrittura delle autrici qui considerate offre

¹³⁶ *Ibidem*, p. 183.

¹³⁷ *Ibidem*, p.190, corsivo nostro.

un'interpretazione adulta ad un'esperienza e conoscenza che è avvenuta nella fanciullezza. In questo senso, Geoffrey Hartman sembra concordare quando afferma che

the disjunction between experiencing (phenomenal or empirical) and understanding (thoughtful naming, in which words replace things, or their images), is what figurative language expresses and explores. The literary construction of memory is obviously not a literal retrieval but a statement of a different sort. It relates to the negative moment in experience, to what in experience has not been, or cannot be, adequately experienced. That moment is now expressed, or made known, in its negativity; the artistic representation modifies that part of our desire for knowledge (epistemophilia) which is driven by images (scopophilia). Trauma theory throws a light on figurative or poetic language, [...], as something other than [...] a repetition of a prior (non)experience.¹³⁸

Cosa si può dire, a questo punto, della narrazione e memoria, e dell'ingenuità di tanta discussione sulla memoria? Per prima cosa, la narrazione, se considerata come semplice resoconto nel tempo di eventi e situazioni, limita ciò che potrebbe essere raccontato, rendendo e facendo apparire la memoria legata al corpo e da esso determinata come fasulla e inintelligibile, giacché si presenta frammentata e priva di un contesto. In secondo luogo, la narrazione stessa punta il dito contro l'essenza della problematica della violenza. Il racconto necessita di un/a narratore/narratrice, ma la distruzione del sé alla radice come risultato di una violenza e violazione a lungo perpetrate rende questa narrazione quasi impossibile per definizione. La questione, infatti, non è tanto e solo cosa ci sia da raccontare, ma piuttosto, se esista qualcuno in grado di raccontare. La risposta potrebbe forse pervenire dal lento e travagliato processo di guarigione del corpo e della mente, di cui il narrare, a ben vedere, è parte integrante. Adottare l'"io" come voce narrante, riconoscere che il sé che necessita ricostruzione e ri-traduzione è un sé che ha consistenza ora e solo ora – giacché all'epoca degli avvenimenti traumatici il sé era quello di un/a bambino/a dotato di un corpo da fanciullo/a di una conoscenza limitata e parziale e spesso sfuocata di ciò che generalmente si considera usuale e ordinario –, e che il/la narratore/narratrice costruisce un passato intorno alle memorie conosciute solo dal corpo violato.

¹³⁸ Hartman, Geoffrey H., "On Traumatic Knowledge and Literary Studies", in *New Literary History*, Vol. 26, no. 1, the Johns Hopkins University Press, 1995, p. 540.

E' struggente, a questo proposito, la descrizione che Fredrica Wagman dà, attraverso la voce narrante che ricorda i momenti di estasi legati al corpo, di quando la bambina faceva l'amore con il fratello: ella non percepiva affatto la violenza di quell'atto che il fratello le imponeva; al contrario, ne era deliziata ed era grata al fratello che solo riusciva a farla sentire così completa e dotata di interezza. Ad un'età precoce a cui mancano ancora le parole per dire e raccontare e trasformare in linguaggio capace di offrire senso e significato ad un'esperienza così ingombrante e carica di conseguenze future, la ragazzina descrive così l'eccitazione dell'orgasmo che suo fratello, abusando di lei, le fa provare:

That first enormous thing of ecstasy, yes, then, so long ago. And the monumental shock of it, the bewildering incomparable immediate acceptance of it, the sudden understanding of what the secret is tumbling out of all the little hiding places in my body, this hint we're born with suddenly broke loose with him crouching over me, pinning me with the sunshine and the gleaming walls and the speaking window glass – and him.¹³⁹

Come già ribadito, tutto ciò avrà gravi conseguenze sul futuro assetto e personalità della ragazzina, la quale dichiara di non essersi mai sentita integra e completa con nessun altro se non con il fratello:

Uncomplicated then, it seemed so uncomplicated that first time. So huge and simple, like gratitude or hunger, it had no shadows, no veils, it was the product of integrity, of wholeness. I was a total person then, caught up into a total happening.¹⁴⁰

Sembra quasi che lo scrivere, allora, assuma il significato di un tentativo disperato e sempre frustrato di recuperare una totalità soggettiva di cui non si può più fare esperienza, nemmeno nel vano e nullo sforzo di realizzare la speranza di una integrità che sia almeno discorsiva a cui, tuttavia, il desiderio che eccede sempre sfugge.

E così, una storia, un racconto, una scrittura viene creata. Forse caratterizzata dall'elemento di fiction ma, ciononostante, reale, tanto reale che permette, nel processo di

¹³⁹ Wagman, Fredrica, *Op. cit.*, p. 8.

¹⁴⁰ *Ibidem*, pp. 9-10.

scrittura, la rinascita del sé danneggiato e violato. Geoffrey Hartman così si esprime a proposito:

Emphasis falls on the imaginative use of language rather than on an ideal transparency of meaning. The real – the empirical or historical origin – cannot be known as such because it presents itself always within the resonances or “field” of the traumatic.¹⁴¹

Il/la sopravvissuto/a sopravvive due volte: sopravvive alla violenza della violazione traumatica; sopravvive alla morte che segue il trauma, nascendo a nuova vita come persona in grado di raccontare la storia. E da qui, spesso, la compulsione a narrare.

Ci si potrebbe giustamente domandare cosa vada perso nella creazione del sé come narratore/narratrice di una storia che emerge da allora e arriva ad ora. Certamente, la rivendicazione del proprio sé giunge solo pagando un prezzo: il trascendente di Roberta Culbertson, la potenza selvaggia del corpo non confesseranno mai i loro segreti: saranno solamente “addomesticati”, piegati alle richieste culturali e sociali della fiction. Si perdono, in altre parole, certe dimensioni della verità stessa proprio nel momento in cui si tenta di rivelarla sottoforma di narrazione e racconto, quasi che essa eccedesse e costantemente sfuggisse alla illusoria presa cosciente e razionalmente presente del tentativo, da parte della scrittrice, di rendere conto di una conoscenza del trauma indicibile, impossibile da rendere in parole. Non importa quanto terribile, diventa quasi compulsivo, per nessuna altra ragione che quella che lo vede radicato nel corpo, e nel trascendente inteso così come lo definisce la Culbertson. Come il sesso, ha una certa presenza; come il raggiungimento di una spiegazione metafisica, possiede potenza. La scelta da fare, allora, sembra proprio essere quella fra un sé e un'identità *versus* l'intensità, e al posto della trascendenza. Certamente non la scelta di un mistico, ma una scelta comunque, una speranza – che sa di vita – di normalità.

¹⁴¹ Hartman, Geoffrey, *Op. cit.*, p. 544.

PARTE SECONDA

CAPITOLO QUARTO: DOROTHY ALLISON E *BASTARD OUT OF CAROLINA*

“Our own stories are always a symbolic representation of ourselves.”

Gersie and King

“The writing stopped it going round and round.”

Mavis Heaton

“I am, I am, I am.”

Sylvia Plath, *The Bell Jar*

Si cercherà qui di analizzare il romanzo dell'autrice intitolato *Bastard Out of Carolina*, andando a sviscerare ed esaminare ciò che il processo terapeutico di scrittura abbia significato per Dorothy Allison: principalmente, l'occasione di fare i conti con un passato inaccettabile per la violenza che lo ha caratterizzato e, come incisivamente illustrano le epigrafi, ritrovare sé stessa alla luce di un'auto-traduzione più completa.

4.1 Dorothy Allison: brevi notizie biografiche

Dorothy Allison è una scrittrice americana, nata a Greenville, nella Carolina del Sud, l'11 aprile 1949. La madre, Ruth Gibson Allison, aveva quindici anni quando diede alla luce la figlia, di famiglia estremamente povera e lavorava come cameriera e cuoca in una piccola tavola calda. Celibe, le due figlie che la donna ebbe non conobbero mai il loro padre biologico che morì quando le due bambine erano ancora molto piccole. La madre mantenne sempre stretti legami con la propria madre e la sorella (Aunt Dot), le quali sono sempre state definite dalla scrittrice stessa come donne molto forti e dotate di una capacità straordinaria di affabulare e raccontare storie.

Quando Dorothy compì cinque anni, la madre sposò un commesso viaggiatore che iniziò a molestarla sessualmente. All'età di undici anni, la ragazzina riuscì a raccontare

delle continue molestie da parte del patrigno ad una parente la quale informò la madre Ruth. Sebbene quest'ultima scappò dal marito con le due figlie per alcune settimane, esse tornarono quando l'uomo giurò alla moglie che avrebbe smesso di abusare delle ragazzine. Tuttavia, le violenze non terminarono: al contrario, continuarono per circa cinque anni, anche se, a quel punto, le due sorelle riuscivano da sole a scoraggiare gli abusi e le violenze perpetrate dal patrigno. A causa dei continui e ripetuti abusi sessuali, Dorothy contrasse la gonorrea, che non venne prontamente diagnosticata – solo ai suoi vent'anni – e che determinò la sua condizione di sterilità.

Circa nello stesso periodo, il padre perse il lavoro e la famiglia, incapace di pagare i debiti e le bollette, decise di scappare e trasferirsi nella parte centrale dello stato della Florida. Nonostante una crudele condizione di povertà e la salute della madre che andava peggiorando sempre più, Dorothy trovò conforto e consolazione alla situazione familiare quando le sue insegnanti e i suoi compagni di scuola riconobbero in lei una vivace intelligenza che la fecero ben volere nonostante il suo background spesso definito – con un giudizio razzista di classe dagli altri americani – come “white trash”, cioè “spazzatura bianca”, etichetta generalmente riservata per quella parte di popolazione di colore povera, violenta e priva di mezzi culturali. Nel suo saggio “A Question of Class”, Allison rivela che “because they did not see poverty and hopelessness as a foregone conclusion for my life, I could begin to imagine other futures for myself.” Grazie a questo barlume di speranza e la sensazione di poter essere accettata malgrado tutto, Allison fu la prima persona della sua famiglia ad ottenere il diploma di scuola superiore e continuare a studiare all'università grazie ad una borsa di studio per merito che le permise di iscriversi e frequentare antropologia all'allora Florida Presbyterian College (ora Eckerd College). Durante il college, aderì e prese parte al movimento femminista degli anni Settanta, vivendo in una casa collettiva aperta costituita da sole donne. Da sempre, riconosce le femministe militanti come le persone che maggiormente e profondamente la hanno incoraggiata a scrivere. A proposito del movimento femminista degli anni Settanta, Allison afferma che

The only way I ever began to write was because there was a women's movement. If there had not been a women's liberation movement in the early 70s, I would not only have not started writing. [...]It [= the women's movement] saved my life. It told me

you are important, it kept me alive long enough to give me the notion that I could actually do something with my life, and that it healed me enough so that I could begin to write stories. And I think this is vital. You need Jesus in your life, and whether Jesus is the women's movement or Buddhism, I don't care. You have to have a place where you believe your life is important, where you can do something and where you are loved. And the women's movement in 1973 became that for me.¹⁴²

Dopo aver ottenuto il B.A. in antropologia nel 1971, la futura scrittrice continuò gli studi per un Master nella stessa disciplina alla Florida State University.

Nel frattempo, svolse numerosi impieghi: lavorò infatti come insegnante supplente, donna delle pulizie, impiegata per la pubblica amministrazione di previdenza sociale, babysitter e numerosi altri. Allo stesso tempo, faceva del volontariato presso un centro di ascolto per donne violentate e presso una libreria femminista in Florida.

Nel 1979, si trasferì a New York per poter frequentare la New School for Social Research dove ottenne un Master in antropologia urbana nel 1981. Negli stessi anni, Allison scrisse spesso per riviste, periodici e giornali per omosessuali e lesbiche, quali *Quest*, *Conditions* e *Outlook*. E' di quel periodo la fondazione di "Lesbian Sex Mafia", un gruppo di supporto di attivismo femminista per donne di qualsiasi orientamento e preferenza sessuale e identità.

Nel 1982, fu membro della tavola rotonda tenuta in occasione della Barnard Conference on Sexuality, tenutasi a New York, durante la quale i picchettatori appartenenti al gruppo di Women Against Pornography la accusarono di incoraggiare l'abuso sessuale sui minori a causa del contenuto molto grafico ed esplicito di alcune sue opere. La scrittrice rispose a queste critiche con *The Women Who Hate Me: Poems by Dorothy Allison*, datato 1983, una raccolta di poesie che le vinse una posizione di rilievo nella comunità gay e lesbica per aver onorato e scrutinato a fondo e senza misericordia la sua precedente condizione di classe e le sue preferenze sessuali, avendo però, così facendo, sollevato le ire delle femministe tradizionali legate alla mainstream per aver lodato apertamente la promiscuità, il sadomasochismo e i ruoli "butch" di certe donne lesbiche. In questo periodo, Allison lavorò anche all'università come docente a contratto

¹⁴² L'intervista è stata condotta come parte del programma Zale Writer in Residence al Newcomb College Center for Research on Women alla Tulane University nel novembre 1995. L'intervistatrice è Susanne Dietzel. <http://www.tulane.edu/~wc/zale/allison/allison.html>, ultima visita: 04/05/2010.

e contribuì a pubblicazioni quali *The Village Voice*, *New York Native*, e *Voice Literary Supplement*.

Nel 1988, la scrittrice pubblica *Trash: Short Stories*, una raccolta di short stories semi-autobiografiche, che le vinse due premi letterari Lambda. Il libro fu ispirato da una recensione negativa al romanzo *My Mama's Dead Squirrel* di Mab Segrest, che infuriò Dorothy Allison e la spinse a scrivere ed intitolare il suo libro proprio con le stesse parole negative celanti insulti stereotipati nei confronti delle persone del Sud degli Stati Uniti (“In 1988, I titled this short story collection *Trash* to confront the term and to claim it honorific. [...] I use “trash” to raise the issue of who the term glorifies as well as who it disdains.”¹⁴³). Infatti, per tentare di smantellare e depotenziare il clichè culturale secondo il quale la gente del Sud sarebbe stupida, persino neurologicamente lesa e mancherebbe di qualsiasi morale ed etica, la scrittrice trascorse i due anni successivi alla pubblicazione di *My Mama's Dead Squirrel* lavorando al suo *Trash*. Non è certamente un caso che la raccolta porti il titolo che deriverebbe, per la stessa ammissione della scrittrice, dall’uso razziale di onta e taccia usato frequentemente contro la sua stessa famiglia all’epoca della sua infanzia.

Così si esprime a proposito degli stereotipi culturali che imprigionano le persone:

I want my writing to break down small categories. The whole idea in *Bastard Out of Carolina* was to give you a working class family that had all the flaws, but to also give you the notion of real people and not of caricatures. A lot of working-class fiction or pseudo-working-class fiction gives you dismissive caricatures, people who drink and whore and kill each other and are funny about it. I wanted my characters to be charming, so charming they wake you up in the night. That, for me, is political fiction. It takes you out of yourself, it makes you brood on it, it makes you worry about what happens after the book is over. It makes you want to argue with these women and talk to the men.¹⁴⁴

Nel 1992, la scrittrice diede finalmente alle stampe il suo primo romanzo *Bastard Out of Carolina*, dopo che lo aveva spedito finito a metà alla casa editrice Dutton e dopo

¹⁴³ Allison, Dorothy, *Trash: Short Stories*, Plume, Penguin Group, 2002, in Introduction, p. XVI.

¹⁴⁴ Allison, Dorothy, Intervistata da Dietzel, Susanne, Newcomb College Center for Research on Women, Tulane University, novembre 1995. <http://www.tulane.edu/~wc/zale/allison/allison.html>, ultima visita: 04/05/2010.

che questa le aveva offerto \$37,500 in contanti per completarlo. Il romanzo si rivelò subito un best seller e diventò uno dei testi finalisti per il National Book Award. In *Bastard Out of Carolina*, Allison offre un ritratto amorevole, umoristico e privo di sentimentalismo di una ragazzina di una famiglia bianca estremamente povera del Sud degli Stati Uniti d'America, che soffre la violenza e lo stupro da parte del patrigno. Allison presenta i suoi personaggi a tutto tondo, catturando efficacemente sia le dolorose scene di violenza fisica e di incesto, sia l'ammirazione che la ragazzina prova per le forti donne della sua famiglia, capaci, malgrado la brutalità degli uomini con cui fanno coppia e l'estrema povertà degenerante e degradante in cui tutti i componenti versano, di sopravvivere grazie ad uno humor sempre presente e ad un'ironia amara e tagliente. A questo proposito, è molto interessante notare ciò che Allison stessa ha affermato riguardo ai suoi personaggi, durante un'intervista condotta da Susanne Dietzel. Queste le sue parole:

And my theory is that if you create a character and if you tell enough about that character, even if you are creating someone who is a villain or someone who does terrible things, if you tell enough about them, then you have the possibility of loving them. And that if you tell enough about a character, even if you use a character based on people you know, you don't create an act of betrayal. It is when you use characters in small ways that you betray them. The key is to make the portrait as full as possible and it is not possible if you lie. It is not possible if you try to hide. And the thing that writers hide is themselves.¹⁴⁵

Riguardo alla posizione e il ruolo dello scrittore/scrittrice e alla sua funzione, la Allison dichiara come scrivere sia pericoloso, giacché tale processo creativo implica il fatto e costringe l'autore/autrice a mettersi a nudo, senza più nesso tipo di difese dietro cui nascondersi e trovare conforto

I don't believe you can be any good as a writer if you're trying to hide yourself. So, I get told a lot that I'm brutally honest. I essentially think that I want to do it right, and I don't believe that you can if you try to shave off any margin of safety. If you're trying to be safe, you got no business writing. If you're trying to control what

¹⁴⁵ *Ibidem*, corsivo nostro.

happens, you really don't have a whole lot of chance. The only thing you can control is to create as full a portrait as possible. Then you can make people seem human. But you don't really get any safety in that. And you don't get to lie – except of course that you are telling great lies.¹⁴⁶

Fra le donne della sua famiglia, la adolescente troverà un valido e costante punto di riferimento in una zia, diversa da tutte le altre, che ha deciso di vivere da sola senza sposarsi e senza necessariamente mettere al mondo dei figli per sentirsi più donna e rispondere al ruolo sociale che tradizionalmente viene implicitamente affibbiato e richiesto alle donne. Aunt Raylene – questo il nome della particolare zia – aveva avuto in passato una storia d'amore molto importante con un'altra donna. Sarà lei ad occuparsi della ragazzina e ad aiutarla a capire che la rabbia e la furia che sente dentro di sé possono forse essere utilizzate in una maniera meno distruttiva. Sarà ancora lei a offrirle un'interpretazione meno lineare, più complessa – ma proprio per questo più sfaccettata e vicina alla realtà – dell'atto di pseudo-abbandono della madre che, posta di fronte alla scelta, sembra optare per il marito violento e abusante – per una parvenza di legittimità e decoro sociale – piuttosto che la figlia, pur avendole chiesto di perdonarla e averla rassicurata sul fatto di amarla profondamente.

Il romanzo è stato tradotto in più di una dozzina di lingue e ne è stato tratto un film diretto da Angelica Huston nel 1996. Tuttavia, il film causò anche molta controversia e polemica per il suo contenuto sconcertante, al punto che la sua visione fu bandita in Canada.

Nel 1994, Allison diede alle stampe una raccolta di saggi, *Skin: Talking about Sex, Class and Literature*, che le vinse il premio American Library Association's Gay & Lesbian Book. L'anno successivo, il New York Times Book Review definì il suo memoir, *Two or Three Things I know for Sure* (1995), un libro notevole. Nel suo secondo romanzo, *Cavedweller* (1998), Allison sviluppò ulteriormente i temi a lei cari della povertà, violenza familiare e redenzione profondamente legata al perdono. Vinse il premio letterario Lambda per la miglior fiction e fu finalista per il premio Lillian Smith.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 2.

Anche di *Cavedweller* è stato girato un film nel 2004 con Kyra Sedgwick e Kevin Bacon, diretto da Lisa Cholodenko.

Proprio durante la scrittura di questo romanzo, Dorothy Allison, insieme alla sua partner Alix Layson, adottò un bambino di nome Wolf Michael.

Nel 2002, Allison ripubblicò *Trash* con l'aggiunta di "Compassion", short story che fu selezionata sia per *The Best New Stories from the South 2003*, sia per *The Best American Short Stories 2003*. Inoltre, nel 2007, la scrittrice annunciò che stava lavorando ad un nuovo romanzo intitolato *She Who*, che, nell'intenzione dell'autrice, dovrebbe essere pubblicato da Riverhead Press. La trama segue la vita di tre personaggi femminili in California, le cui esistenze sono state profondamente segnate dalla violenza.

Conosciuto è il suo impegno per promuovere il lavoro di piccole case editrici e librerie indipendenti: infatti, nel 1998, ha fondato The Independent Spirit Award, un premio dato annualmente a quegli individui il cui lavoro e opera hanno aiutato e sostenuto il circuito delle piccole imprese editoriali e librerie indipendenti. Il premio è amministrato dalla Fondazione Astraea e si prefigge di incoraggiare persone e istituzioni con l'intento di supportare scrittori e scrittrici nascenti e per far conoscere al pubblico opere che altrimenti rimarrebbero sconosciute.

La scrittrice è anche membro della commissione International PEN e della National Coalition Against Censorship, un'organizzazione femminista per la libertà di espressione e si riserva il diritto di premiare – con il riconoscimento James Tiptree, Jr. – opere di fantascienza o fantasy che esplorino ed espandano idee e concetti legati al genere.

Allison vive ora a Monte Rio, California, a nord di San Francisco con la sua partner, Alix Layman, e il loro figlio, Wolf Michael.

Per sua diretta ammissione, le scrittrici che più l'hanno influenzata includono Toni Morrison, Bertha Harris, e Audre Lorde. Allison stessa afferma come *The Bluest Eye* l'abbia aiutata moltissimo a scrivere riguardo ad un argomento ancora così tabù come l'incesto (Allison così si esprime a riguardo: "Tony Morrison's novel, *The Bluest Eye*, gave me something I could aim for and the concept that you could write about incest and

violent families and do so in a loving way.”¹⁴⁷ Sempre riguardo allo stesso romanzo, Allison scrive in *Trash*: “The book felt like a slap on the back from my mother’s hand, as if a trusted, powerful voice were telling me, You know something about incest – something you fear, but had best start figuring out. I began to figure things out in stories.”¹⁴⁸). La scrittrice racconta che, nel 1975, durante una lezione tenuta da Harris all’Istituto di teoria femminista Sagaris a Plainfield, in Vermont, la docente stessa la incoraggiò a non avere timore di essere onesta soprattutto quando si fosse ritrovata a scrivere di amore lesbico.

Nei primi anni Ottanta, Allison incontrò Audrie Lorde: dopo aver letto in pubblico la bozza di quello che sarebbe poi diventata la sua short story “River of Names”, la poetessa le si avvicinò e le consigliò che, semplicemente, avrebbe dovuto scrivere.

4.2 *Bastard Out of Carolina*: il romanzo

Il romanzo semi-autobiografico narra la storia di Bone, soprannome di Ruth Anne Boatwright, la primogenita di Anne Boatwright che la partorisce in stato comatoso a quindici anni. A causa di ciò, Anne non potrà dire la sua alla nascita della piccola e le sorelle e la madre, confuse e prive della dialettica necessaria, indurranno l’impiegato comunale a marcare il certificato di nascita di Bone con un’etichetta infamante: “ILLEGITIMATE” ([...] and there I was – certified a bastard by the state of South Carolina.”¹⁴⁹). Al suo risveglio dal coma, la giovane madre tenderà ostinatamente per diversi anni di far cancellare quella parola da lei vissuta come oltraggiosa dall’atto di nascita della figlia, ma sempre invano, arrivando quasi a farsi umiliare dagli impiegati ai quali faceva sempre, puntigliosamente, la stessa richiesta: quella di modificare la parola socialmente vergognosa. Infatti, a differenza della nonna Granny, Anne non sopporta l’etichetta di “white trash” a lei e ai suoi affibbiata così gratuitamente dalla gente

¹⁴⁷ Allison, Dorothy, Intervistata da Dietzel, Susanne, Newcomb College Center for Research on Women, Tulane University, novembre 1995. <http://www.tulane.edu/~wc/zale/allison/allison.html>, ultima visita: 04/05/2010.

¹⁴⁸ Allison, Dorothy, *Trash: Short Stories*, p. XII.

¹⁴⁹ Allison, Dorothy, *Bastard Out of Carolina*, Essential Editions, Penguin Group, 2005, p. 3.

benestante nei cui campi la ragazza ha sempre lavorato per riuscire a raccimolare qualche spicciolo per tirare avanti. Ella fa di tutto per liberarsi dall'infamia di essere considerata di nessun valore, pigra e al pari di un oggetto senza anima, privo di sentimenti e dignità.

The stamp on that birth certificate burned her like the stamp she knew they'd tried to put on her. *No-good, lazy, shiftless*. She'd work her hands to claws, her back to a shovel shape, her mouth to a bent and awkward smile – anything to deny what Greenville County wanted to name her. Now a soft-talking black-eyed man had done it for them – set a mark on her and hers.¹⁵⁰

Alcuni anni dopo, accidentalmente, il municipio di Greenville con tutti i documenti contenuti nell'edificio, prenderà fuoco e la reazione di Anne sarà quella di bruciare con un accendino il certificato di nascita di sua figlia.

Nel frattempo, Anne incontra Lyle Parsons e lo sposa; subito dopo rimane incinta della seconda figlia, Reese. Lui ama molto anche Bone e dichiara di volerla adottare come sua figlia appena avrà messo da parte il denaro sufficiente per farlo. Sfortunatamente, Lyle muore in un incidente una domenica mattina, in una maniera così poco tragica e quasi senza far rumore, che i raccoglitori di arachidi in un campo vicino, testimoni dell'incidente, giurano al poliziotto intervenuto per prendere nota di quanto successo, che Lyle non può essere morto. Al funerale di Lyle, una delle sorelle della vedova, Aunt Ruth, le dirà che nulla al mondo la sconvolgerà mai più così in profondità e che, ora, ella può considerarsi una Boatwright, poiché possiede lo stesso sguardo e non invecchierà mai più di quello che è già dopo l'accaduto.

Ora, alla giovane madre, non rimane altro da fare che crescere: velocemente, brutalmente, la sua speranza di felicità dissoltasi per sempre. Dorothy Allison così descrive la maturazione affrettata a cui Anne deve suo malgrado piegarsi:

Family is family, but even love can't keep people from eating at each other. Mama's pride, Granny's resentment that there should even be anything to consider shameful, my aunts' fear and bitter humor, my uncles' hard-mouthed contempt for anything that could not be handled with a shotgun or a two-by-four – all combined to grow my mama up fast and painfully. There was only one way to fight off the pity and the hatefulness.

¹⁵⁰ *Ibidem*, pp. 3-4.

Mama learned to laugh with them, before they could laugh at her, and to do it so well no one could be sure what she really thought or felt. She got a reputation for an easy smile and a sharp tongue, and using one to balance the other, she seemed friendly but distant. No one knew that she cried in the night for Lyle and her lost happiness, that under that biscuit-crust exterior she was all butter grief and hunger, that more than anything else in the world she wanted someone strong to love her like she loved her girls.¹⁵¹

Il fratello di Anne, Uncle Earle, porta alla tavola calda dove lavora la sorella un suo compagno di lavoro, Glen Waddell e si adopera affinché i due si conoscano. Al primo sguardo posato sulla bella ragazza, che riserva a tutti i clienti lo stesso sorriso dolce ma distante e malinconico, Glen decide che l'avrebbe fatta sua, a tutti i costi. La graziosa Anne, guardandolo da poco distante dove, insieme a suo fratello, Glen sta consumando il suo pranzo, pensa che il ragazzo potrebbe diventare un buon padre per le sue due figlie. E' cosciente del fatto che necessita di un marito, sia da un punto di vista di decenza sociale, sia economico. Il ragazzo inizia ostinatamente e cocciutamente a corteggiare la madre di Bone, sebbene lei lo faccia attendere mentre lo studia attentamente; intanto, le due bambine, mentre la madre è al lavoro, trascorrono la maggior parte del tempo a casa di una delle numerose zie della famiglia: è l'estate del 1955 e per Bone la veranda di Aunt Alma è il posto più bello del mondo, abitato e rallegrato dalla presenza di Granny e da tutti i cuginetti e le cuginette, figli delle numerose zie. Di questo periodo, la voce narrante dice che

We lived on one porch or another all summer long, laughing at Little Earle, teasing the boys and picking over beans, listening to stories, or to the crickets beating out their own soft songs. When I think of that summer – sleeping over at one of my aunts' houses as easily as at home, the smell of Mama's neck as she bent over to hug us in the dark, the sound of Little Earle's giggle or Granny's spit thudding onto the dry ground, and that country music playing low everywhere, as much a part of the evening as crickets and moonlight – I always feel safe again. No place has ever seemed so sweet and quiet; no place ever felt so much like home.¹⁵²

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 10.

¹⁵² *Ibidem*, p. 22.

A proposito delle storie che Granny racconta, Bone afferma che l'anziana si rifiutava di parlare del padre biologico della nipotina, se non per maledire il suo nome, ma le racconta comunque qualsiasi altra cosa. La donna si lascia trasportare talmente dai suoi propri racconti che non distingue più ciò che è reale da ciò che lei stessa va inventando per rendere più affascinanti le sue storie, le quali hanno la stessa consistenza di canzoni, ballate che hanno come argomento principale la famiglia, l'amore e la disillusione.

Particolarmente di valore – e paradossale, o per lo meno contrario a quello che fa credere nel romanzo – ci sembra ciò che Dorothy Allison afferma a proposito delle “storie” che la gente del Sud si crede racconti continuamente quando si rilassa sulla veranda. La scrittrice così si esprime:

I gave the children names that actually figured in my grandmother's conversations – names of cousins, second cousins, and lost uncles. I worked it out as if it were a movie, or the kind of story people in my family simply would not tell. Contrary to the myth of southern families passing stories along on the porch, people in my family kept secrets and only hinted at what might have happened. Some days I think the way to make a storyteller is to refuse to tell her what happened – as my mama and aunts did with me.¹⁵³

Molto interessante risulta essere, secondo noi, la prospettiva e il giudizio parziali e dettati da una tradizione patriarcale, che Bone assimila nei confronti degli uomini della famiglia, opinione di cui ella si appropria inconsapevolmente grazie al comportamento e alle parole delle donne di casa quando commentano ciò che i loro mariti e i loro fratelli compiono. Scrive Allison per bocca di Bone:

My aunts treated my uncles like overgrown boys – rambunctious teenagers whose antics were more to be joked about than worried over – and they seemed to think of themselves that way too. They looked young [...], while the aunts – Ruth, Raylene, Alma and even Mama – seemed old, worn-down, and slow, born to mother, nurse, and clean up after the men. Men could do anything, and everything they did, no matter how violent or mistaken, was viewed with humor and understanding. The

¹⁵³ Allison, Dorothy, *Trash: Short Stories*, p. X.

sheriff would lock them up for shooting out at each other's windows, or racing their pickups down the railroad tracks, or punching out the bartender over at the Rhythm Ranch, and my aunts would shrug and make sure the children were all right at home. What men did was just what men did. Some days I would grind my teeth, wishing I had been born a boy.¹⁵⁴

Intanto, il tempo scivola via velocemente e Anne si accerta spesso che alle sue due ragazzine piaccia il suo ostinato corteggiatore, il quale, di lì a poco, riuscirà nell'intento – quasi un'ossessione – di sposare la giovane vedova. Chiede spesso alle due figlie se Glen piaccia loro e Bone, pur di non contraddire la madre, la quale ha un'aria molto preoccupata quando pone questa domanda, e pur di rivedere un sorriso sul suo viso teso, risponde sempre affermativamente. Tuttavia, neppure la donna stessa sembra poi così convinta di accettare la proposta di matrimonio di Glen e, essendo la giovane molto legata alle sorelle e alla madre, esplora e indaga spesso la loro opinione sul suo nuovo fidanzato e propone loro la stessa domanda che pone spesso a Bone e Reese, quasi cercasse di convincerle – e convincere se stessa – della validità e della gentilezza di Glen.

A proposito di Glen, la scrittrice ne dà un ritratto a tutto tondo, sfaccettato, così completo e particolareggiato da riuscire a far trasparire tutta l'ambiguità, l'ambivalenza e l'incapacità di rendere ciò che caratterizza maggiormente Glen: qualche cosa di inafferrabile, sfuggente, in traducibile, minaccioso che, pur essendo percepito da tutti i Boatwrights – Anne, Bone e Reese, le sorelle e persino i loro mariti –, rimane comunque nascosto, latente, celato e che si rivela solamente in quei gesti, in quella sua particolare maniera di afferrare Anne per abbracciarla, in quella sua maniera di guardare e oltrepassare le persone con quel suo sguardo da cui nulla trapela. Un particolare fisico – quasi una premonizione – caratterizza il ragazzo: le mani.

On his slender, small-boned frame, they [= the hands] were startling, incongruous, constantly in motion, and the only evidence of just how strong he was. [...] He was infinitely careful with us, gentle and slow with those hands, but he was always reaching for Mama with sudden, wide sweeps of his arms.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Allison, Dorothy, *Op. cit.*, p. 23.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 35.

Ancora:

Glen was a small man but so muscular and strong that it was hard to see the delicacy in him, though he was strangely graceful in his rough work clothes and heavy boots. [...] People talked about Glen's temper and his hands. He didn't drink, didn't mess around, didn't even talk dirty, but the air around him seemed to hum with vibration and his hands were enormous. They hung like baseball mitts at the end of his short, tight-muscled arms.¹⁵⁶

L'unica persona che esprime manifestamente e esplicitamente un giudizio negativo nei confronti di Glen e cerca di mostrare ad Anne ciò che ella si rifiuta di vedere – perché, nonostante tutto, la giovane donna aveva incominciato ad amarlo poiché egli era riuscito a trasformare Anne “from a harried, worried mother into a giggling, hopeful girl.”¹⁵⁷ – è Granny. L'anziana donna esprime il proprio giudizio negativo senza nascondere la sua incapacità di determinare se il ragazzo sia una persona affidabile e capace di amare nel modo giusto o se, invece, egli non ne sia affatto in grado e che il suo amore potrebbe essere di una forma molto violenta e possessiva. Anche una vecchia prozia, Maybelle, commenta così il matrimonio fra i due giovani e, soprattutto, il sentimento che Glen prova per Anne: “Yeah, Glen loves Anney. He loves her like a gambler loves a fast racehorse or a desperate man loves whiskey. That kind of love eats a man up. I don't trust that boy, don't want our Anney marrying him.”¹⁵⁸ Anche Uncle Nevil, quello che non parla mai, condivide la stessa preoccupazione di Granny e Maybelle. Dice che Glen ha un'aria particolare, qualche cosa di inafferrabile, di impreciso che non si presta a nessuna definizione e che sempre sfugge. E poi afferma come il ragazzo potrebbe andare a male come whiskey in una botte di pessima qualità.

Certe sensazioni, percezioni e una sorta di premonizioni negative ma ancora intraducibili in parole vengono al pettine quando Bone riguarda alcune fotografie scattate durante un picnic a cui l'intera famiglia Boatwright aveva partecipato. Frugando fra i ritratti, Bone è capace di scovarne solo uno che valga la pena di ammirare, dove si riesce a vedere il sorriso della mamma e gli occhi di Glen; in esso

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 34-35.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 35.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 41.

The smile was determined, tight, forceful, the eyes brilliant in the camera lens, gleaming in the sun's glare, the shoulders tense and hunched forward a little, one arm extended to hold Mama close, reaching around her from where he sat to her left. [...] Mama's eyes were soft with old hurt and new hope; Glen's eyes told nothing. The man's image was as flat and empty as a sheet of tin in the sun, [...], but no details – not one clear line of who he really was behind those eyes.¹⁵⁹

Anne, già incinta, accetta la proposta di matrimonio di Glen, che, pieno di gioia ed entusiasmo chiede alle due bambine – Bone e Reese – di chiamarlo papà: “Call me Daddy,” he whispered. “Call me Daddy ‘cause I love your Mama, ‘cause I love you. I’m gonna treat you right. You’ll see. You’re mine, all of you, mine.”¹⁶⁰ E’ quindi una forma di amore perverso, corrotto, caratterizzato da un forte sentimento di possessione e quasi, paradossalmente, ironico. Ironico perché, nel momento in cui Glen promette alle bambine che si occuperà di loro e le tratterà bene – e il lettore/lettrice è portato/a credere che quel “bene” significhi con rispetto ed amorevolezza, secondo una pratica culturalmente incoraggiata secondo cui i genitori dovrebbero dimostrare cura dei propri figli, sostenendoli e proteggendoli –, di lì a poco, quando Anne ha le doglie e si trova in ospedale a partorire il figlio di Glen, lui, nel parcheggio dell’ospedale, alla luce dei lampioni che rischiarano il luogo, mentre Reese dorme sul sedile posteriore dell’auto, abusa per la prima volta di Bone. La descrizione della violenza è scioccante, particolareggiata, agghiacciante, traumatica, inspiegabile e incomprensibile per la ragazzina che la subisce. Questa la maniera in cui la scrittrice fa parlare Bone dell’accaduto:

Glen put his hand on my neck, and the stars seemed to wink at me. I wasn’t used to him touching me, so I hugged my blanket and held still. He slid out from behind the steering wheel a little and pulled me up on his lap. He started humming to the music, shifting me a little on his thighs. I turned my face up to look into his eyes. [...] He smiled, and for the first time I saw the smile in his eyes as plain as the one on his mouth. He pushed my skirt to the side and slid his left hand down between my legs, up

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 42-43.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 36.

against my cotton panties. He began to rock me then, between his stomach and his wrist, his fingers fumbling at his britches.¹⁶¹

La reazione della ragazzina è quella di avere paura per quello che sta vivendo e che non riesce a spiegarsi:

It made me afraid, his big hand between my legs and his eyes glittering in the dim light. He started talking again, telling me Mama was going to be all right, that he loved me, that we were all going to be so happy. Happy. His hand was hard, the ridge of his wristbone pushing in and hurting me. I looked straight ahead through the windshield, too afraid to cry, or shake, or wiggle, too afraid to move at all. He kept saying, "It's gonna be all right." He kept rocking me, breathing through his mouth and staring straight ahead. [...] His hand dug in further. He was holding himself in his fingers. I knew what it was under his hand. I'd seen my cousins naked, [...], but this was a mystery, scary and hard. [...]. His chin pressed down on my head and his hips pushed up at the same time. He was hurting me, hurting me! I sobbed once, and he dropped back down and let go of me. I bit my lips and held still. [...] I pulled away, and that made him laugh. [...] Then he lifted me slightly, turning me so he could look into my face. [...] He smiled at me again, but this time the smile was not in his eyes. His eyes had gone dark and empty again, and my insides started to shake with fear.¹⁶²

Dopo la violenza, la bambina si accoccola vicino alla sorella, frastornata, confusa, dolorante, troppo intimorita e impaurita per guardare quello che Glen sta facendo. Finalmente, senza nemmeno accorgersene, si addormenta e si sveglia solo quando è mattina: Glen se ne è andato e la macchina è ancora nel parcheggio dell'ospedale. "There was an ache between my legs, but I wasn't afraid in the daylight."¹⁶³ Si domanda solo se "I had dreamed that whole early-morning scene. I kept squeezing my thighs together, feeling the soreness, and trying to imagine how I could have bruised myself if it had been a dream."¹⁶⁴ Quando Bone scruta Glen cercando di non essere notata, non riesce a vedere nessun segno che indichi il fatto che lui abbia più pensato a quello che è successo nel parcheggio dell'ospedale

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 46.

¹⁶² *Ibidem*, p. 46-47.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 48.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 48.

Il bambino, così tanto desiderato da Glen che non riesce nemmeno a pensare che il feto potrebbe essere una femmina invece di un maschio, nasce morto e ad Anne viene detto che non potrà più avere figli. Aunt Ruth e Aunt Alma si occupano della salute della sorella, aspettando che si riprenda dopo il parto finito in tragedia. Quando Glen decide di affittare un fatiscente appartamento lontano da tutto il resto della famiglia Boatwright – perché, dice lui, “You’re mine now, ain’t just Boatwrights.”¹⁶⁵ –, le zie aiutano con il trasloco, nonostante non approvino assolutamente la decisione del capofamiglia di allontanare la sorella e le sue bambine dal resto della famiglia Boatwright, unita da un profondo legame di condivisione e di appartenenza che Glen disapprova e che vorrebbe riuscire a spezzare. Pur di far piacere alla madre, ancora molto scossa e non del tutto ripresasi dopo la morte del bambino, pur di proteggerla e tornare a vedere un sorriso di felicità sul suo volto, Bone si impone e tenta con tutta se stessa di voler bene al padre minaccioso: “Maybe it had not happened. Maybe he really did love us. I wanted him to love us. I wanted to be able to love him. I wanted him to pick me up gently and tell Mama again how much he loved us all. I wanted to be locked with Reese in the safe circle of their arms.”¹⁶⁶

Glen non tenta nemmeno più di nascondere il suo disprezzo nei confronti della famiglia Boatwright e, in particolar modo, nei confronti delle storie leggendarie che soprattutto Granny racconta e intima a Bone di non avvicinarsi alla nonna. La ragazzina inizia a notare la differenza fra lei e i suoi compagni di classe e “wished we could complain for no reason but the pleasure of bitching and act like the trash we were supposed to be, instead of watching how we behaved all the time.”¹⁶⁷. Invidia apertamente la sorella Reese perché quest’ultima, avendo una nonna appartenente ad un’altra famiglia – quella paterna, la madre di Lyle Parson, il primo marito che Anne aveva amato follemente e perduto a causa di un incidente – ha la possibilità di scegliere e non è imprigionata all’interno di una famiglia che, per quanto unita e legata, rimane pur sempre violenta e brutale fino a far vergognare i suoi componenti.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 52.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pp. 51-52.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 66.

La situazione dei Waddells peggiora sempre più: Glen è incapace, a causa del suo comportamento e atteggiamento violenti, irosi e improvvisi, di mantenere un impiego: viene continuamente licenziato e rimane spesso a casa per delle giornate intere. Diventa sempre più violento e imprevedibile, specialmente con Bone. Anche gli zii della ragazzina si accorgono del cambiamento. Tuttavia, ciò che preoccupa maggiormente Bone non è tanto il pene del suo patrigno, quanto le sue mani:

But it wasn't Daddy Glen's sex that made me nervous. It was those hands, the restless way the fingers would flex and curl while he watched me lean close to Mama. He was always watching me, it seemed, calling me to him whenever Mama and I would start talking, sending me to get him a glass of ice tea or a fresh pack of cigarettes out of the freezer, [...]. Mama told me I should show him that I loved him, but no matter how hard I tried, I never moved fast enough for him.¹⁶⁸

Lentamente, la violenza fisica da parte del patrigno si insinua e inizia a dominare la vita di Bone: inizialmente, si manifesta come qualche cosa di poco conto, accaduta accidentalmente, anche quando Anne fa notare al marito che, forse, egli non si rende conto della propria forza fisica. La paura e il terrore diventano i compagni assidui e costantemente presenti nella vita della ragazzina. Assieme alla sorella, ella si prende gioco delle mani del patrigno quando lui non è nelle vicinanze, ma i suoi incubi sono pieni di enormi mani dotate di dita lunghissime che afferrano le porte o che scivolano lungo l'orlo del materasso su cui ella dorme. La situazione peggiora brutalmente dopo che Anne è costretta ad andare a lavorare per poter sfamare le sue due ragazzine, affamate e a digiuno da qualche giorno perché non c'è denaro abbastanza in casa per poter comperare qualche cosa da mettere sotto i denti. Infuriata con Glen, ella se ne va e dopo parecchie ore rientra in casa portando due borse piene di provviste e cucina un pasto molto ricco e abbondante per le figlie. A questo punto, umiliato e offeso, Glen inconsciamente inizia ad incolpare e biasimare Bone per non essere in grado di mantenere un impiego stabile e supportare così la famiglia.

L'uomo continua a pretendere che la sua nuova famiglia vada a far visita mensilmente ai suoi genitori e fratelli, lodandone le case, i vestiti, le macchine, i

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 62.

possedimenti e gli impieghi molto redditizi e facendo commenti spregevoli sulla famiglia Boatwright. Queste visite sono dei veri e propri supplizi per le due ragazzine e per Anne stessa: le tre sono costrette ad affrontare sguardi sdegnosi, sprezzanti e compassionevoli da parte dei fratelli e delle cognate di Glen, il quale cerca in tutti i modi di compiacere il padre che, invece, lo disprezza apertamente e non perde occasione per umiliarlo davanti a tutti. Di queste visite, Bone racconta che:

We sat still, wonderfully behaved, almost afraid to move. “Yes, ma’am. No, ma’am.” We kept our backs straight and never spoke out of turn, trying to imagine that Daddy Glen would look out and see us and be proud. His people watched us out the windows. Behind them, shelves of books and framed pictures mocked me. How could Reese and I be worthy of all that, the roses in the garden, the sunlight on those polished windows and flowered drapes, the china plates gleaming behind glass cabinets? I stared in at the spines of those books, wanting it all, wanting the furniture, the garden, the big open kitchen with its dishes for everyday and the others for special, the freezer in the utility room and the plushy seats on all the dining-room chairs.¹⁶⁹

A sua volta, con il padre, Glen “became unsure of himself and too careful. He broke out in a sweat, and his eyes kept flickering back to his daddy’s face as if he had to keep watching or miss the thing he needed most to see. It was hard to put that image of him next to the way he was all the rest of the time – the swaggering bantam rooster man who called himself my daddy.”¹⁷⁰

Anne cerca di assicurare Bone riguardo all’amore che Glen prova per lei, forse tentando di zittire, in questo modo, la sensazione minacciosa e paurosa che lei stessa percepisce quando pensa alla strana forma di attrazione sessuale, odio e profonda gelosia che l’uomo riserva per la ragazzina che ha ormai dieci anni. Ad un tratto, inaspettatamente, comunque, la situazione, precaria e barcollante da sempre, scoppia: Bone e la sorella, di ritorno da scuola, stanno giocando a rincorrersi dentro casa, come sono solite fare dopo una giornata sui libri; non hanno notato la macchina di Daddy Glen parcheggiata fuori fino a che lui solleva Bone da terra per un braccio, scuotendola fino a che la tesata della ragazzina sbatte ripetutamente contro il muro. Dopo averla sistemata

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 102.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 92.

sotto il braccio, si chiude con lei in bagno, girando la chiave nella toppa. Sebbene Bone lo implori di perdonarla per qualsiasi cosa abbia combinato e che gli ha così tanto dato fastidio, lui si sfilava la cintura dai pantaloni e, impugnatala fermamente, la batte con l'estremo di metallo. Prima di iniziare la punizione, dice solamente, in tono rabbioso: "I've waited a long time to do this, too long."¹⁷¹ Bone inizia a gridare, reazione dettata sia dal dolore fisico infernale, sia, soprattutto, da una paura attonante. Alle sue urla si aggiungono quelle roche dell'uomo. Dietro la porta chiusa a chiave, anche Reese si mette a strepitare e, poi, anche la mamma. Dopo la violenza, Anne cura le ferite della figlia mentre Glen si giustifica dicendo che Bone è anche sua figlia e che la ragazzina ha bisogno di qualcuno che le voglia abbastanza bene da rendersi responsabile della maniera in cui sta crescendo. Mentre le medica le ferite, la madre, disperata, la interroga sulla causa di quanto successo. La scrittrice mette in bocca a Bone queste parole: "What had I done? I had run in the house. What was she asking? I wanted her to go on talking and understand without me saying anything. I wanted her to love me enough to leave him, to pack us up and take us away from him, to kill him if need be."¹⁷² Ma Anne sceglie di credere alle menzogne del marito e farsi conquistare dalle sue giustificazioni e dalle sue vane e fasulle promesse.

Da quel momento in poi, nonostante la ragazzina cerchi di prestare particolare attenzione a tutto quello che fa per non adirare Daddy Glen o urtare i suoi sentimenti, realizza e percepisce con chiarezza che qualcosa si è rotto, andando in frantumi. Quando la madre non è in casa e lui rientra prima del previsto, Daddy Glen trova sempre qualche cosa che Bone avrebbe dovuto fare meglio ma che non era riuscita a fare nella maniera in cui avrebbe dovuto, oppure qualche cosa che lui si sentiva in diritto di fare perché, a suo dire, amava la figliastro. Le parole di Bone a riguardo sono queste:

And he did love me. He told me so over and over again, holding my body tight to his, his hands shaking as they moved restlessly, endlessly, over my belly, ass, and thighs. "You're just like your mama," he'd say, and press his stubbly cheek to mine. I would

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 106.

¹⁷² *Ibidem*, p. 107.

stand rigid, ashamed but unable to pull away, afraid of making him angry, afraid of what he might tell Mama, and at the same time, afraid of hurting his feelings.¹⁷³

E ancora:

“Don’t you know I love you?” And I would recoil. No, I did not know. He never said “Don’t tell your mama.” He never had to say it. I did not know how to tell anyone what I felt, what scared me and shamed me and still made me stand, unmoving and desperate, while he rubbed against me and ground his face into my neck. I could not tell Mama. I would not have known how to explain why I stood there and let him touch me. It wasn’t sex, not like a man and woman pushing their naked bodies into each other, but then, it was something like sex, something powerful and frightening that he wanted badly and I did not understand at all. Worse, when Daddy Glen held me that way, it was the only time his hands were gentle, and when he let me go, I would rock on uncertain feet.¹⁷⁴

Purtroppo, la madre non è in grado di fare nulla, straziata com’è fra l’amore che malgrado tutto prova per il marito e quello che sente per la figlia. Bone non è più una bambina, ma comincia a crescere e diventare una ragazzina infuriata, che cova dentro di sé una rabbia silente, muta caratterizzata dal risentimento; allo stesso tempo, è decisa a proteggere la madre adorata e per questo, anche se ne avrebbe il desiderio e la necessità, non le racconta nulla e sopporta la violenza e gli abusi del patrigno perché capisce che, in fondo, malgrado tutto, Anne è comunque innamorata di Glen e non vuole assolutamente rovinarle quel barlume di felicità di cui ella necessita così profondamente per poter credere che il marito ami lei e le sue figlie abbastanza da formare una “normale” famiglia.

I was always getting hurt, it seemed, in ways that Mama could not understand and I could not explain. Mama worried about how careless I was, how prone to accident I had become. “Maybe you’re thin-boned,” she guessed, and started buying me vitamins. I didn’t know what to say to her. To say anything would mean trying to tell her everything, to describe those times when he held me tight to his belly and called me

¹⁷³ *Ibidem*, p. 108.

¹⁷⁴ *Ibidem*, pp. 108-109.

sweet names I did not want to hear. I remained silent, stubborn, resentful, and collected my bruises as if they were unavoidable.¹⁷⁵

Bone si ritrova con un corpo dolorante, pieno di lacerazioni, cicatrici ed ematomi: sulla nuca, ha un groviglio di bernoccoli, i suoi alluci sono diventati piatti, rotti ad un mese di distanza l'uno dall'altro per aver corso guardandosi le spalle. E la madre, ingenua, le domanda esasperata come tutto ciò sia potuto succedere e le raccomanda di prestare maggior attenzione e di non correre in casa.

Inizia a sognare scene violente che la portano a masturbarsi fino a raggiungere l'orgasmo e, durante queste visioni, immagina che delle persone assistano ai momenti in cui Daddy Glen la picchia: gli spettatori, nei suoi sogni, non possono intervenire né fare nulla per impedire che la violenza avvenga; sono in qualche perverso modo costrette a guardare. Tuttavia, Bone si immagina capace di resistere con dignità e coraggio ai brutali colpi di cinghia o alle percosse che il patrigno assesta sul suo corpo, ma la ragazzina è capace di sopportare tutto in orgoglioso silenzio: "In my imagination, I was proud and defiant. I'd stare back at him with my teeth set, making no sound at all, no shameful scream, no begging. Those who watched me admired me and hated him."¹⁷⁶

Si vergogna terribilmente degli orgasmi che si autoinduce, soprattutto quando accompagna la masturbazione con le fantasie brutali di essere picchiata: ciò le provoca disgusto per sé stessa, più per il fatto di avere certe fantasie che non per il fatto di essere veramente picchiata dal patrigno. E' assolutamente cosciente del fatto che è solo nelle storie che si racconta che è in grado di sconfiggere e resistere sprezzantemente al patrigno. E' solo nelle sue fantasie che Bone è dotata di così tanto orgoglio e dignità: "In them, I was very special. I was triumphant, important. I was not ashamed. There was no heroism possible in the real beatings. There was just being beaten until I was covered with snot and misery."¹⁷⁷

Di lì a poco, succede qualche cosa che, almeno per un po', aprirà gli occhi alla madre e la indurrà a prendere delle precauzioni affinché Bone possa vivere in un ambiente protetto, lontana dal patrigno. Anne deve portarla all'ospedale perché la

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 111.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 112.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 113.

clavicola della ragazzina si è fusa formando un gnocco la seconda volta che si è rotta. Un incidente, Glen suggerisce alla moglie, proprio come la prima volta che Bone era scivolata dalla veranda. All'ospedale, a Bone vengono fatte numerose radiografie che rivelano tutte le ossa fratturate e poi, in qualche modo, ricomposte. Ma la domanda che provoca la presa di coscienza su quello che sta succedendo a casa fra la figlia e il patrigno è quella che il giovane dottore pone, in modo sprezzante e arrabbiato, a Anne riguardo a ciò che è successo alla ragazzina per riuscire a frantumarsi il coccige. Davanti all'incomprensione della donna della parola tecnica da lui utilizzata per riferirsi a quella parte del corpo, il medico, alterato, grida: "Her tailbone, lady, her ass. What have you been hitting this child with? Or have you just been throwing her up against the wall?"¹⁷⁸ La reazione della donna è quella di non credere alle parole minacciose e sprezzanti del dottore. Quando Bone guarda gli occhi della madre, vi legge il terrore, e dietro questo, il suo amore per lei. All'invito rivolto a Bone di sentirsi libera di raccontare quello che le succede a casa da parte del medico, la ragazzina reagisce nell'unico modo che conosce per difendere la madre: tace, facendo infuriare il giovane dottore che se ne va dall'ambulatorio sbattendo violentemente la porta.

Fuori, Daddy Glen è in macchina con Reese e aspetta la moglie e la figlia. Anne accomoda Bone sul sedile posteriore e abbandona il marito, di stucco, in mezzo al parcheggio, lasciandolo appiedato, e senza rivolgergli la parola. Dolorante, Bone guarda le lacrime sul viso della madre, ma si accorge anche di quanto vecchia e stanca appaia:

Nonostante tutto, due settimane dopo Anne e le figlie tornano a casa da Daddy Glen. Il patrigno, infatti, era riuscito a convincere la sua amata Anne a tornare, inginocchiandosi sulla veranda della casa di Aunt Alma dove le tre avevano trovato rifugio. Anne gli aveva fatto giurare che non avrebbe più picchiato la figlia maggiore, ma Bone, alla sua sola vista,

had known, without question, what was going to happen. Mama would forgive him, though she would watch him close and make him earn her trust again. He would be good, he would be careful. But after a while, Daddy Glen would begin to talk about the accident a little differently. He would remember things that had happened around that

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 113.

time, things I had said, looks I had given him. One day, maybe months from now, there'd be something I'd done that would make it all seem justified.¹⁷⁹

E, di nuovo, Bone avrebbe rivissuto tutto ciò da cui sua madre si sforzava tanto di tenerla lontana:

Then Daddy Glen would take me into the bathroom again, crying that it hurt him more than it could ever hurt me. But his face would tell the truth, his hands on my body. He would show me just how much he hurt when Mama left him in that parking lot, and then when he beat me, we would both know why. But Mama wouldn't know. More terrified of hurting her than of anything that might happen to me, I would work as hard as he did to make sure she never knew.¹⁸⁰

Per cercare di proteggere la figlia, Anne propone a Bone di trascorrere alcune settimane a casa di Aunt Ruth, malata terminale di cancro, per prendersi cura di lei. Questo le dà modo di parlare in intimità con la zia, ma, sfortunatamente, anche quando la donna le chiede esplicitamente se il patrigno l'abbia mai toccata in un certo modo, Bone è incapace di raccontarle la verità, sebbene gridi a se stessa, per autoincoraggiarsi, di farlo. La ragazzina non riesce, non ha le parole per raccontare alla zia ciò che avviene fra lei e Daddy Glen. La zia, allora, si limita a confermare che a Glen non piace Bone: "He's jealous, I think" [...] "There's a way he's just a little boy himself, wanting more of your mama than you, wanting to be her baby more than her husband, and that an't so rare, I'll tell you."¹⁸¹ Quando Anne viene a far visita alla figlia e alla sorella malata, le due donne parlano molto di Glen e di Bone, soprattutto quando credono che la ragazzina non le possa sentire. Ruth consiglia alla sorella minore di proteggere la figlia: Anne rassicura la sorella sul fatto che Glen ami Bone e, in parte, lo giustifica spiegando alla malata che suo marito non è mai stato amato dal padre nella maniera in cui avrebbe avuto bisogno. Bone trascorre la maggior parte del suo tempo cercando di stare alla larga il più possibile da Daddy Glen; anche la madre contribuisce a ciò organizzandole i pomeriggi dopo scuola cosicché lei li possa trascorrere al sicuro a casa di una delle numerose zie. La ragazzina

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 117.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 118.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 123.

quasi si dimentica delle percosse e degli episodi di abuso e si convince che nulla di quello che ha vissuto con Glen sia mai in realtà successo. Fa a finta che sia stato tutto un brutto sogno, che le grandi mani, sproporzionate, dell'uomo non fossero mai scivolate dentro i suoi vestiti o che lui non la avesse mai bloccata contro il proprio corpo così da eccitarsi sessualmente.

Il tempo passa inesorabile e Bone e Reese non sono più bambine, ma adolescenti: il loro rapporto cambia completamente: da perfette alleate, le due si ritrovano a gareggiare tutto il tempo per dimostrare chi fra di loro sia la più dura e coreacea. La più grande scopre anche che la sorella minore si masturba tanto quanto lei, ma questo fatto molto delicato e privato passa inosservato, visto che le due sorelle non lo affronteranno mai apertamente. L'adolescenza di Bone è comunque segnata e brutalmente caratterizzata dalla totale mancanza di scelta, di prospettive per il futuro che sembra già essere segnato dalla tradizione e dalle aspettative nei confronti di una ragazza che appartiene ad una famiglia di "white trash". A questo riguardo, è interessante notare come Bone espliciti il suo pensiero; ella riflette così, osservando il comportamento dei suoi due cugini preferiti Grey e Garvey, più o meno della stessa età della ragazza:

Mama said you could tell they were starting to grow up by how silly they had become, that teenagers always got stupid before they got smart. I wondered if that was what was happening to me, if I had already started to get stupid and just didn't know about it. Not that it mattered. Stupid or smart, there wasn't much choice about what was going to happen to me, or to Grey and Garvey, or to any of us. Growing up was like falling into a hole. The boys would quit school and sooner or later go to jail for something silly. I might not quit school, not while Mama had any say in the matter, but what difference would that make? What was I going to do in five years? Work in the textile mill? Join Mama at the diner? It all looked bleak to me. No wonder people got crazy as they grew up.¹⁸²

E' lo stesso periodo in cui Bone conosce meglio Aunt Raylene, a cause dei suoi pomeriggi pianificati per tentare di incontrare Daddy Glen il meno possibile. Ancor prima di conoscerla profondamente, Bone è cosciente del fatto che la zia in questione, sebbene appartenga alla famiglia Boatwright e sia sorella di sua madre, appaia molto diversa da

¹⁸² *Ibidem*, p. 178.

tutte le altre donne della famiglia. E' una persona che si fa conoscere lentamente: parla poco, ma con molta saggezza e buon senso, è indipendente e vive da sola nella parte più periferica della città. La sua casa è la meta che i cugini più grandi di Bone preferiscono perché sanno che Aunt Raylene non interferisce con quello che fanno o dicono. Raylene non parla mai con nessuno del proprio passato, ma non tenta nemmeno di contraddire e opporsi alle leggende nate sul suo conto secondo cui, all'età di diciassette anni, sarebbe scappata ad Oklahoma seguendo l'uomo di cui era innamorata ma che non aveva mai sposato. Aveva lavorato duramente, alla pari di un uomo, per il circo che l'aveva assunta, tagliandosi i capelli e indossando tute da lavoro e facendosi chiamare Ray. Tuttavia, la donna ha due brutte cicatrici dietro un orecchio di cui non parla mai, "and a way of looking sad and thoughtful that made me think her travels hadn't been the romantic adventures the boys described."¹⁸³ La zia sembra essere completamente soddisfatta della sua propria indipendenza e sembra bastare a se stessa. Giudica favorevolmente Bone e la descrive ad Anne come una gran lavoratrice instancabile e silenziosa, una di quelle ragazzine che le piacevano per l'impegno dispensato. La ragazza comincia a frequentare assiduamente la casa di Raylene, aiutandola con il lavoro nei campi e recuperando dal fiume che scorre proprio dietro casa della zia oggetti utili che possono essere venduti sul ciglio della strada. Grazie ad Aunt Raylene, Bone recupera un po' di autostima: "I loved her praise more than any money, loved being good at something, loved hearing Aunt Raylene tell Uncle Beau what a worker I was."¹⁸⁴

A casa, però, la situazione non migliora affatto e Bone, quasi dodicenne, si vorrebbe diversa, più simile alle protagoniste dei romanzi per ragazzi che ella legge assiduamente: generosa, dolce e remissiva. Scruta il suo corpo davanti allo specchio quando nessuno è in casa, ma non le piace l'immagine che lo specchio le riflette. Cerca qualche cosa di magico e di speciale dentro se stessa, ma l'unica cosa diversa che riesce a trovare "was my anger, that raw boiling rage in my stomach [...] bottomless and horrible."¹⁸⁵ E' cosciente della sua rabbia, ma non ha modo di contenerla: si sente pericolosa, capace di uccidere l'odiato patrigno qualora avesse ancora rimproverato sua

¹⁸³ *Ibidem*, p. 179.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 182.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 207.

madre per non riuscire a far rigare dritto la figlia maggiore o se la avesse ancora picchiata. Non scorge nessuna bellezza né sentimento delicato dentro sé.

Il patrigno la accusa di essere viziata e la povera ragazza vorrebbe avere il coraggio di ribattere e battersi per la propria dignità e il proprio orgoglio, ma le sue fantasie di rivendicazione vengono annullate e la conclusione a cui ella giunge è l'unica possibile per una ragazzina: "I was no warrior. I was nobody special. I was just a girl, scared and angry. [...] everything felt hopeless. He [= il patrigno] looked at me and I was ashamed of myself. It was like sliding down an endless hole, seeing myself at the bottom, dirty, ragged, poor, stupid."¹⁸⁶ Disprezza e odia il patrigno con tutta se stessa, ma è anche cosciente che una cosa è sognare e un'altra vivere la propria realtà e sopravvivere, anche se squallida e brutale. Si convince che se solo il patrigno la amasse nella maniera giusta, il suo cuore pieno di rabbia, furia, odio e risentimento si purificherebbe, lasciandole la possibilità di addolcirsi.

Dopo lunghi mesi di agonia, Aunt Ruth muore e Bone ricorda con tristezza e senso di colpa che, mentre si dedicava alla zia e si prendeva cura di lei, la malata l'aveva dolcemente invitata a parlarle francamente di ciò che stava succedendo a casa fra lei e il patrigno, ma lei non ce l'aveva fatta, non era riuscita a rivelarle le sue più terrificanti paure, e aveva preferito mentirle:

"Can we talk to each other or not?" she had asked me. I had tried, but in the end I had lied. I hadn't told her the truth about my fear of Daddy Glen. I hadn't told her that I knew what he was thinking when he looked at me, that I could see in his eyes not only confusion and anger but something hotter and meaner still. I hadn't told her about the way he had touched me. I had been too ashamed. Mama thought that keeping me out of the house and away from Daddy Glen was the answer, that being patient, loving him, and making him feel strong and important would fix everything in time. But nothing changed and nothing was really fixed, everything was only delayed.¹⁸⁷

Infatti, Bone è assolutamente cosciente del fatto che bastava una piccola cosa per far infuriare l'uomo:

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 209.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 233.

Every time his daddy spoke harshly to him, every time he couldn't pay the bills, every time Mama was too tired to flatter or tease him out of his moods, Daddy Glen's eyes would turn to me, and my blood would turn to ice. I had never said that to Aunt Ruth, never said it to anyone. I didn't know how.¹⁸⁸

Mentre Bone è assorta in questi pensieri, Daddy Glen torna a casa e la chiama, ma lei non lo sente: si altera, le grida che anche se sua zia è morta lei non può permettersi di fare a finta di non sentire quando lui la chiama e le intima di non mentirgli e di non cercare di zittirlo essendosi giustificata con la banale scusa di non averlo sentito. La trascina in bagno, chiude a chiave la porta e la minaccia di non dire una parola. "No, I thought. I won't. Not a word, not a scream, nothing this time."¹⁸⁹ La picchia selvaggiamente, lasciandole vistosi lividi sulle gambe, fino a farle perdere i sensi, ma lei si ripromette di non dargli la soddisfazione di gridare o piangere. E ci riesce. Dopo, mentre la madre le lava via il sangue dal corpo, chiedendole perché avesse risposto al padre in malo modo inducendolo a reagire in una maniera così brutale, l'unica cosa a cui lei pensa è che era riuscita a non gridare né lamentarsi per le percosse.

Her skin was so pale, the shadows under her eyes so dark. She had wiped her lipstick off, but there was a little blotch still on her chin. Her lips trembled. She lit a cigarette with shaking fingers, keeping one hand on my shoulder. I could feel the bones in that hand. I heard her whisper as if she were talking to herself, "I just don't know what to do." I closed my eyes. There was only one thing that mattered. I had not screamed."¹⁹⁰

Al funerale, accidentalmente, Aunt Raylene scopre le ferite e i lividi sulle cosce di Bone e lo fa notare ai fratelli, sebbene la ragazza la preghi di non dire nulla per il terrore della reazione del patrigno. Gli zii danno una lezione a Glen e lo fanno finire in ospedale, ma Bone sa che "Things come apart so easily when they have been held together with lies. It was that way with Mama and Daddy Glen."¹⁹¹ Anne e le due figlie se ne vanno di casa e affittano un appartamento sporco e maleodorante. La madre si trincerava dietro un silenzio impenetrabile che fa soffrire terribilmente Bone e la induce a pensare di essere la

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 233.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 234.

¹⁹⁰ *Ibidem*, pp. 234-235.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 248.

responsabile per la sua tristezza e il suo silenzio. Aunt Raylene cerca di far capire alla ragazzina che sua madre si sente colpevole e che impiegherà un po' di tempo per perdonarsi. La stessa zia tenta di convincere la sorella minore che non è lei la criminale e di smetterla di comportarsi come se lo fosse, ma lei le chiede solo di essere lasciata in pace. Bone aspetta ardentemente un segnale, da parte di sua madre, che le potrebbe far pensare che tutto sia risolto, che lei la ami intensamente, ma, dopo che una notte la sente piangere sommessamente sul divano per delle ore, Bone si alza per assicurarsi che stia bene e la madre, alle sue lacrime incontenibili che scorrono come un fiume in piena, inizia ad accarezzarle la testa in modo automatico, senza affetto, come se Bone fosse un cane. A quel punto, la ragazzina, ferita, si alza e scappa via. L'apparente indifferenza della madre la fa soffrire terribilmente e, distesa sul letto nella stanza dove si è rifugiata dopo aver rifiutato le carezze senza calore della madre, inizia a pensare al patrigno e domandarsi cosa aveva fatto per suscitare in lui quel desiderio bramoso e violento che lo portava a toccarla in un certo modo:

What was it I had done? Why had he always hated me? Maybe I was a bad girl, evil, nasty, willful, stupid, ugly – everything he said. Maybe I was, but it didn't matter. [...] I had been so proud of not crying that last time, so sure it was important. Why had it mattered? Whether I screamed or fought or held still, nothing changed. [...] I thought about that, the way he beat me, [...], the smell of him and the feel of his sex against my belly. He had been pinning me against his thigh when he beat me. Had he come? Had he been beating me until he came in his trousers? The thought made me gag. [...] I could remember his smell, the sound of his breath above me, the hot sweat falling off his face onto my skin, the way he had grunted and shaken me. No, it did not matter whether I had screamed or not. It had all been the way he wanted it. It had nothing to do with me or anything I had done. It was an animal thing, just him using me.¹⁹²

Bone va spesso da Aunt Raylene, ora ancor più frequentemente di prima, soprattutto per cercare di capire il motivo per cui lei e sua madre non riescono più a parlare come una volta e condividere l'amorevole e affettuosa intimità che le aveva legate così profondamente e che ora sembra essere stata spezzata. La saggia zia cerca di farla ragionare sul significato dei rapporti d'amore e prende come esempio Uncle Earle, tanto

¹⁹² *Ibidem*, pp. 252-253.

ammirato dalla ragazzina. Cerca di distruggere questa figura quasi mitica, tentando di aprire gli occhi di Bone sulla superficialità con cui lo zio Earle seduce le giovanissime donne con cui sta solo pochi mesi per volta per poi abbandonarle con leggerezza. Fa del sarcasmo sulla libertà e promiscuità sessuale dell'uomo, chiedendosi quanti bambini egli abbia concepito prima di lasciare le sue fidanzate. Di fronte alla cocciuta difesa dello zio da parte di Bone, Raylene considera, sconsolata, come Bone sembri essere molto confusa riguardo al significato della parola 'amore'. A quel punto, Bone, irritata e furente, scoppia in pungenti recriminazioni che accusano la zia e tutte le sue sorelle di non essere mai riuscite a offrirle un'altra idea di amore. Queste le sue parole a riguardo: "And whose fault is that? Huh? How am I supposed to know anything about love, anyway? How am I supposed to know anything at all? I'm just another ignorant Boatwright, you know. Another piece of trash that barely knows enough to wipe her ass or spit away from the wind. Just like you and Mama and Alma and everybody."¹⁹³ La zia replica, sommessamente, spiegando alla nipote che tutte le persone sono uguali e che ognuno cerca sempre di fare del proprio meglio. Ma Bone, ancor più infuriata e fuori di sé, grida come tutti gli altri non si picchino in continuazione o non si ubriachino fino a perdere i sensi e poi, riferendosi alla storia personale di Raylene, aggiunge che gli altri non abitano nel posto più distante e fuori mano della città e non raccolgono cianfrusaglie dal fiume con l'intento poi di rivenderle, girando sempre in tutone da lavoro per uomini.

Alla fine dello scambio, Bone nota che "She seemed like she wanted to cry almost as much as I did, but like me, wasn't going to let herself."¹⁹⁴ Tuttavia, Aunt Raylene non si scoraggia e fa del proprio meglio per supportare Bone e farle vedere la sua realtà da una prospettiva diversa. Infatti, quando Bone commenta negativamente il passaggio di uno scuolabus pieno di ragazzini che la fissano con ciò che lei crede sia odio e afferma di disprezzarli perché sembrano guardare alle due donne con disgusto, la zia ribatte prontamente:

They look at you the way they look at them, [...]. You don't know who those children are. Maybe they're nasty and silly and hateful. Maybe not. You don't know what happens to them when they go home. You don't know their daddies or mamas,

¹⁹³ *Ibidem*, p. 258.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 259.

who their people are, why they do things, or what they're scared of. You think because they wear different clothes than you and go by so fast, they're rich and cruel and thinking terrible things about you. [...] Look at it from the other side for a while. Maybe you won't be glaring at people so much.¹⁹⁵

Pur di punzecchiarla e non ammettere che, forse, la zia potrebbe avere ragione, Bone acidamente commenta, apparentemente in maniera casuale, ciò che la gente dice di lei: che sia scappata con il circo con un uomo che però non l'ha sposata. A quest'ennesima provocazione, Aunt Raylene risponde senza nascondersi, ribattendo che la gente direbbe qualsiasi cosa. E poi ammette sì di essere scappata con il circo, ma per nessun uomo, poiché lei non ha mai avuto il desiderio o la necessità di sposarsi. Afferma, infatti, di apprezzare la sua vita per quella che è. E aggiunge di averla creata da sé, la sua vita, alla stessa maniera in cui Bone sembra costruirà la propria “out of pride and stubbornness and too much anger. You better think hard, Ruth Anne, about what you want and who you're mad at. You better think hard.”¹⁹⁶

All'improvviso, Anne viene chiamata al telefono e deve affrettarsi alla casa della sorella Alma, la quale, in un colpo di pazzia, ha minacciato di uccidere il marito Wade e, dato che lui è riuscito a scappare indenne, ha sfasciato la casa. Anne, lentamente e con pazienza, riporta la sorella più vecchia alla normalità di un discorso coerente, le chiede dolcemente cosa sia successo fra i due e, sentita la spiegazione da parte della donna, afferra l'occasione per sistemare Bone a casa della parente e tenerla così lontana dai guai. Intanto, messa a letto la sorella dopo averla calmata e recuperato il recuperabile dopo la reazione incontrollata e incontrollabile di Alma, madre e figlia hanno finalmente l'occasione, ai primi bagliori di luce del giorno nascente, di un confronto che, seppur doloroso, le aiuterà a capirsi un po' di più. Le due siedono ai lati opposti della veranda della casa di Alma, avvolte in una coperta per ripararsi dalla frescura della notte. Anne affronta la figlia sottolineando il fatto che quest'ultima si sia fatta così taciturna, come se fosse in attesa di qualche cosa. E dentro sé, la ragazza risponde che sta solo aspettando il momento in cui la madre deciderà di tornare a vivere con Daddy Glen, anche se non lascia trapelare nulla dei suoi pensieri. Finalmente, però, e sebbene le costi un gande

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 262.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 263.

sforzo, Bone esplicita il suo pensiero a voce alta, cosicché la madre riesce a sentirla. A questa affermazione, Anne ribatte delicatamente assicurandole che non potrebbe mai ritornare dal marito sapendo che Bone la odierrebbe per questo. Ma la figlia si sforza e le spiega che non riuscirà mai ad odiarla e dice di essere consapevole del fatto che la madre abbia bisogno di Glen e che lo ami comunque. Dice anche di essersi accorta che l'uomo si comporta dolcemente sia con la mamma sia con la sorella Reese. E poi dichiara che non tornerà mai più a casa con loro: "I know you'll go back, Mama, and maybe you should. I don't know what's right for you, just what I have to do. I can't go back to live with Daddy Glen. I won't. [...] But no matter what you decide, when you go back to Daddy Glen, I can't go with you."¹⁹⁷

A queste parole, la madre si irrigidisce per la paura e allora Bone si sente costretta a darle una spiegazione più dolce, dicendole di amarla ma di non avere nessun'altra soluzione percorribile. A queste parole, Anne scuote la testa per la disperazione e per il timore di aver perso la figlia e si domanda cosa abbia fatto perché la situazione diventasse così invivibile per la figlia. Alle prime luci dell'alba, quando tutto tace, Bone sente i singhiozzi sommessi della madre sdraiata lì vicino, mentre i suoi occhi sono rimasti completamente asciutti: "I didn't feel like I was going to cry. I didn't feel like I was ever going to cry again."¹⁹⁸

Lentamente, Bone e Anne si riavvicinano cautamente, ma Reese le racconta che Daddy Glen si era fatto vedere a casa della moglie nel tentativo di convincerla a tornare. Intanto, a casa della zia, il nuovo rifugio di Bone, "The days were a gift, long and warm, the nights quiet and cool. I slept dreamlessly and woke up at peace."¹⁹⁹

Sfortunatamente, la pace e la tranquillità durano molto poco, e questa volta ad attendere Bone è l'esperienza più violenta e brutale di tutte. Infatti, di lì a poco, Daddy Glen visita la figliastra per provare a convincerla a tornare a casa da sua madre, la quale – a detta del patrigno – ha bisogno di un po' di tempo per sistemare le cose con sua figlia. All'ordine brutale dell'uomo di obbedirgli, Bone gli spiega come lei e Anne avessero già parlato della situazione e come lei non avesse nulla in contrario al fatto che sua madre decidesse di tornare insieme a lui, ma che non si aspettasse che lei avrebbe fatto

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 264.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 277.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 280.

altrettanto. Al rifiuto di Bone, Glen diventa violento e, mentre la alza da terra afferrandola per il collo, le sibila all'orecchio di essere lei la responsabile per tutta la situazione. Le dice, con una tranquillità glaciale – che è ciò che spaventa e terrorizza maggiormente Bone – di essere lei quella che mette i pali fra le ruote, di essere lei che lo fa impazzire e che fa vergognare sua madre per il fatto di amarlo comunque. Improvvisamente le sferra un pugno sul mento, facendola sanguinare; poi, la sua mano scivola lungo il viso della ragazza, il collo, le orecchie i piccoli rigonfiamenti dei seni. La avvicina con violenza al suo corpo, mentre inizia ad ansimare e la bacia cercando di infilarle la lingua in bocca. Come può, Bone cerca con tutta la forza che ha di difendersi e, afferrato un coltello che si trova sul tavolo, glielo conficca nel fianco. Lui la scaglia per terra e inizia a darle calci; le afferra un polso, glielo storce e, così facendo, le rompe un braccio. Non smette di colpirla con gli stivali, tagliandole un orecchio da cui il sangue inizia a sgorgare copioso; le sferra dei calci nella pancia e in tutto il resto del corpo. Ma Bone non si dà per vinta e grida: “ “Mama’s never gonna go back to you. I won’t let her. I hate you.”²⁰⁰ A questo punto, la situazione peggiora sempre più, non c’è modo di fermare la violenza sessuale. E infatti, lui strepita: “I’ve prayed for you to die,” he hissed between set white teeth. [...] “Just die and leave us alone. If it hadn’t been for you, I’d have been all right, everything would have been all right.” [...] I fell back under him. He grabbed for me again, and something hit me hard between the legs. I screamed. His boot or his his leg? [...] you think you’re so big and bad, saying no to me. Let’s see how big you are, how grown!”²⁰¹ Lui continua e, ormai fuori di sé, vuole portare a termine la violenza. Mentre la stupra con tantissima violenza, le urla di non provare nemmeno a zittirlo o a non fare ciò che lui vuole che lei faccia. Le assicura che, dopo che avrà finito quello che le sta facendo, lei dirà ad Anney quello che lui le comanderà e ordinerà di dirle. Intanto, il sangue di Bone inizia a scorrere sul pavimento e lui le afferra il capo sbattendolo violentemente sul pavimento mentre la penetra fino a farle perdere i sensi. Dopo aver consumato la violenza, “He went rigid, head back and teeth showing between snarling lips. I could feel his thighs shaking against me as my butt slid in the blood under

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 284.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 284.

me.”²⁰² Bone assapora il sangue e il sudore, il suo e quello di Glen, e percepisce l’odore appiccicoso dell’uomo fra le sue cosce in fiamme per il dolore. Inizia a vedere dei pallini rossi e neri quando rivolge lo sguardo verso il soffitto. Perde quasi coscienza e, proprio in quel momento, la porta si spalanca e appare Anne: Glen inizia ad urlare che quello che lei sta vedendo non è quello che le apparenze la portano a credere, mentre Bone pensa fra sé e sé:

Would she think I wanted him to do that? Would she think I asked for it? What would he tell her? I had to tell her that I had fought him, that I had never wanted him to touch me, never. But the blood running out of me was stealing all my energy, all my air. I could not talk, could not think. For a moment then I wanted to be dead already, not to have to look into Mama’s face ever again, and not his. [...] I spat and tried to push myself up. I had to get up, do something, get Mama out of there.²⁰³

Ora, tuttavia, Bone deve ancora affrontare il trauma più inspiegabile, scioccante e incomprensibile. Infatti, Anne la trasporta in macchina per portarla all’ospedale, mentre Glen la supplica di ascoltarlo. Seduta in macchina accanto alla madre, la ragazza è spettatrice di una scena che non avrebbe mai voluto vedere: il patrigno, infatti, pur di attirare l’attenzione della moglie, inizia a sbattere violentemente la testa contro la portiera dell’auto. Lei, allora, prende la testa di lui fra le sue mani e con le dita gli copre la fronte per bloccare l’impatto delle testate. Bone, all’interno del veicolo, sussurra più volte “No”, e, ad un certo punto, tenta di raggiungere la mamma con la mano destra ma, per il troppo dolore desiste. Il volto della madre è comunque ancora rivolto verso Glen e gli tiene il capo fra le mani e contro il suo stomaco. Bone tenta ancora una volta di chiamarla, ma non ottiene nessuna reazione da parte della madre.

I could see her fingers on Glen’s shoulders; see the white knuckles holding him tight. My mouth closed over the shout I would not let go. Rage burned in my belly and came up my throat. I’d said I could never hate her, but I hated her now for the way she held him, the way she stood there crying over him. Could she love me and still hold him like

²⁰² *Ibidem*, p. 286.

²⁰³ *Ibidem*, p. 287.

that? I let my head fall back. I did not want to see this. [...] I wanted everything to stop, the world to end, anything, but not to lie bleeding while she held him and cried.²⁰⁴

All'ospedale, Bone viene medicata e viene anche interrogata dallo sceriffo su quanto successo; tuttavia, lei si rifiuta di rispondere, aspettando che arrivi la madre e domandandosi dove possa essere e la ragione per cui non sia lì con lei. Fortunatamente, arriva Aunt Raylene a salvarla e ad affrontare lo sceriffo, al quale fa presente che Bone sia ancora una ragazzina spaventata e che tutto ciò di cui ha bisogno ora è sentirsi sicura e amata, piuttosto che sola e terrorizzata.

E' la zia a prendersi cura di Bone nel momento in cui le è permesso di lasciare l'ospedale: la porta a casa sua e le presta tutte le cure necessarie, lasciando però senza risposta la domanda che Bone non riesce a porle, e cioè, dove sia sua madre. Il recupero, quello fisico ma soprattutto quello emotivo, è lento e ostacolato dai sentimenti inespressi della ragazza, che prova un dolore intraducibile all'altezza del petto: "Every time I closed my eyes there was a flash of Glen's face as he had looked above me. [...] I had seen my whole life in Sheriff Cole's eyes, contemptible, small, meaningless. My Mama had abandoned me, and that was the only thing that mattered."²⁰⁵ Si rifiuta di mangiare e, finalmente, ammette alla zia di odiare sua madre:

How do you forgive somebody when you cannot even speak her name, when you cannot stand to close your eyes and see her face? I did not understand. If I thought of Mama, I thought of her with her head thrown back and her mouth open, Glen's bloody face pressed to her belly. I could not stand to remember that, could not watch it again.²⁰⁶

Per aiutarla a capire il comportamento di sua madre, Aunt Raylene le racconta qualche cosa di molto personale e privato che ha a che fare con il suo passato: di come avesse avuto un'amante donna quando lavorava con il circo, di cui era follemente innamorata e che aveva costretto, per troppo amore, a decidere fra lei e il suo bambino, e

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 291.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 302.

²⁰⁶ *Ibidem*, pp. 302-303.

come sia impossibile, per una donna, scegliere fra la propria prole e il/la proprio/a innamorato/a. E continua:

“We do terrible things to the ones we love sometimes,” she said. “We can’t explain it. We can’t excuse it. It eats us up, but we do them just the same. You want to know about your mama, I know. But I can’t tell you anything. None of us can. No one knows where she’s gone. I can’t explain that to you, Bone. I just can’t, but I know your mama loves you. Don’t doubt that. She loves you more than her life, and she an’t never forgive herself for what she’s done to you, what she allowed to happen.”²⁰⁷

Finalmente, dopo aver atteso invano una visita della madre, Anne si presenta a casa di Aunt Raylene. Avvicinatasi alla figlia, la donna tenta di farsi perdonare dicendole che mai avrebbe potuto immaginare che il patrigno le avrebbe inferto una tale violenza e che, nei suoi sogni, avrebbe voluto che tutte loro fossero al sicuro. Ammette però di essere stata assolutamente incapace di vedere cosa stesse succedendo fra la figlia e il marito, perché resa cieca dall’amore che provava per lui, nonostante tutto. La situazione è difficile per entrambe, emotivamente carica e intensa e Bone vorrebbe poterle dire che nulla è cambiato per quanto riguarda la profondità del suo amore per lei, ma non se la sente, perché la percepisce come una sconosciuta. La ragazza non riesce ancora a perdonare la madre per aver preferito il patrigno a lei e non riesce a dimenticare la scena terrificante che la perseguita perché ancora incomprensibile: “Every time I closed my eyes, I could see again the blood on Glen’s hairline, his face pressed to her belly, feel that black despair whose only relief would be death.”²⁰⁸ Anne tenta di avvicinarla, ma Bone si ritrae; le dichiara di volerle bene, di averla sempre amata immensamente. Nella testa della figlia, corrono però questi pensieri: “My heart broke all over again. I wanted my life back, my mama, but I knew I would never have that. The child I had been was gone with the child she had been. We were new people, and we didn’t know each other anymore. I shook my head desperately.”²⁰⁹ Bone, disperata, tenta di parlare, ma invece di parole, esce dalle sue labbra un fiume incontenibile di singhiozzi e lacrime e la madre allora la accarezza, timorosa di farle del male ma incapace di non tenerla vicina a sé. “I pressed

²⁰⁷ *Ibidem*, pp. 300-301.

²⁰⁸ *Ibidem*, pp. 306-307.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 307.

my face into her neck, and lei it all go. The grief. The anger. The guilt and the shame. It would come back later. It would come back forever. We had all wanted the simplest thing, to love and be loved and be safe together, but we had lost it and I didn't know how to get it back.”²¹⁰ Bone afferra, per un attimo, ciò che Aunt Raylene aveva cercato di farle capire, e cioè che le cose fossero molto più complicate di quello che sembravano. Infine, la mamma dichiara di volerle bene e la prega di non dimenticarlo mai. Dopo questo, bacia le dita della figlia, si alza e se ne va. Quando ormai il rumore della macchina è lontano e si sta affievolendo, Bone si rende conto che sul suo grembo giace una busta dall'aspetto ufficiale e burocratico. La apre, ne tira fuori il contenuto che scopre essere il suo certificato di nascita. Legge: “RUTH ANNE BOATWRIGHT. Mother: ANNEY BOATWRIGHT. Father: UNKNOWN.”²¹¹

A questo punto, i suoi pensieri si rivolgono alla madre, che vede sotto una luce completamente diversa, ora:

What had she done? I shook my head and swallowed. I knew nothing, understood nothing. Maybe I never would. Who had Mama been, what had she wanted to be or do before I was born? Once I was born, her hopes had turned, and I had climbed up her life like a flower reaching for the sun. Fourteen and terrified, fifteen and a mother, just past twenty-one when she married Glen. Her life had folded into mine. What would I be like when I was fifteen, twenty, thirty? Would I be as strong as she had been, as hungry for love, as desperate, determined, and ashamed? [...] I wasn't old. I would be thirteen in a few weeks. I was already who I was going to be. [...] I was who I was going to be, someone like her [= Aunt Raylene], like Mama, a Boatwright woman.²¹²

Si assiste qui ad una sorta di momento epifanico, legato al concetto di auto-traduzione per noi così importante: Bone capisce, è capace di afferrare l'ambiguità paradossale che determina la sua vita e quella di sua madre e percepisce già chi lei sia, nonostante la giovane età. Comprendendo, riesce anche a perdonare la madre e lasciarla andare, sebbene questo le provochi un dolore lancinante, rivelatore però di un futuro che sembra aprirsi come possibile, ora.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 307.

²¹¹ *Ibidem*, p. 309.

²¹² *Ibidem*, p. 309.

4.3 La scrittura come terapia: la testimonianza di Dorothy Allison

In questo nostro lavoro, abbiamo intenzionalmente scelto di permettere alla scrittrice stessa di esprimersi e commentare il proprio percorso di vita, segnato dalla sofferenza, violenza e povertà, ma caratterizzato, ad un certo punto particolare della sua vita, dalla decisione e dal bisogno di vivere attraverso e grazie alla scrittura. In questo senso, il testo che ci viene maggiormente in aiuto è *Trash: Short Stories*, pubblicato dalla Allison nel 1988, e, in particolare, la sua “Introduction” e il saggio intitolato “Deciding to Live”.

Si è optato per una forma di “ascolto” – decisamente non passivo, però –, piuttosto che una inevitabile quanto mai probabile distorsione delle parole della scrittrice che percepiamo come una sorta di violenza e sopraffazione. Ci siamo quindi limitati a riportare le affermazioni di Dorothy Allison perché queste, a nostro parere, appaiano già molto incisive, taglienti, consapevoli, coscienti ed estremamente significative per l’obiettivo della nostra ricerca, al punto che non necessitano di nessun tipo di intervento esterno da parte nostra.

Allison, già in “Introduction: Stubborn Girls and Mean Stories”²¹³, afferma come il fatto di essere nata all’interno di una famiglia povera che non si conformava al mito delle persone povere nella letteratura o nello stereotipo culturale statunitense, la ha indotta, per tutta la vita, a tentare di negare questa condizione che la società “finds , shameful, contemptible, and somehow oddly deserved” (VII). Infatti, spiega come:

My family’s lives were not on television, not in books, not even in comic books. There was a myth of the poor in this country, but it did not include us, no matter how I tried to squeeze us in. There was this concept of the “good” poor, and that fantasy had little to do with the everyday lives my family had survived. The good poor were hardworking, ragged but clean, and intrinsically honorable. We were the bad poor. We were men who drank and could’t keep a job; women, invariably pregnant before

²¹³ Allison, Dorothy, *Trash: Short Stories*, Plume, Penguin Group, 2002, in “Introduction: Stubborn Girls and Mean Stories”, pp. VII - XVIII.

marriage, who quickly became worn, fat, and old from working too many hours and bearing too many children; and children with runny noses, watery eyes, and the wrong attitudes. My cousins quit school, stole cars, used drugs, and took dead-end jobs pumping gas or waiting tables. [...] we were not notable, not grateful, not even hopeful. We knew ourselves despised. What was there to work for, to save money for, to fight for or struggle against? We had generations before us to teach us that nothing ever changed, and that those who did try to escape failed.²¹⁴

Le opere della scrittrice hanno molto dell'autobiografia, come elle stessa ammette: "Everything I write comes out of that very ordinary American history. There is no story in which my family is not background"²¹⁵ Tuttavia, l'autrice è anche perfettamente consapevole che

I was writing stories and taking it away from writing autobiography. I don't think I'm capable of writing autobiography. Even in the memoir, *Two or Three Things*, it's not really a memoir. It's a theory piece about storytelling in which I retell stories and then research some of them and come to the conclusion that it's almost impossible to ever find out what's true in my family. Story telling is something we all do, in response to different situations. The problem is that I find sometimes it's as if the work or the craft of what I do, disappears, "Oh, you're just telling what happened."²¹⁶

Della scrittura, Allison dice che

I grew up writing these stories. I made peace with my family. I forgave myself and some of the people I had held in such contempt – most of all those I loved. That forgiveness took place in large part through the writing of these stories, in a process of making peace with the violence of my childhood, in owning up to it and finding a way to talk about it that did not make me more ashamed of myself or those I loved.²¹⁷

²¹⁴ *Ibidem*, pp. VII-VIII.

²¹⁵ *Ibidem*, p. VIII.

²¹⁶ Allison, Dorothy, Intervistata da Birnbaum, Robert. Duende Publishing, 21 ottobre 2002. <http://www.identitytheory.com/people/birnbaum67.html>, ultima consultazione: 10/07/2010.

²¹⁷ Allison, Dorothy, *Op. cit.*, p. VIII.

Ancora: “I wrote many of these stories out of my own need,”²¹⁸. “Sometimes I was so angry, I wrote to stop my own rage.”²¹⁹ “I wrote to give back to others who had given to me – sometimes reflexively.”²²⁰ “Some stories I wrote in apology, but I cannot say the writing was ever simple or straightforward.”²²¹ “Some stories were about trying to figure things out, to understand what had happened and why.”²²² Inutile dire che la teoria laplanchiana che vede la scrittura quale mezzo sublimato per tentare di de-tradurre il proprio passato per tradurre *oltre* in una traduzione che fornisca nuovo senso e significato sia qui riproposta, inconsapevolmente, dalla scrittrice americana. L’esigenza che l’ha sempre spinta verso il doloroso quanto frustrante processo creativo di scrittura è quella che la vede impegnata in uno sforzo di comprensione e di riavvicinamento alle persone che più profondamente l’hanno ferita, ma che, al contempo, sono quelle che lei ha più amato. Il perdono kristeviano, quindi, torna potentemente e giace proprio sotto la superficie di una scrittura la quale ha un effetto purgante di liberazione.

Nel saggio “Deciding to Live”²²³, Dorothy Allison spiega e illustra il potere terapeutico e medicamentoso che ha avuto per lei la scrittura nel momento in cui ella ha scelto di vivere, piuttosto che lasciarsi morire nella tradizione di tutti quelli che, nella sua famiglia, prima di lei, attraverso droga, alcol e violenza fine a se stessa, avevano optato per una morte che molto ha a che fare con una forma di suicidio quasi consapevolmente coatto. Ciò che fa scattare in lei questa decisione – afferma la scrittrice nel saggio – è un particolare episodio avvenuto fra lei e la madre. Allison ricorda di essersi svegliata una mattina in casa dei genitori, dolorante per i segni fisici di un litigio fra lei e una sua amante, e di essersi seduta allo stesso tavolo dove sua madre stava bevendo il caffè. Scrive a questo proposito:

It was in my mam’s face that I saw myself, in my mama’s silence, for she behaved as if I were only remotely the daughter she had loved and prayed for. She treated me as if I were in a way already dead, or about to die – as unreachable, as dangerous as one of my uncles on a three-day toot. *That* was so humiliating it broke my pride. My mouth

²¹⁸ *Ibidem*, p. VIII.

²¹⁹ *Ibidem*, p. IX.

²²⁰ *Ibidem*, p. XII.

²²¹ *Ibidem*, p. IX.

²²² *Ibidem*, p. IX.

²²³ Allison, Dorothy, “Deciding to live”, in *Trash: Short Stories*, Plume, Penguin Group, 2002, pp. 1-9.

opened to cry out, but I shut it stubbornly. It was in that moment I made my decision – not actually the decision to live, but the decision not to die on her. I shut my mouth on my grief and my rage, and began to pretend as if I would live, as if there were reason enough to fight my way out of the trap I had made for myself – though I had not yet figured out what that reason was.²²⁴

La scrittrice ne parla ancor più in profondità:

Part of me knew what I was doing, knew the decision I was making. A much grater part of me could not yet face it. I was trying to make solid my decision to live, but I did not know if I could. I had to change my life, take baby steps into a future I did not trust, and I began by looking first to the ground on which I stood, how I had become the woman I was. By day I played what the people who were training me thought I was – a college graduate and a serious worker, a woman settling down to a practical career with the Social Security Administration.²²⁵

L'unica cosa che la salva, che la tiene viva nonostante tutto il resto dentro sé gridi e invochi la morte è la scrittura frettolosa, dolorante e dolorosa, che scaturisce da lei come un fiume in piena sul tetto del motel dove alloggia durante il suo praticantato:

There was only one thing I could do that helped me through those weeks. Every evening I sat down with a yellow legal-size pad, writing out the story of my life. I wrote it all: everything I could remember, all the stories I had ever been told, the names, places, images – how blood had arched up the wall one terrible night that recurred persistently in my dreams – the dreams themselves, the people in the dreams. My stepfather, my uncles and cousins, my desperate aunts and their more desperate daughters.²²⁶

La conclusione a cui riesce a giungere in questo suo tentativo di vivere e darsi delle solide ragioni per farlo attraverso l'ausilio della scrittura, è che "Writing it all down was purging. Putting those stories on paper took them out of the nightmare realm and

²²⁴ *Ibidem*, p. 2.

²²⁵ *Ibidem*, pp. 2-3.

²²⁶ *Ibidem*, p. 3.

made me almost love myself for being able to finally face them. More subtly, it gave me a way to love the people I wrote about – even the ones I had fought with or hated.”²²⁷

In quel periodo che la scrittrice trascorre in Florida, ella ammette che

I was writing for myself, trying to shape my life outside my terrors and helplessness, to make it visibile and real in a tangibile way, in the way other people’s seemed real – the lives I had read about in books. I had been a child who believed in books, but I had never found me or mine in print. My family was always made over into caricatures or flattened into saintlike stock characters.²²⁸

Ciò che straripa dalle piaghe più intime e nascoste di sé, “could not be planned or controlled; it came up like water under pressure at its own pace, pushing my fear ahead of it.”²²⁹

Sempre sul tetto del motel dove soggiorna durante il corso di preparazione per diventare un’impiegata statale, Dorothy Allison scrive anche delle lettere – che non spedirà mai – alle amanti e alle donne che desidera. Dice di loro: “The letters were themselves stories – mostly lies – self-justifying, awkward, and desperate.”²³⁰ Continua a scrivere anche mentre vive nella comunità femminista, ma realizza prontamente che le storie divertenti di quel periodo sono “thin and self-serving”²³¹, se confrontate con quelle “raw and unworked”²³² che avevano inondato i taccuini di carta gialla che rubava in ufficio e che si portava al motel per poter avere fogli su cui scrivere.

The stuff on those yellow pads was bitter. I could not recognize myself in that bitter whiny hateful voice telling over all those horrible violent memories. They were, oddly, the same stories I’d been telling for years, but somehow drastically different. Telling them out loud, I’d made them ironic and playful. The characters became eccentric, fascinating – not the cold-eyed, mean, and nasty bastards they were on the yellow pages, the frightened dangerous women and the more dangerous and just as frightened men. I could not stand it, neither the words on the page nor what they told me about

²²⁷ *Ibidem*, p. 3.

²²⁸ *Ibidem*, p. 4.

²²⁹ *Ibidem*, p. 4.

²³⁰ *Ibidem*, p. 4.

²³¹ *Ibidem*, p. 5.

²³² *Ibidem*, p. 5.

myself. My neck and teeth began to ache, and I was not at all sure I really wanted to live with this stuff inside me. But holding on to them, reading them over again, became a part of the process of survival, of deciding once more to live – and clinging to that decision. For me those stories were not distraction or entertainment; they were the stuff of my life, and they were necessary in ways I could barely understand.²³³

La scrittrice confessa come abbia provato a riscrivere numerose storie, rendendo i personaggi in esse meno veri da un punto di vista autobiografico e più accettabili da un punto di vista letterario, per lo meno quella letteratura che va per la maggiore perché poco incisiva e più frivola. Ma, scopre subito che

None of it was worth the pain it caused me. None of it made my people or me more understandable. None of it told the truth, and every lie I wrote proved me I wasn't worth my mother's grief at what she thought was my wasted life, or my sister's cold fear of what I might tell other people about them.²³⁴

A questo punto del suo percorso, un po' come ha dichiarato Julia Kristeva nel suo *Sole nero. Depressione e melanconia*, la Allison riempie la sua vita di mille attività diverse, confermando l'ipotesi della psicoanalista secondo cui "la depressione femminile si nasconde talvolta sotto un'attività febbrile che conferisce alla depressa l'aspetto di una donna pratica ben inserita".²³⁵

Allison, infatti, "put it all away."²³⁶: si impegna nelle cause politiche, nelle dimostrazioni civili, legge teoria politica, storia, psicologia e ottiene il Master in antropologia come se tutta questa frenetica attività potesse silenziare e mettere a tacere il ruggito che ella sente dentro di sé. "That was all part of deciding to live, though I didn't know it. Just as I did not know that what I needed had to come up from inside me, not be laid over the top of my head."²³⁷ Si rende conto che l'amarezza e la violenza con cui era nata e cresciuta, che la avevano nutrita come il latte materno, non potevano essere zittite

²³³ *Ibidem*, p. 5.

²³⁴ *Ibidem*, p. 6.

²³⁵ Kristeva, Julia, *Sole nero. Depressione e melanconia*, Feltrinelli Editore, Milano, 1988, traduzione dal francese di Alessandro Serra, p. 73.

²³⁶ Allison, Dorothy, *Op. cit.*, p. 6.

²³⁷ *Ibidem*, p. 6.

con un'amante, un litigio, le riunioni tenute fino a tarda notte o i manifesti goffamente scritti in quegli anni. Anzi, forse non avrebbero mai potuto essere lenite. "The decision to live when everything inside and out shouts death is not a matter of moments but years, and no one has ever told how you know when it is accomplished."²³⁸ Racconta che una notte, tuttavia, si svegliò furiosa e sudata con la paura che non sarebbe mai più riuscita a tornare a letto. Tutte le storie che aveva scritto in passato stavano straripando dal suo corpo, le voci dei personaggi da lei creati le rimbombavano in gola e lei provò il timore folle di essere impazzita proprio come ci si sarebbe aspettati da una "come lei". Solo che il desiderio di vivere si faceva anch'esso sentire nella pancia, forte e chiaro e le storie che aveva scritto e nascosto negli anni costituivano l'ossatura e la linfa vitale di questo desiderio di vita.

To get it down, to tell it again, to make something – by God just once – to be real in the world, without lies or evasions or sweet-talking nonsense. I got up and wrote a story all the way through. It was one of those stories from the yellow pages, one of the ones I had written, but it was different again. It wasn't truly me or my mama or my girlfriends, or really any of the people who'd been there, but it had the feel, the shit-kicking anger and grief of my life. It wasn't that whiny voice, but it had the drawl, and it had, too, the joy and the pride I sometimes felt in me and mine. It was not biography and yet not lies, and it resonated to the pulse of my sisters' fear and my desperate shame, and it ended with all the questions and decisions still waiting – most of all the decision to live.²³⁹

Ciò che Allison vede nella sua scrittura è ciò che a noi importa mettere in risalto ed evidenziare con forza:

It was a rough beginning – my own shout of life against death, of shape and substance against silence and confusion. It was most of all my deep abiding desire to live fleshed and strengthened on the page, a way to tell the truth as a kind of magic not cheapened or distorted by a need to please any damn body at all. Without it, I cannot imagine my own life. Without it, I have no way to know who I am.²⁴⁰

²³⁸ *Ibidem*, p. 6.

²³⁹ Allison, Dorothy, *Op. cit.*, pp. 6-7.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 7.

Quindi, ancora una volta, la decisione di vivere passa attraverso e grazie alla scrittura, intesa qui come l'unico modo per prendersi cura di sé, curarsi, alleviare la furia e il dolore della violenza, imparare a conoscersi grazie ad una traduzione che sa di nuovo, più complessa, quasi anche paradossale, ma almeno più completa e rispettosa di tutte le ambivalenze e ambiguità dei sentimenti e della vita. "Writing these stories is the only way I know to make sure of my ongoing decision to live, to set moment to moment a small piece of stubbornness against an ocean of ignorance and obliteration."²⁴¹ E' contro l'oblio, la dimenticanza e l'indifferenza che Dorothy Allison si impegna nella scrittura, nella ricerca fondamentale ed esistenziale di un senso e un significato che rimarrebbero altrimenti inafferrabili, sfuggenti e, soprattutto e più pericolosamente, repressi e inaccessibili.

A questo proposito, Allison afferma che:

I write stories. I write fiction. I put on the page a third look at what I've seen in life – the condensed and reinvented experience of a cross-eyed, working-class lesbian, addicted to violence, language, and hope, who has made the decision to live, is determined to live, on the page and on the street, for me and mine.²⁴²

Quindi, la scrittura diventa, alla stessa stregua di un dialogo psicoanalitico e all'ascolto dell'analista, una tensione verso il significato, che spesso non viene mai colto e nemmeno isolato in quanto esisterebbe un perenne scarto o scivolamento del significato al di sotto del significante. E' per questo, allora, che la scrittura, così come il linguaggio, può significare qualcosa di diverso da quello che dice, suggerendo allora intenzioni di cui la scrittrice è all'oscuro. La scrittura sembrerebbe essere condannata a dire qualcosa di diverso da quello che vorrebbe significare, indirizzando, in questo modo, il suo movimento verso un senso che sarebbe la fine di quello stesso movimento. Ma può anche significare il tentativo, sempre rimandato, differito eppure sempre presente, di render conto a sé stesse e agli altri di una volontà di vivere che eccede l'autrice stessa.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 7.

²⁴² *Ibidem*, p. 7.

CAPITOLO QUINTO: FREDRICA WAGMAN E *PLAYING HOUSE*

“A lot of women are storytellers, but we never make the transition to becoming a writer. It is easy to be an entertainer as a woman. It is easy to tell stories to charm people. But mostly we believe our stories aren't worth anything, that our stories aren't important, and that if they are important, they're dangerous, and therefore too dangerous to tell anyone.”

Dorothy Allison

In questo capitolo, si andrà ad esaminare il romanzo di Fredrica Wagman intitolato *Playing House*, tentando di evidenziare ciò che il processo terapeutico di scrittura abbia significato per la voce narrante protagonista dello scritto: principalmente, l'occasione di non aver timore della propria storia, sebbene questa possa essere, come acutamente riporta l'epigrafe all'inizio di questo capitolo, troppo pericolosa e destabilizzante per poter essere narrata, giacché diventa, nel corso della narrazione, una decisione di vita paradossale, caratterizzata da un apparente non-senso.

5.1 Fredrica Wagman e *Playing House*: un tentativo fallito?

Pubblicato per la prima volta negli Stati Uniti nel 1975, *Playing House* racconta il rapporto incestuoso fra fratello e sorella attraverso la narrazione anonima e in prima persona della ex bambina, ormai cresciuta e diventata adulta, incapace però, nonostante i tentativi intrapresi, di allontanarsi dalla figura potentemente seducente del fratello, al quale rimarrà, suo malgrado, sempre legata, fino alla rovinosa discesa agli inferi della pazzia e all'abbandono totale e senza resistenza alla passione amorosa segnata dal rapporto evidentemente malsano e logorante dell'incesto.

Fin dalle prime righe di apertura del romanzo, il lettore/lettrice è catturato/a dall'atroce rivelazione che segue la dichiarazione dell'incapacità di concentrarsi da parte della protagonista senza nome, che già dice tutto il patire e il sentire la passione

incestuosa. Infatti, si potrebbe quasi affermare che, dopo quest'inizio sconcertante per violenza e impatto dei sentimenti ad essa legati, il resto del romanzo non si riduca ad altro che un tentativo, caratterizzato da un movimento discendente a spirale, di approfondire e ampliare ciò che le righe iniziali hanno già lasciato intendere senza permettere nessun dubbio di sorta. La scrittrice così esordisce:

CAN'T CONCENTRATE. My mind is wandering over him crouched on top of me, over his shoulders to a summer day again, always back to then when a room was filled with sun gold, when the walls were white, when the window glass was crystal clear and there was sunshine always dancing on the floor. Heavy brown silk rugs made a border all around the bed where he pinned me there and said that if I told he'd beat me with the branches of the tree and I never told, no matter what he did I never told, he was my brother.²⁴³

Ad un'età precoce a cui mancano ancora le parole per dire e raccontare e trasformare in linguaggio capace di offrire senso e significato ad un'esperienza così ingombrante e carica di conseguenze future, la ragazzina descrive così l'eccitazione dell'orgasmo che suo fratello, abusando di lei, le fa provare:

That first enormous thing of ecstasy, yes, then, so long ago. And the monumental shock of it, the bewildering incomparable immediate acceptance of it, the sudden understanding of what the secret is tumbling out of all the little hiding places in my body, this hint we're born with suddenly broke loose with him crouching over me, pinning me with the sunshine and the gleaming walls and the speaking window glass – and him.²⁴⁴

Tutto ciò avrà gravi conseguenze sul futuro assetto e personalità della ragazzina, la quale dichiara di non essersi mai sentita integra e completa con nessun altro se non con il fratello: “Uncomplicated then, it seemed so uncomplicated that first time. So huge and simple, like gratitude or hunger, it had no shadows, no veils, it was the product of integrity, of wholeness. I was a total person then, caught up into a total happening.”²⁴⁵

²⁴³ Wagman, Fredrica. *Playing House*, Fawcett Publications, Inc., Greenwich, Connecticut, 1975, p. 7.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 8.

²⁴⁵ *Ibidem*, pp. 9-10.

Sembra quasi che lo scrivere, allora, assuma il significato di un tentativo disperato e sempre frustrato di recuperare una totalità soggettiva di cui non si può più fare esperienza, nemmeno nel vano e nullo sforzo di realizzare la speranza di una integrità che sia almeno discorsiva a cui, tuttavia, il desiderio che eccede sempre sfugge. Oppure, come sostiene Cathy Caruth nel suo *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, nella sua analisi del tentativo freudiano di spiegare il motivo per cui le persone vittime di un trauma siano ossessionate dal trauma vissuto che ritorna sotto forma di incubi o sintomi somatici, “the exemplary scene of trauma *par excellence*, not only [...] depicts what we can know about traumatizing events, but also, and more profoundly, [...] it tells of what it is, in traumatic events, that is *not* precisely grasped.”²⁴⁶ L’incidente, e quindi nel caso di *Playing House* la passione amorosa incestuosa, non rappresenta solamente la violenza di una collisione o di un’aggressione sessuale, ma comunica e trasmette anche l’impatto della sua stessa incomprendibilità. Ciò che ritorna ad ossessionare la ragazzina mai cresciuta non è soltanto la realtà del rapporto incestuoso e la tirannia da parte del fratello, ma anche – e più sottilmente – la realtà del modo in cui la sua stessa violenza non sia stata ancora del tutto e completamente afferrata e conosciuta. E’ quindi la consapevolezza della perdita di sé che autorizza, in un certo senso, la scrittura, grazie ad una rimemorazione che sarà necessariamente senza fine e che non porterà mai comunque la protagonista senza nome alla salute mentale, ad un’indipendenza, tanto agognata quanto impossibile, dal sogno fantasmatico infantile e dal sentimento di completezza e integrità soggettiva vissuto ed esperienziato solo ed esclusivamente in compagnia del fratello.

Infatti, quando il fratello se ne va di casa per studiare, la sorellina inizia a vivere una sorta di processo di derealizzazione, che le fa vivere e percepire in una dimensione assolutamente irrealistica tutto quello che le succede:

I drifted out there lost a long, long time. A vague childhood after that of wandering and waiting, feeling seasons joylessly, receiving vague impressions, losing vague images, arriving for moments at imaginativeness and renewal and then losing this again to the one-dimensional and empty days living had become after he went away. Homesickness

²⁴⁶ Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1996, p. 6.

became the only feeling I possessed, the nameless longing, the grieving, the counting days and hours and days again, the waiting mingling with wispy hope in some far-off distant way. What was I hoping for? I almost forgot. What was I waiting for, I couldn't say exactly. Something, something. A reunion maybe, a dream, a fantasy? I didn't know. It all had gone so far away from me, pain shrouded my brother's face so that I could hardly see him anymore, until loss and my brother became one thing inseparable, when reunion finally lured me and with it the search began. A search that was never satisfied, a search that was always intertwined with homesickness, the overwhelming meaning of my life became a wordless waiting, a search.²⁴⁷

La protagonista, infatti, è assolutamente consapevole del proprio bisogno, della propria necessità famelica e, mentre osserva il cigno – che il fratello era riuscito ad addomesticare – lasciarsi portare dalla corrente del laghetto vicino a casa, così si descrive: “The swan was young then, [...], she drifted in the stream beside the house, remote and beautiful, and I watched her and I envied her how much she didn't need. I needed, enormously. I needed everything and suddenly I was aware of myself as hungry, as starving.”²⁴⁸

La madre dei due ragazzini, figura ambivalente, ambigua, presente ma contemporaneamente assente, è principalmente caratterizzata dallo sguardo, che la scrittrice così tratteggia: “Her yellow eyes would look at me without a sense of seeing, like a blind person who has trained her lifeless lights to stop where the noise is coming from.”²⁴⁹ E' convinta che la sua intera famiglia sia di ordine superiore rispetto a tutti gli altri:

“WE ARE WITHOUT QUESTION,” my mother said, “superior people.” Her hands folded near her face, her yellow eyes large and stagnant, smiling, a drifty vague expression on her face, far away, unreal and dreamy. Her fey, eerie, little things she had going with the other world. Her absolute illusion, her game. There was something glassy about my mother, something transparent and storybook. She was the fairy godmother that came and left with wings. She wouldn't break if you threw a rock to her. Her expression wouldn't even change. The rock in some magical way would

²⁴⁷ Wagman, Fredrica, *Op. cit.*, pp. 9-10.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 14.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 14.

bounce off and never enter the little sparkly world of dancing swans and fantasies where she lived herself away.²⁵⁰

La casa dove i due fratelli trascorrono la loro infanzia possiede qualche cosa di sinistro, quasi fosse troppo perfetta per essere reale e il lettore/lettrice è abilmente indotto/a, nel leggere la descrizione della villa di famiglia, inevitabilmente a paragonare l'edificio alla madre dei due ragazzini; questa la casa:

The house that blinked its eyes, the huge and proud Victorian matriarch pitched across green velvet grass sitting on her haunches. [...], every detail was thin and perfect like a tune on a harpsichord at teatime with china cups and saucers and little golden spoons. The great marvelous gingerbread house with bulging bay windows and steeples and shutters all in wood with a wooden porch along the front of her like a double chin. All pretend. So whimsical. The white curtains peeking out of the windows looked like the whites of eyes around the dark black coals that saw everything. [...] That house, our house when we were little, where we saw the first of everything, where nothing ever changed, it seemed timeless, stationary against a changing, relocating sky. The seasons never seemed to matter, nothing ever budged in the breeze, it was always the same house with the same dress on, the same hat, the same bustle, a proper, sterile house that would not make allowances. Her house, my mother's house, that never had an odor and not a single blade of grass was ever out of step.²⁵¹

Dietro questa facciata di sterile perfezione, la bambina percepisce però qualche cosa di misterioso, perturbante e sinistro, un grido sommesso che piange la perdita nel vuoto di quelle mura, nella loro sterilità e perfezione sociale. Non esiste conforto, né calore, solo un piagnisteo nell'austerità della casa, una sottile sfumatura di sofferenza. La bambina riesce a sentire tutto ciò quando si precipita dentro casa senza fiato e quella percezione le risulta devastante.

Il ritratto del fratello è più complesso, sfaccettato, capace di suscitare nel lettore/lettrice sentimenti contrastanti quali disgusto, indifferenza, indignazione, curiosità e quasi una sorta di ammirazione al contempo. Di lui, la scrittrice dice:

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 49.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 14-15.

In a way he frightened everyone a little, everyone jumped when it came to him, what he liked to eat, how they tried to please him, they smiled at him a lot, they tried to make him laugh. He never made mistakes, no one ever scolded him the way they scolded him. They praised him just by the way they spoke to him. They favored him. When something didn't go his way he went off by himself down to the stream, to the swan. She belonged to him, she came to his hands only, took only his crusts of bread, left everything she was doing when he came and I would follow behind and watch him feeding her and I would watch the swan, remote and knowing, so beautiful, so easy in the water, so in command of herself, like he was, so indifferent. Both my brother and his swan seemed so at ease and in command of everything like they fit in their own skins and even chose the skins they would forever wear.²⁵²

Il fratello, indifferente e consapevole del fascino e della presa che esercita sulla sorellina più piccola, la vessa con quelli che solo apparentemente sembrano i tradizionali e consueti giochi fra ragazzi; in realtà, egli tenta consapevolmente di ferire la ragazzina succube del suo potere di seduzione e della sua malizia violenta fino al punto di spaventarla a morte e causarle degli incubi notturni. A zonzo per i campi nelle vicinanze della casa, lui si arrampica su un albero carico di mele rosse e, improvvisamente, con una risata maliziosa e indifferente allo stesso tempo, incomincia a scaraventarle con tutta la sua forza alla sorella che si trova ai piedi del melo cercando di colpirlo e ferirlo il più violentemente possibile. Un'altro episodio vede la ragazzina, che ha trovato rifugio su una pianta per riflettere, terrorizzata alla vista di un gatto appeso ad un ramo a testa in giù, con del sangue che gli cola dalle fauci e l'amato fratello a pochi metri di distanza con un interruttore in mano. Un altro episodio vede lui che cammina sul muretto e lei che sfiora la sua superficie con una mano a pochi centimetri di distanza dai piedi del fratello: il ragazzino le sta raccontando delle storie quando, tutto ad un tratto, senza una parola e senza cambiare espressione del viso, le pesta deliberatamente le dita con il tacco della scarpa, intenzionalmente, e osserva il viso della sorellina che si contorce per il dolore: "His expression never changed except a little glimmer of a laugh when he released my fingers from his heels."²⁵³ La reazione della madre ai racconti della figlia terrorizzata e in un bagno di sudore per la violenza gratuita del fratello è quella di rifiutarsi di crederle:

²⁵² *Ibidem*, p. 17.

²⁵³ *Ibidem*, p. 19.

“No,” she’d say, “he wouldn’t do a thing like that, you must never tell stories on your brother.”²⁵⁴ Compiaciuto e trionfante, il ragazzo le conferma ciò che le viene comunque suggerito implicitamente dalla madre: “See,” he said, “she’d never believe you anyhow. I’m always right.”²⁵⁵

Nonostante gli anni passino e il ragazzo non sia più un bambino, la passione incestuosa continua, lasciando la bambina sempre più dipendente dalla figura del fratello che non le permette di affrancarsi. Di lui, la voce anonima racconta:

He frightened me and he fascinated me both at once, and I’d remember what it felt like with him. I’d remember the little rippling electric waves rolling over me again and again if he would climb on top of me and begin to rock, pressing hard against me, pinning me there, holding me down on the floor, on his bed, down in the spring house. We could hear my mother calling. I’d stir and he’d put his hand over my mouth and crumple over me, gasping and exhausted, till it happened, again, another time, just once more, until he went away.²⁵⁶

Nel ricordo di ciò che lui rappresentava per lei durante gli anni della fanciullezza, l’ex bambina ormai cresciuta e adulta, sposata e madre di due figli, descrive il rapporto di totale dipendenza e malsana fascinazione che il fratello esercitava su di lei. La sua mente malata le fa vivere il fratello come un essere capace di ordinare al sole di sorgere e tramontare, qualcuno che sapeva inventare partole ricercate e raffinate e che sapeva tutto. Gli riusciva di controllare le persone solo con uno sguardo o con il suo silenzio e i suoi improvvisi cambiamenti d’umore sono ciò di cui sono fatte le giornate: “He created atmospheree, everybody worried about him, everybody tiptoed around him, around his frowns, he was the centre of the universe, all the rest of us made up the borders.”²⁵⁷

C’è anche una sorella maggiore, Sarah, dai capelli rossi, che vive molto appartata, parla da sola e non ama prestare le sue cose e che un giorno si uccide. Di lei, la voce narrante dice che ha gli stessi occhi della madre, che si rivolgono solo verso la

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 19.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 19.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 20.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 22.

provenienza del rumore ma che non riescono a vedere: “Sarah. She was the oldest. The train went too fast for her too, she couldn’t grab the smoke.”²⁵⁸

Verso le ultime pagine del primo, intenso capitolo, dove già si trova tutto ciò che verrà più volte ripreso in un movimento a spirale di approfondimento ma che discende verso il finale ritiro nella pazzia e alla rinuncia alla possibilità di recuperare un senso di realtà più adeguato, il lettore/lettrice scopre che la voce narrante di donna senza nome è adulta, lacerata fra la passione devastatrice e devastante per il fratello e la realtà che sarebbe chiamata a vivere se solo riuscisse nell’impresa che si rivelerà per lei impossibile. La metafora del treno che corre troppo velocemente perchè lei lo possa riuscire a prendere ricorre e si ripresenta come un ritornello lungo tutto il corso del romanzo e illustra con grande potenza la sensazione di derealizzazione che la accompagna costantemente. A questo proposito, la voce narrante dice: “But now the train is racing down the tracks too fast. How long have I been living in a fog? How long have I been grabbing after smoke? And far down is the street.”²⁵⁹ La tentazione che la spinge verso il suicidio è fantasmatica, caratterizzata da delle voci che tentano di convincerla a buttarsi dalla finestra, mentre tutto il resto è nebuloso, irreali, avvolto in una spessa coltre di offuscamento che la distacca inesorabilmente dalla realtà a cui lei si appella solo raramente, nel tentativo disperato di non perdersi completamente. Anche il marito rimane una figura sullo sfondo, sfuocata, incapace di ancorare la donna alla realtà tanto agognata quanto impossibile, malgrado tutti gli innumerevoli tentativi da lui compiuti, con amore e pazienza. Di lui, la donna dice:

he’s so much a total stranger to me, this husband-stranger-man. I have no anger for him, no contempt, nothing. He doesn’t matter, he can’t save me, he’s here by mistake and if I close my eyes in the morning he’ll be gone. No, he won’t be gone, day after day after night after weeks and months and years with your hair getting gray and chins coming out and stomach trouble and trouble walking he won’t be gone. He’ll still be there sleeping next to you, foreign and inaccessible with nothing to say that helps, that helps getting old and hurting and coming undone or falling apart. He could never put me back together. [...] No, he doesn’t know the answers with his shoulder hugged

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 22.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 23.

around the pillow. My turtle husband hiding in his tortoise shell around him, he never knew those answers.²⁶⁰

Nemmeno il marito, nel romanzo, ha un nome: quando lei si riferisce a lui, lo chiama 'the Turtle', soprannome che gli deriva da una conversazione che la narratrice aveva avuto con il fratello poco prima che lei lo sposasse e durante la quale lui lo aveva paragonato ad una tartaruga appunto: "He's a turtle," my brother said to me. "He's a thick oxtail turtle. You can do better. Why did you pick this slow-footed, slow-walking, slow-thinking turtle? [...] You think because he's really huge and hard-shelled, he's something, but he isn't."²⁶¹

Il marito chiede ad un sacerdote di parlare alla moglie nella speranza di offrirle un po' di sollievo e, durante la conversazione fra i due, il lettore/lettrice inizia a recuperare un maggior numero di informazioni e descrizioni più accurate del passato della giovane donna. Si scopre che la sorella maggiore e il fratello avevano capelli chiari e carnagione pallida, mentre lei era diversa, una ragazzina dai capelli e occhi scuri e gambe lunghe. Secondo la voce narrante e la sua visione della famiglia che risale a quando lei è ancora una bambina, la sorella maggiore aveva il compito di far ridere la madre, e che si sarebbe persino ammazzata pur di far sorridere la donna. Per accontentarla, la giovane era solita raccontarle tutti i suoi segreti, nella speranza di creare un'intimità amorosa di cui lei avrebbe avuto bisogno ma che la madre non riusciva a offrirle. Si scopre che la protagonista non riesce a finire il college e preferisce andare a vivere con il futuro marito, subito dopo il funerale della sorella e che questo evento segna anche la fine dell'importanza di molte cose che, generalmente, si ritengono tali: "A lot of things stopped mattering to me when my sister died."²⁶² La madre si domanda cosa abbia fatto di male per essersi meritata una figlia morta suicida e l'altra che, secondo i parametri materni, non promette nulla di positivo né valido: "Where did I go wrong?" my mother wrung her hands at me. "Dear God, tell me where did I go wrong, she's dead and you're a

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 24.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 65-66.

²⁶² *Ibidem*, p. 34.

little tramp, a whore, a slut, [...]. How could she do this to me, how can you do this to me?”²⁶³

La presenza del fratello è comunque sempre ingombrante e impossibile da eliminare o limitare: la sorellina vive e percepisce il rapporto con il fratello come l'unica cosa per cui valga la pena vivere, come se solo questi potesse restituirle il senso di soggettività, pienezza e presenza a sé stessa che tanto desidera. “We understood each other completely. Ours was a union that had no strangeness in it, just the flowing into each other in a total sense of identification where there was no strangeness.”²⁶⁴ Ancora:

We were twins lying in the womb together, from the very start we were cells together [...]. We had to be twins, lying on our backs and holding each other's fingers, hearing each other's thoughts, we had the same heartbeat, pulse beat, breathing. We were one person, we must have been, but we weren't twins, he told me; he was older, he was the boss of me, he always told me this and I believed him, I believed whatever he said.²⁶⁵

Inoltre, riferendosi al fratello, ella dice: “He was my mother and my father, my brother and my friend, he was my laughter and my lover, all of this was him. He was my secret and my self, something total from the very start without a stop or break, and he was a man and I was a woman when we were children, and we were ageless and ancient and eternal.”²⁶⁶

Il primo anno che lui torna a casa, dopo molti mesi di lontananza, durante la pausa primaverile dal collegio dove la madre lo ha mandato a studiare, lei nota immediatamente qualche cosa di spaventoso e scioccante nel viso tanto amato: “He was afraid to look at me. This painful kind of embarrassment that was to happen so many times in the years to come.”²⁶⁷ Tuttavia, dopo poche ore di resistenza, i due cedono nuovamente alla passione incestuosa. Lui le ripete che non riuscirà mai a liberarsi di lui: “You'll never get away from me, I own you, you're my slave and I'm your master, right? Isn't it right, you'll never get away from me, you're mine, you're mine, do you understand? You're mine.”²⁶⁸

²⁶³ *Ibidem*, pp. 34-35.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 39.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 40.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 43.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 44.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 47.

Finalmente adolescente, vive l'estate in cui vedrà per l'ultima volta il fratello: di essa, l'anonima protagonista racconta che tutto quello che aveva vissuto era stato posto, in qualche modo segreto, in una scatola e una porta era stata chiusa a chiave su tutti i giorni passati. E la ragazzina deve inventarsi una vita propria, separata da quella del fratello. Persino la scuola o le lezioni di violino per cui la ragazza sembra avere un talento innato diventano delle semplici parentesi di pochi attimi nel mezzo del suo continuo fantasticare e allontanarsi dalla realtà. Esce con molti ragazzi della sua età e solo con loro, in motocicletta o durante un picnic, ha la sensazione che la coltre offuscante e nebulosa che copre tutta la sua vita si innalzi per un po'. Ma sa anche che, mentre attende i suoi occasionali fidanzati, ciò che va cercando, in realtà, è sempre e solo quel particolare viso, quel particolare modo di camminare: "I waited for them, for a certain one with long blond hair, or a certain one who walked a certain way."²⁶⁹

Propone sempre al fratello, quasi come un ritornello, di sposarla e di andare a vivere insieme: "Why won't you marry me one day?" I asked him. "What if we did get married or only live together, I'd have a cat and a piano, and you could do what you wanted to do, I'd keep house for you."²⁷⁰ Ma lui le risponde sempre alla stessa maniera, come quando erano ancora bambini, ricordandole che, nel caso avessero dei figli, questi sarebbero degli idioti. E a questa previsione per il futuro del fratello, lei risponde nell'unico modo che conosce fin da bambina, con le stesse parole, dicendogli che lui sposerà qualche sciocca ragazzotta che continua a ridacchiare e che lui non riuscirà a sopportare questo suo risolino insignificante.

Solo il funerale della sorella la riporta alla realtà per un breve periodo di tempo e le fa scoprire cose di cui mai si era accorta prima: si rende conto che tutti, nonostante il suo profondo senso di irrealtà, possiedono una vita e cercano di viverla. Del funerale, la voce narrante racconta:

It was all happening like a dream, like a movie that I had paid to enter and watch except for a fleeting feeling that came to me of realization that my brother had known my sister and had cared about her and that I had not. They had some kind of relationship, some kind of bond which I was totally unaware of. It occurred to me then

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 54.

²⁷⁰ *Ibidem*, pp. 55-56.

that my brother had known a lot of people, had friends and feelings and a lot of worlds going on around him, and I had not. All I had were the daydreams I couldn't reach or name. [...] He was part of a world going on around me that I couldn't touch. [...], and he could make things happen and he could be affected and this amazed me. This was the only meaning my sister's funeral had.²⁷¹

Sempre durante la lunga conversazione che ha con il sacerdote, al quale cerca di raccontare la sua vita e il suo passato e tenta di recuperare un senso e significato, ella, secondo noi, riesce a dare di sé una descrizione molto accurata. Si tratteggia come una donna, dotata ed intelligente, alla perenne ricerca di qualche cosa che insistentemente le sfugge per potersi dare la possibilità di essere finalmente completa e integra. Tuttavia, sa anche di tornare sempre allo stesso punto, a quell'unico viso e quell'unico corpo – quello del fratello – che solo riesce a farla sentire completa:

I'm still drifting with my head just above water trying to find something all my own that comes from only me. Everything else is an oppression, everything else is meaningless. I'm still dirty closets and furious bureau drawers, cobwebs and chaos, and the dream that has no end or harmony. I'm still hanging on his coat sleeve and floating out to sea searching all the time for something all my own, and always drifting back to where he is. No matter where he is, I'm always going back there.²⁷²

Il suo mondo è vuoto, e lei si percepisce come se fosse stata tagliata a metà, sempre alla ricerca di qualche cosa ma incapace di trovarlo, anche se, a volte, è in grado di avvicinarsi abbastanza ma, subito dopo, realizza che questo qualcosa si tramuta in nulla se non la ricerca. La donna racconta al prete del confronto avuto con il fratello parecchio tempo prima, quando la ragazza aveva annunciato al fratello che avrebbe sposato the Turtle. Durante il colloquio, lei aveva realizzato quanto solo egli fosse, ormai sposato e separato due volte. Lui, in crisi e incapace di uscirne, le propone di scappare insieme, le promette che, come architetto, le costruirà una casa sul mare, “A house that overlooks the sea, and all the cats you want, you can paint the whole damn day away”²⁷³

²⁷¹ *Ibidem*, p. 58.

²⁷² *Ibidem*, pp. 61-62.

²⁷³ *Ibidem*, p. 72.

Si sposa, già incinta del figlio di the Turtle, e i due novelli sposi si imbarcano sulla nave da crociera per il viaggio di nozze. Nasce il bambino e colui che le sta accanto – il solo a cui lei permette di rimanere in sala parto – è il fratello, che però se ne va prima che lei si risvegli dopo le fatiche del parto. I primi forti segnali di instabilità mentale già sono presenti, nonostante lei cerchi disperatamente di ancorarsi alla realtà e viverla come tutti gli altri. Si dà alla pittura e crea in casa uno studio tutto per sé dove si sente libera di creare e che diventa il suo luogo privato dove può ‘leccarsi le ferite’:

In here colors were blooming life, wet canvases, frames, clay, easels, life. In here [...], life, in colors and shapes, all over everything, [...], life, disorder, chaos, all mine, all life, my life in this palce where the world slipped away, where there was no trace of anything but me, my art and my fantasies. The smell was mine, the look was mine, the whole room was mine any way I wanted it [...], my hiding spot where I could lick my wounds and recover from almost anything. This was the studio where it all happened for me, where I could get lost and not have to find myself, where the world slipped away and disapperead and time went into the cracks that held the glass together, my own private world of oblivion and escape.²⁷⁴

Ma questa pace e serenità interiori durano poco: la memoria del fratello ritorna ad ossessionare e possedere la donna e, di conseguenza, a minare la sua vita. Questo fantasma la costringe a cercare sempre e soltanto quel viso tanto noto, e la costringe ad investire tutti i visi su cui posa lo sguardo con i tratti di cui è innamorata. Ma, malgrado la ricerca disperata, sa anche che non è mai il fratello ciò che incontra.

Disseminati nel corso del romanzo, apparentemente senza un disegno coerente che li tenga unite, risalgono alla superficie ricordi e brevi quanto mai sfuggenti reminescenze del passato della ex ragazzina ormai donna e madre. Il lettore/lettrice, grazie a questi tratteggi della sua vita trascorsa appena accennati e dai contorni incerti e sfuocati, viene a crearsi un’idea un po’ più precisa e accurata del carattere e della personalità della protagonista: ragazzina particolarmente intelligente e intellettualmente perspicace, si stufa e si annoia presto dei propri talenti perché non riesce a credere che le passioni da lei intraprese possano essere così facili e richiedano così poco sforzo (“Facts

²⁷⁴ *Ibidem*, pp. 86-87.

were boring to me, skills were pointless, and I stopped playing the violin because it didn't have to do with people.”²⁷⁵). Ciò le succede con il violino prima e con la scuola poi. Del primo, ella ricorda l'insegnante, ometto che, puntualmente, si recava una volta in settimana a casa sua per farla esercitare sullo strumento, che lei non riesce a credere possa essere così facile e assolutamente senza l'alone di mistero che ella cerca tanto disperatamente. Tutto le viene a noia, al punto che la fanciulla si chiede se non esista qualche cosa che richieda una ricerca continua e assidua, capace di rendere le cose più interessanti e accattivanti: “Why couldn't things be really hard, really complicated where searching was necessary, where there were secret meanings to be understood, but there never were.”²⁷⁶

L'esperienza scolastica risulta altrettanto noiosa e senza significato, priva e svuotata della necessità di doversi impegnare particolarmente per ottenere dei risultati e per non rinunciare alla tensione della ricerca di qualcosa di segreto e complicato ma al contempo appagante. La sua insegnante a scuola si prodiga nelle spiegazioni e la protagonista si meraviglia del fatto che tutto ciò che la docente illustra sia assolutamente semplice e lineare come effettivamente appare. Spera sempre che, quando la maestra pone delle domande agli alunni su quanto spiegato, stia in realtà aspettando che questi riescano a dirle e offrirle un qualche cosa di misterioso, nascosto e celato, ma le sue aspettative e speranze vengono puntualmente frustrate dal fatto che l'insegnante pare accontentarsi pienamente di un semplice e superficiale feedback. Allora lei, mentre è seduta al banco fingendo di ascoltare e partecipare e costretta ad aspettare anche per giorni interi il momento in cui la maestra si decida a presentare un nuovo argomento, si abbandona alle sue fantasie intime e private che la vedono una bambina indiana già sposa e madre all'età di nove anni o ragazza nel deserto arabo coperta di veli e chiffon che ammicca maliziosamente agli uomini che la guardano stimolando così la loro fantasia erotica. Ad un certo punto, se prima si sforzava di ascoltare e seguire anche se nulla la interessava veramente in attesa che l'insegnante proponesse qualche cosa di più intrigante e misterioso, ora smette di ascoltare del tutto. Inizia a disegnare sui margini dei fogli di libri e quaderni figure oscene, corpi nudi molto particolareggiati nel tentativo di afferrarsi

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 95.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 96.

e toccarsi gli uni con gli altri e per questo viene mandata dal preside della scuola il quale non si preoccupa nemmeno di chiederle il motivo dei suoi disegni ma la punisce e la castiga brutalmente. Per paura che la madre venga a sapere tutto ciò, ella si nasconde nella cantina di casa per giorni e ne esce solamente in piena notte quando tutti gli altri sono a letto.

Alla fine, più o meno inconsapevolmente e come reazione alla noia mortale che la attanaglia e alla passione incestuosa che sola riesce a farla sentire presente a sé, viva e completa, “stacca la spina” dal mondo reale e si rifugia sempre più nelle sue fantasie. Di questa sua sorta di decisione, assolutamente tragica e drammatica per le conseguenze che di lì a poco porterà con sé, abbiamo una descrizione dettagliata:

The violin teacher didn't understand why I didn't hold the violin correctly anymore, why I stared at him blankly when he asked me to take the bow in hand and begin my exercises and I couldn't. That it was over and I went blank and it meant nothing to me, more than nothing, it didn't exist and I could only stare at him. I couldn't make music. I couldn't stand the sound the strings made, it made me restless. The lessons were intolerable. His concern with detail was unfathomable to me. How could he care about all these dreary little scales? Didn't he understand that it was all meaningless, that nothing mattered somehow anymore and he wasn't real, dancing around and wailing at me as though the world was coming to an end. That none of it was real, only my daydreams.²⁷⁷

La voce narrante racconta poi alcuni episodi, sconvolgenti per l'intensità e l'urgenza frenetica e disperata del desiderio sessuale della ragazzina, che vedono la protagonista nel tentativo di accoppiarsi con un cagnolino ricevuto in regalo poco tempo prima o quello di procurarsi degli orgasmi con una cordicella a cui lei aveva fatto dei nodi e che si infilava dentro la vagina e che poi, lentamente, tirava fuori eccitandosi ad ogni nodo. Per riuscire a sfuggire a questo stato irrealistico e fantasmatico che ormai ha invaso la sua vita, si cimenta in giochi molto pericolosi, come quello di nascondersi dietro a una macchina parcheggiata a due passi dalla strada trafficata all'ora di punta e balzare fuori dal suo nascondiglio all'improvviso rischiando di essere mortalmente investita; oppure quello di rubare nei negozi, prima quelli molto piccoli di periferia, poi

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 100.

quelli grandi del centro città. Solo rischiando e avvertendo la paura, la tensione e l'ansia di essere presa con le mani nel sacco, ella riesce a sentirsi nuovamente viva e reale (“ and I was alive again. [...] I mean my days and nights were beginning to matter again”²⁷⁸). Ciò che ne ricava, però, è molto lontano dal sentirsi meglio o più completa e integra: al contrario, incomincia sentirsi in colpa e a crearsi un'immagine di sé negativa: “I thought badly of myself where before I never had. I felt worthless where before I felt superior for all my skill and cunning.”²⁷⁹

Nel colloquio inverosimile con il sacerdote che le ha procurato il marito, ella si lancia in un monologo drammatico e tragico in cui chiede di essere perdonata per tutte le avversità e le bruttezze senza senso della sua vita:

Forgive me, father, but I had a sister who killed herself, forgive me, I confess I didn't walk it off with her, I didn't see her suffering, I never helped her live, I should have, she was my sister. Forgive me for my mother's yellow lights that never saw, that never looked but only stopped where the noise was coming from. Was it all my fault? Yes of course it was all my fault. My father was never there, I don't know where he was but he was never there. Forgive me, father, for his never being there, forgive me for the man who came and sat with my mother in the fading four c'locks. I didn't mean it, I never meant to harm them, all of them, you have to understand I simply didn't realize how it would all turn out.²⁸⁰

Adulta e alle prese con una vita irreal e tragica, segnata dalla dipendenza emotiva e fisica dal ricordo di ciò che è stato ma non può più tornare, la donna tenta di trovare delle soluzioni per vincere il suo stato d'animo e le paure che di notte la assalgono e la voce della 'cosa' che, sempre più insistentemente, la invita a buttarsi dalla finestra. Si dà all'arte giacché, come afferma la scrittrice stessa “Art thrives on human suffering, not much else.”²⁸¹

Il lettore/lettrice attento/a pensa a quanto già esposto riguardo all'arte: parlando della critica da un lato e dell'opera d'arte come oggetto di studio da parte della critica

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 106.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 112.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 114.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 115.

dall'altro, infatti, Giorgio Agamben²⁸² afferma come l'arte sia, in realtà, inafferrabile, inaccessibile, priva di confini e limiti stabiliti a priori. Egli si esprime in questo modo a proposito della conoscenza che la critica letteraria e, più in generale quella legata ad un'opera d'arte, dovrebbe possedere. Il critico afferma come ogni autentica ricerca non consista tanto nel ritrovare il proprio oggetto, ma nell'assicurare le condizioni della sua inaccessibilità. Tutto ciò pare testimoniare l'impossibilità della cultura e della critica di possedere pienamente l'oggetto della conoscenza, dunque della scrittura. Quest'ultima, come descritta da Agamben, parrebbe essere un modello di conoscenza la quale, come la disperazione del malinconico/a, in cui il desiderio nega e, insieme, afferma il suo oggetto, riesce a entrare in rapporto con qualcosa che non avrebbe potuto altrimenti essere né appropriato né goduto. La scrittura, allora, diventa il nucleo più intimo, più personale, meno trasparente e decifrabile, attraverso il quale lo spirito umano risponde all'impossibile compito di appropriarsi di ciò che deve, in ogni caso, restare inappropriabile. La sua operazione assume le sembianze della fine di una storia d'amore che, insieme e allo stesso tempo, gode e differisce, nega e afferma, assume e respinge. Di conseguenza, solo se si è capaci di entrare in rapporto con l'inappropriabile in quanto tale, è possibile appropriarsi della realtà e del positivo; solo lasciando lavorare il negativo e accogliendolo senza ostacolarlo, si potrà sperare di ritrovare un senso perduto o mai completamente decifrato e posseduto, almeno parzialmente.

Inoltre, non vogliamo assolutamente dimenticare la sofferenza, il dolore indicibile e l'angoscia paralizzante da cui scaturiscono, quasi per necessità, le pagine contenute in questo romanzo – proprio come afferma l'autrice nella citazione sopra riportata –, senza nulla togliere alla creatività come frutto di una predisposizione malinconica dell'artista che può anche essere aiutata/o da quest'ultima giacché capace di affinarne la sensibilità. Nel nostro caso, tuttavia, si parla di malinconia come risultato di un trauma e un'effrazione carnale e mentale così profondi da generare paralisi, afasia, distacco dal mondo e, per ultimo, come nel caso di *Playing House*, ritiro nella follia come ultima spiaggia, come la sola scelta rimasta quale destabilizzante e inquietante forma di sopravvivenza.

²⁸² Agamben, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi Editore, Torino, 1977.

Impossibile, infatti, dimenticare l'inchiostro di angoscia e sofferenze reali di cui sembra essere imbevuta la penna che ha tracciato i caratteri del testo. In questo libro lo si sente fin dalle prime righe; tuttavia, per scelta, ci teniamo lontani, in questa nostra analisi, dalla biografia dell'autrice, sebbene la scrittura venga frequentemente, e sfortunatamente, concepita talmente come la realizzazione più alta che una persona possa raggiungere che, quando uno/a ha dato prova della sua capacità di riuscire in questa creazione, non si riesce a risolversi a credere che possa essere veramente vulnerabile a un'angoscia che altri non avrebbero difficoltà a riconoscere come un segnale di richiesta di aiuto. Vorremmo evitare di cadere nel tranello che ci indurrebbe a concludere che, dal momento che Fredrica Wagman è in grado di creare delle forme artistiche, queste, si pensa, debbano necessariamente fornirci la prova che il suo tormento psichico non potrà mai riuscire a trascinarla a fondo. Non vogliamo infatti dimenticare il precedente di artisti e artiste sprofondate nella follia o diventati/e oggetto di una sterilizzazione dell'immaginazione. Inoltre, quando per disgrazia il suicidio non ha potuto essere evitato, esso viene per lo più aureolato, concepito come un atto di libertà che non può dipendere dalla malattia, quasi una sorte di "ricerca dell'assoluto".

La protagonista prova con la pittura e conclude che avrebbe potuto diventare molto brava se solo avesse insistito. Si cimenta con la scrittura, credendo che grazie ad essa riuscirà a trovare la serenità che tanto le manca: "I'm writing, Turtle, I'm really writing well these days, and if that's all that I can do, then I'll do it right. Maybe it's the only peace I'll ever find and if it's the only peace that I can ever find, I'll find it here, right here with words across a bit of paper."²⁸³ Tuttavia, nonostante lo sforzo, ella si allontana sempre più, inseguendo delle immagini della realtà fantomatiche e assolutamente irreali: nemmeno i suoi due figli, un bambino e una bambina, riescono a richiamarla alla realtà e alla sua concretezza. Di questo periodo, ella ha una percezione chiara anche se lontana e sfuocata, e così la descrive:

He [= the Turtle] became a phantom who came and went. We were gone so far apart. The Turtle couldn't touch me where I was, not anymore. Now there were two children who didn't enter where I lived, not even them, not now. They played around me making big circles and farther borders that I couldn't reach. Their voices shattered me.

²⁸³ Wagman, Fredrica, *Op. cit.*, p. 119.

Their demands diminished me and I ran from them. And I was losing people. I could feel the human thing drift away from me. It was like a dream I kept having night after night all in washed-out greens, almost smoky greens in a woods early in the morning.²⁸⁴

La sua situazione peggiora sempre più, sebbene la voce narrante porti il lettore/lettrice all'interno di un ultimo ricordo legato all'infanzia nella casa vittoriana e alle commedie che, ogni anno, il fratello della protagonista scriveva ed allestiva per Natale per tutte le persone che il padre dei ragazzi – unica occasione in cui l'uomo era presente con il resto della famiglia – invitava per la festività. Ovviamente, “He [= il fratello] was good, he knew that he was good, they [= gli invitati] knew that he was good and they praised him.”²⁸⁵ Egli era in grado di far sì che le cose succedessero quando era abbastanza annoiato, sapeva scrivere commedie intelligenti che suscitavano la curiosità degli spettatori e che li lasciavano senza fiato. Di loro, le persone dicono: “Such talented children, such marvelous talented children,” that’s what all the people said who came and watched”²⁸⁶, sebbene la consapevolezza a cui giunge la protagonista ora è che quegli stessi ragazzini dotati di allora stiano precipitando, senza nessuna possibilità di salvataggio, nella notte: “and now the marvelous children were all free-falling in the night. She [= la sorella maggiore] was dead. I was grabbing onto bits and snatches of what I could, going farther and farther out to sea, running from something I couldn’t even name, and she was dead.”²⁸⁷ Ora, però, la voce narrante si trova in uno stato assolutamente infelice, sull'orlo dell'abisso e lo descrive ricorrendo, ancora un'volta, alla metafora del treno che corre all'indietro nella notte con l'ultima fermata costituita dall'apatia.

Fortunatamente, the Turtle avverte la gravità dello stato in cui si trova la moglie e, raccolto ciò che rimane di lei, la porta in quella che il lettore/lettrice scoprirà essere una clinica specializzata per disturbi mentali. I primi tempi di ospedalizzazione trascorrono in uno stato di semi-incoscienza indotto dai farmaci, ma successivamente e lentamente, la donna incomincia a distinguere i visi del personale medico e riconoscerne le voci che le promettono che presto riuscirà di nuovo a sentirsi meglio e a “tornare nel mondo”. Con

²⁸⁴ *Ibidem*, pp. 119-120.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 123.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 124.

²⁸⁷ *Ibidem*, pp. 124-125.

gradualità, all'interno del 'santuario' – così ella definisce la clinica –, la donna recupera la pace interiore e la forza per affrontare i suoi demoni, supportata in questo processo da the Doctor-smile, uno psichiatra con il quale la protagonista intraprende una psicoterapia. Lo psichiatra accetta tutto quello che la donna gli racconta senza sorpresa o disgusto e quindi lei, e la sua verità indecente, diventano decenti. La paziente incomincia persino a ricordarsi dei figli e chiede di poterli vedere, ma le viene negato il permesso con la promessa, però, che appena starà meglio e si sarà ripresa, li potrà riabbracciare. Su consiglio del dottore, la donna riprende a dipingere e a scrivere e tutto le riesce senza particolare difficoltà, quando, invece, prima era bloccata e aveva rinunciato all'arte perchè incapace di afferrare e rendere sulla tela l'essenza di una ragazza che aveva posato per lei come modella e che la aveva affascinata particolarmente. Sempre affiancata dallo psichiatra, che la sta a guardare mentre ella è impegnata a dipingere e creare, la donna finalmente realizza il ritratto della ragazza che tanto aveva cercato e tentato di completare prima e questo segna anche, in qualche modo, la sua apparente guarigione e la forza e distanza psicologica necessarie per riuscire ad affrontare nuovamente la vita e, soprattutto, il suo ingombrante e soffocante passato dominato dalla possessione da parte del fratello. Infatti, di lì a poco, le viene annunciato che proprio lui è in clinica per farle visita ("Your brother's here to see you."): è interessante notare come, anche graficamente, questa frase sia stata impaginata dall'autrice stessa in maniera diversa: isolata dal resto del testo, separata da esso da degli spazi vuoti come ad incorniciarla per farla risaltare, senza nulla, nel testo, che la accompagni, né una qualche parola di introduzione, né di spiegazione o commento, come se l'avviso giunto dovesse rappresentare, a questo punto del romanzo, la vera 'prova del fuoco' per testare l'effettiva guarigione della malata.

Il lettore/lettrice tira un sospiro di sollievo quando, avendo saltato lo spazio vuoto e proseguendo nella lettura due righe sotto, legge che la protagonista dice all'infermiera di mandarlo via perché la sola cosa che l'uomo riesce a fare è quella di distruggerla e mortificarla. E' portato/a a credere che, finalmente, grazie alla psicoterapia e al lavoro di scavo traduttivo svolto con il suo psichiatra di riferimento, ella sia davvero riuscita a smascherare il fratello e liberarsi dalla sua ingombrante e pervasiva presenza fisica ma, soprattutto, mentale. Infatti, la voce narrante rabbiosamente – e il lettore/lettrice accoglie

con gioia e sollievo questa furia – prosegue dicendo che non acconsente a dare udienza al fratello e incomincia a recriminare e incolpare l'uomo per tutte le cose da lui causate e di cui è lui il solo responsabile. Per quasi quattro pagine consecutive, la donna si sfoga e fornisce un ritratto del fratello e dei suoi giochi perversi e sadici di quando era ragazzino che portano a credere che, finalmente, lei nutra una sana e liberatoria rabbia nei confronti del fratello. Rivolta all'ipotetico informatore che le ha annunciato la visita del fratello, così si esprime: "Tell him how he only always cared about his fucking self. Tell him that, then see if he'll stay, if he still will want to talk to me. Tell him how I almost died, and if I had died he never would have seen me again. Ask him if he would have cared. [...] Go ahead and ask him. He's a big shot now."²⁸⁸ La voce narrante continua a elencare episodi che appartengono al passato che i due fratelli hanno condiviso, sempre recriminando e incolpando il fratello di egoismo e indifferenza e di aver così brutalmente distrutto la sua vita. Riporta il gioco sadico che il fratello era solito fare con il gatto delle due vecchie zitelle vicine di casa, per cui lo scaraventava fuori dalla finestra al terzo piano della loro casa cercando di ammazzarlo; oppure quando la costringeva a seguirlo in cantina e le infilava delle sigarette nella bocca e le intimava di fumarle tutte e aspirarne il fumo fino a farle perdere i sensi; o quando aveva l'abitudine di lanciare delle mele contro le macchine in corsa e, quando finalmente un conducente si era fermato per acchiapparlo, egli avesse costretto la sorellina a tenere i frutti nelle sue mani e se la fosse data a gambe cosicché l'uomo non aveva potuto biasimare il giusto colpevole e se l'era presa invece con la bambina sbagliata ("Tell him that, tell him how he stuck me all the time and how I've always paid and protected him besides."²⁸⁹); oppure quando, deliberatamente e intenzionalmente, schiacciava con malizia le dita della sorellina con il tacco delle sue scarpe per poter osservare il viso della ragazzina contorto per il dolore e come poi scoppiasse in una risata fragorosa e quasi satanica.

Legato a quello del fratello, emerge anche il ricordo della madre e del suo comportamento quando il fratello rientrava a casa per le vacanze dal collegio dove studiava: la donna si vestiva con particolare cura ed eleganza, si truccava diversamente, sfoggiava sciarpe e foulard molto alla moda e particolarmente raffinati, portava uno

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 136.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 138.

smalto sulle unghie di un colore acceso. La ragazzina si domandava la ragione di tutti questi accorgimenti e agghindamenti che la madre esibiva, giacché, “after all, he was her son, but she did and I thought it was peculiar, just like she did for her friend who always came at four o’clock, the one who stared at her all the time. It was curious, the whole thing was always curious. She always smiled to herself, little mysterious smiles, and put perfume on and kept on smiling to herself.”²⁹⁰: quasi ad insinuare una sorta di rapporto incestuoso fra madre e figlio che la bambina non riesce ad afferrare né a spiegarsi. Ciò che la donna però ricorda è il sentimento di esclusione dal resto della famiglia e dal rapporto speciale fra la madre e il fratello e come nessuno si fosse mai preso il disturbo di provare a capirla e comprenderla. Parlando della madre e del fratello, la voce narrante li descrive come due persone capaci di capirsi immediatamente ma con qualche cosa di mortale nella loro complicità. Identifica anche, approssimativamente, il momento in cui il processo di derealizzazione, che segnerà pesantemente tutta la sua vita trascinandola alla fine nel baratro della follia, ha inizio:

Tell him that’s when the road for me suddenly began inward and silent. Masked people began to dance behind their smiling plumage of pretending. Nothing was real. I watched them dancing all round their kind of denials and omissions, round their dreams and aspirations, round their failures and fantasies. Nothing was real. There was no kernel that anyone could offer to the other, there was no strong, there was no constant, there was no beat, it all was jerky dancing to a tiny little song that didn’t matter.²⁹¹

Il decimo capitolo del romanzo si chiude minacciosamente: infatti, dopo che il lettore/lettrice è stato indotto/a a credere che questa volta sarà quella buona perché sembra che la protagonista sia riuscita, grazie alla psicoanalisi, a liberarsi della presenza del fratello e dopo aver seguito appassionatamente quattro pagine di rabbiose recriminazioni e giuste accuse contro il fratello, alla domanda postale dal dottore che la informa della presenza del fratello in clinica, ella risponde assertivamente: “Shall I tell your brother to come in now?” he asks me. “Yes.”²⁹²

²⁹⁰ *Ibidem*, pp. 138-139.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 139.

²⁹² *Ibidem*, p. 140.

L'uomo esercita ancora un potere e un fascino impossibili da assoggettare alla ragione e alla necessità di difendersi.

Si apre così un confronto spietato e rivelatore fra i due fratelli, nonostante la presenza dello psichiatra della donna. I due si vedono e il loro incontro è caratterizzato, per i primi cinque minuti fino a quando lui riesce a prendere il controllo della situazione, dalla stessa vergogna e dallo stesso imbarazzo che lei aveva già letto sul viso di lui tanti anni prima in occasione del suo quattordicesimo compleanno, quando lui era tornato dal collegio dove studiava dopo molti mesi che i due fratelli erano rimasti separati. La voce narrante descrive questi primi cinque minuti dell'incontro, quando lei rivede lui, come l'eco di un qualche cosa che c'era ma che non può più esserci. Alla vista del fratello, immediatamente è cosciente del fatto di non aver mai avuto un fratello, bensì un amante, di non aver mai saputo il significato della parola "fratello", "sorella" o "madre", giacché l'unica cosa che le interessava era la sensazione di pienezza identitaria che provava quando era con lui. Il fratello inizia la conversazione prendendo la parola e commentando i tentativi di scrittura che la donna gli aveva spedito perché lui li giudicasse: il lettore/lettrice attento/a subito percepisce un sentimento di gelosia nelle parole profferite dall'uomo. Egli, infatti, dichiara alla sorella che il suo scritto non è all'altezza e le consiglia di ritornare a ciò che le riesce meglio e senza sforzo, cioè il violino e la pittura. Poi aggiunge: "I've started writing my first play since we were kids, something I've always wanted to do. When I'm finished with it I'll take you anywhere you want to go when you get out of here, we'll just take off. Just get better, then we'll take off. How 'bout it?"²⁹³ Alla domanda diretta ed esplicita dello psichiatra sul motivo per cui egli non voglia aiutare la sorella e non stia facendo nulla per lei, l'uomo si irrigidisce e scoppia in quella che si potrebbe facilmente definire una scenata di gelosia. Egli, infatti, tanto controllato e impettito prima, si lascia poi andare senza freni; sarcasticamente, invita il dottore a chiedere alla sua beneamata sorellina perché ella abbia sempre tentato di superarlo in ogni cosa lui intraprendesse. Gli dice che, questa volta, non le permetterà di posare le sue mani su una macchina da scrivere perché il teatro è sempre stato e sempre rimarrà il suo indiscusso regno e che lui non ha nessuna intenzione di darle anche questo. A suo dire, egli ha già condiviso tutto quello che aveva con lei, anche perché altrimenti,

²⁹³ *Ibidem*, p. 143.

lei se ne sarebbe comunque appropriata, andandosene poi felice e contenta. Ma non le commedie. E poi dà uno spaccato di ciò che è stato il suo passato, caratterizzato dal continuo confronto con una sorella più brillante di lui in ogni cosa, dotata di talenti che lui nemmeno poteva sognare: bei voti a scuola, premi per come suonava il violino, lodi per quanto brillante e perspicace fosse, quadri riusciti e degni di nota: “All good marks, all good comments, everything she did was good until she got fucked up. [...] but then something happened – who knows what – and she quit that too.”²⁹⁴ Secondo il fratello, la sorella era in grado di capire quelle cose che tutti gli altri faticavano a comprendere, diceva sempre cose molto sensate e ragionevoli. Egli dice: “I never knew anyone like her, never. I tried to find it in a million girls, but they never had what she had, none of them, she was different. It was easy for her. She was cool and quick and smooth and it all came easy for her. She never seemed to try. It just came out of her. The rest of us were knocking ourselves out, but she just sat there and there it always was.”²⁹⁵

Appare qui quella che si potrebbe definire la ricerca, quasi sempre frustrata e frustrante, della perfezione del corpo e della mente proprio attraverso quell'unione, additata da quasi la totalità intera dell'umanità di tutti i tempi come socialmente inaccettabile perché interdetta ed estremamente pericolosa giacché riproporrebbe un tentativo di scardinare le regole e norme morali del Super-io, e che risulta, appunto, incestuosa. Per ammissione del fratello, la sorella possiede quel qualche cosa di particolare e speciale che lui ha sempre tentato di ritrovare in milioni di ragazze, ma inutilmente: lei sola ed unica è stata in grado di dargli quello che cercava per sentirsi speciale, forse anche integro e completo. Proprio quell'anelito e quella tensione verso una completezza e integrità che, senza successo, dopo aver sperimentato ed esperienziato nell'infanzia, la donna non riuscirà mai più a ritrovare con nessun altro. In questo senso, se si pensa a Freud e al suo *Totem e tabù*²⁹⁶ e alla teoria sessuale espressa in questo saggio, secondo cui, all'inizio, le pulsioni sessuali non sarebbero dirette verso un oggetto esterno bensì interno, in una forma circolare di narcisismo senza scampo, allora la passione incestuosa fra fratello e sorella sviscerata in *Playing House* non farebbe che

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 143.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 144.

²⁹⁶ Freud, Sigmund. “Totem e tabù”, 1912-1913, in *Freud Opere: 1900-1905*, Volume VII, Boringhieri Editore, Torino, 1979, pp. 135 e segg.

ricalcare la relazione diadica madre-bambino, che si interrompe solo quando il linguaggio e l'ordine da esso simbolizzato – il padre – ne entra a far parte. Dunque, il sentimento di perfetta unione fra il fratello e la sorella nel romanzo è tanto più forte, acuto e quindi desiderato ardentemente, quanto più debole, se non assente, è stato l'intervento e la funzione paterna, aprendo così la via alla perversione incestuosa. Una sorta di aspirazione soffocata verso un altro/a tanto proibito/a quanto desiderato/a.

Il fratello maggiore accusa poi la donna di essere una puttana, di esserlo sempre stata e le intima di stare alla larga da ciò che non può riuscire a fare perchè sarebbe folle e aumenterebbe il suo stato di irrealtà. Ma, soprattutto, la minaccia e le proibisce di provare con la scrittura: “Do what you can do. That’s what’s real, what you can do, and what’s insane is trying to do what you can’t. No plays, remember? I will not allow you to – do you understand?”²⁹⁷ A questo punto, la sorella prende la forza per rispondergli senza risparmiargli nulla e, prima che lui se ne vada, gli dice: “You’re the whore, not me.”²⁹⁸ Sebbene sia terrorizzata di fronte alla reazione violenta dell'uomo, la donna continua a parlare e gli spiega il motivo per cui lo abbia definito come qualcuno che si vende velocemente e facilmente per denaro. Nella sua opinione, infatti, è lui il venduto, poiché non c'è mai stata nessuna verità, arte, fedeltà al sogno o messaggio in ciò che lui, come architetto, ha creato. Lo accusa di aver semplicemente copiata le idee di qualcun'altro e di essersi venduto l'anima nella bruttezza e la mediocrità degli edifici e fontane da lui costruite. L'unica caratterizzazione personale e originale, secondo lei, era ritrovabile solo nelle commedie che scriveva per Natale.

La donna insiste, si fa coraggio e continua a spiegare la sottile ma contemporaneamente enorme differenza che contraddistingue i due: descrive sé stessa come una persona costantemente alla ricerca di un tratto che la contraddistingua e la renda diversa ed originale, fedele alla speranza, al sogno e alla tensione verso una realizzazione personale e individuale e, quindi, autentica e genuina. Nella propria descrizione, la donna emerge come incapace e per nulla intenzionata a rinunciare ai propri sogni e alla propria

²⁹⁷ Wagman, Fredrica, *Op. cit.*, pp. 145-146.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 146.

verità, come invece sembra faccia la maggior parte delle altre persone, nonostante ciò sia proprio la fonte del suo profondo malessere e disagio. Così si esprime a riguardo:

When it got easy for me I quit. When there wasn't any dream or search I began again somewhere else trying to find something all my own and my own way of saying it and giving it. I was always faithful to the dream, to the search, everybody's search that they try to forget, that they bury under the everyday heartache of a dreamless world they live in, looking to forget. But I couldn't forget, that was my job, not to forget. To remember the overwhelming struggles and the fractured dream and keep them and understand another kind of truth, and put them all together and call it art. Not to abandon the dream and the struggling restlessness and the truth, no matter what anyone else would call it, there was truth in all the chaos and the suffering that I had to give.²⁹⁹

E' allora un'arte, quella della pazza in *Playing House*, che fa della scrittura un tentativo di parlare il linguaggio della mancanza e della paura che l'abborda. Va da sé che chi tenti di parlare questo "non ancora luogo", questo non-luogo, – e quindi la scrittrice – evidentemente lo fa soltanto a ritroso partendo da una padronanza eccellente del codice linguistico e retorico. Ma, a ben vedere, si riferisce comunque sempre alla paura, referente terrificante e insostenibile per troppo a lungo. Pensiamo si possa dire che ci imbattiamo in questo tipo di "discorso" nei sogni, oppure quando la morte o la mancanza di senso e significato comunemente accettato proprio della follia ci sfiora facendo perdere la sicurezza in cui ci mantiene di solito l'uso automatico della parola, sicurezza di essere noi stessi e cioè intoccabili, inalterabili, immortali. Ma la scrittura e la/il sua/o artefice si trovano continuamente a confronto con questo linguaggio.

Per tutta risposta, il fratello, recuperata la propria calma indifferente ed egocentrica, la incoraggia a smettere di gareggiare con lui perché, a suo dire, è uno sforzo che non ripaga. Ma la sorella conosce ormai la verità che il fratello maggiore si ostina a nascondere persino a sé stesso, e cioè il fatto che l'uomo non voglia che la malata si dedichi alla scrittura e, così facendo, data la sua bravura e particolare intelligenza, lo superi e lo faccia sentire un mediocre. La voce narrante, infatti, dopo aver spiegato che il

²⁹⁹ *Ibidem*, pp. 146-147.

fratello si ritrova con due matrimoni falliti alle spalle e che la seconda moglie se ne è andata portandosi via il figlioletto, afferma di sapere il motivo per cui il fratello le aveva fatto visita: voleva assicurarsi che la sorella non si sarebbe mai cimentata con la scrittura.

Improvvisamente, come se un ricordo avesse fatto irruzione nella narrazione, la voce che racconta tenta di descrivere, a suo modo, il passato della sorella maggiore, morta suicida la mattina di Natale. La tratteggia come una ragazza dipendente, fisicamente e psicologicamente, dall'amica del cuore di sempre, con la quale condivideva tutto, a cui confessava i più intimi segreti, con cui spesso viaggiava, litigava ma si riappacificava sempre. Nonostante la giovane donna fosse sposata apparentemente felicemente, ella non era mai stata capace di superare lo shock e il lutto psicologico che le aveva provocato la partenza della sua amica di sempre, malgrado quest'ultima si mantenesse in contatto con lei attraverso delle lettere. Aveva iniziato a vagare senza scopo, a parlare in modo insensato e a ridere in maniera scomposta e senza motivo; un bel giorno, era tornata a casa dalla madre e si era accomodata sulla sedia in cucina, la stessa cucina dove, la mattina dopo, quella di Natale, l'avevano trovata esanime con in corpo venticinque pastiglie di sonnifero e il contenuto di una bottiglia di bourbon. Solo ora, grazie alla terapia intrapresa, la donna si rende conto del fatto che sua sorella maggiore avrebbe avuto bisogno di aiuto, ma che non lo aveva mai ottenuto ("She needed help but she didn't get it. No one knew she needed help. No one ever heard her."³⁰⁰) Interessante notare la reazione della madre, la quale nega l'accaduto perché socialmente inaccettabile, vergognoso e imbarazzante; racconta a tutti che la causa della morte della figlia sia da attribuire ad un infarto. La ragazzina di allora sottolinea incredula la versione della madre con una domanda retorica che rimarrà inascoltata: "A heart attack, Mother?" I asked her. The drawer was closed again and when you open it that instant later, everything that was put in there was gone."³⁰¹ La voce della madre si spinge oltre fino a dichiarare che mai potrà perdonare il gesto della figlia perché, attraverso il suicidio, essa ha ridicolizzato e umiliato la famiglia intera: "You mustn't mention her to me, not now or ever, never to mention her name to my face. Terrible thing, a disgrace to all of us, she's disgraced us all

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 149.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 149.

and I can't forgive her, I can't forgive her."³⁰² Ancora: "I'll never forgive her, do you hear me? I'll never forgive or understand her. To hurt me so, to ruin my life, I don't know what I did to deserve such a thing. I gave her everything she ever wanted, everything. I'll never understand it, what I did to deserve such a thing. I had an aunt who did it, maybe it just runs in families, maybe that's the only explanation."³⁰³

Comunque, anche dopo l'incontro con il fratello, la terapia della donna con il Doctor Smile continua ed ella inizia ad avvertire dei dubbi riguardo all'utilità della cura perché non riesce a ricavarne un senso e una direzione ben definiti. Tuttavia, lo psichiatra le offre comunque un appiglio illustrandole come generalmente funziona una psicoterapia. Egli così la descrive:

Yes, I'm certain we aren't going in any direction. We will probably find something though, it's the usual way, we will eventually come across something because we are circling round and round in bigger and then smaller circles, sometimes huge ones, sometimes tiny little ones, but there are gulls, and you must know that whenever there are gulls, something's close at hand, a place to stop and settle for a day perhaps, maybe even three days, gulls are always the first indication. Whatever we come across, however, will be a surprise to all of us. Maybe it will be worthwhile, maybe not, maybe it will be a disaster, maybe salvation, who's to know, who can say, not even after it's done. No one really to tell you if it was worthwhile or not, only you can decide that, and then you can tell us all at tea if you care to, and if you don't, then be still.³⁰⁴

Grazie a queste parole, la donna realizza metaforicamente che l'importante non stia tanto nella destinazione e nella meta verso cui si dirige la nave, ma che ciò che fa la differenza sia il viaggio stesso, il fatto di averlo intrapreso. Suggestivo è il modo in cui la voce narrante si esprime riguardo a tutto ciò; ella afferma:

it's an artistic accomplishment to discover how to be deserted, to fade out gorgeously, that's something too, like painting the great picture or writing the great novel, it's art,

³⁰² *Ibidem*, p. 149.

³⁰³ *Ibidem*, p. 150.

³⁰⁴ *Ibidem*, pp. 151-152.

how to hide yourself away and not perish, and how to discover yourself and not perish,
to have dignity to your wishing without feeling worthless.³⁰⁵

5.2 La scrittura della frammentazione

La citazione con cui si chiude la sezione precedente ci rimanda prontamente al “lavoro del negativo”, così come fatto emergere dall’analisi di Diotima nel libro *La magica forza del negativo*. Come già detto in quella sede, il concetto di negativo viene analizzato ed esaminato non tanto per spiegare cosa sia o da cosa sia costituito e come si manifesti, ma, soprattutto e più profondamente, come esso lavori e la possibilità di farlo lavorare. Dunque, la prospettiva adottata dal gruppo di studiose di Diotima tende a seguire un percorso di analisi che si muove dalla tendenza ad ignorare o a colmare o ad esorcizzare il negativo, al passaggio che, invece, pensa al lavoro che il negativo riesce a fare, come: sciogliere legami non liberi, sgombrare la mente da costruzioni inutili, alleggerire la volontà da fardelli insensati.

Sembra proprio che la nostra voce narrante si domandi quale possa essere la via perché il negativo esistente nella sua vita non vada a male e non si traduca necessariamente in qualche cosa di assolutamente non recuperabile perché inintelligibile, inconcepibile poiché intraducibile in un senso. Al lettore/lettrice viene in mente che quando il negativo si lascia introdurre nel discorso, vuol dire che, poco o tanto, è uscito dalla sua assoluta negatività e non pretende di trionfare da solo. Ed è anche ciò che spera si stia realizzando nella vita della protagonista di *Playing House*: il negativo che non disorganizza e non sfascia l’ordine del discorso in cui è stato introdotto per necessità significa che ha smesso di distruggere e che ha recuperato un ruolo nel gioco del simbolico, fra presenza ed assenza. Se esiste una minima presenza simbolica, allora il lavoro che il negativo compie è quello di indurre a pensare: genera il pensiero, lo scioglie, lo libera, facendo sì che il negativo venga accolto in noi, sebbene sia una forza impersonale che agisce, cioè, indipendentemente dalla nostra volontà: ma ciò che fa, lo fa in noi, e siamo a noi a pagarne in pieno le conseguenze, sia quelle negative di distruzione

³⁰⁵ *Ibidem*, pp. 154-155.

sia quelle positive di lavoro. Certo, una sola considerazione sembra capace di essere valida sempre: quella secondo cui non è affatto semplice rimanere calme/i in presenza del negativo, senza cadere nella tentazione di caricarlo di accezioni deteriori e deterioranti, quali il cattivo, il falso, il brutto, il male. Il lavoro del negativo, infatti, non è mai neutro, ancor meno nei confronti del desiderio, che da esso viene scoraggiato o, per contro, eccitato. Forse, allora, come già spiegato precedentemente, sarebbe il caso di, invece che scagliarsi contro il negativo a spada tratta nel tentativo di deteriorarlo il più possibile, lasciarlo decantare, alla stessa maniera in cui si lascia decantare il vino per esaltarne la qualità e permettere che la materia torbida si deponga sul fondo.

La magica forza del negativo, quindi, allude alla grande forza dello spirito che sa guardare in faccia il negativo e soffermarsi presso di lui. Il lavoro del negativo è un'operazione molto pratica, materiale persino, che parte dal nostro essere soggetti incarnati, e in questo senso non può essere "un'operazione intellettuale", per lo meno non solo, poichè l'idea stessa di lavoro suggerisce una trasformazione che la pulsione de-creatrice subisce quando riesce a divenire parte di un discorso, di un dialogo, di una relazione. Mutamento possibile a condizione che il negativo non venga respinto, né gli venga permesso di concidere con il male assoluto, distruttività, dominio e impotenza. E', invece, trasformazione libera, perché, lavorando grazie allo spirito, esso è in grado di generare un pensiero capace di tenere insieme quello che, logicamente e naturalmente, non potrebbe stare congiunto. E sembra quasi che la protagonista senza nome del romanzo abbia capito tutto ciò e il lettore/lettrice, richiamandosi all'analisi compiuta da Diotima, spera ardentemente che, ad un certo punto della narrazione, la donna lacerata riesca a trovare la forza per fare tutto ciò.

C'è da interrogarsi, nel caso di *Playing House*, se possa esistere una qualsivoglia sorta di messaggio in un negativo che si presenta come impossibile da comprendere, una sventura così assoluta che, lungi dall'avere un senso, anche solo per chi ne è suo malgrado testimone, risulta inutile, poiché incapace di rimandare ad alcun messaggio. Fredrica Wagman ci propone l'interrogativo – insolubile ed insistente – del perché l'ineluttabilità del male, la sua ingiusta distribuzione, l'impossibilità di qualsiasi lavoro del negativo, ma nel suo romanzo sembra che tale quesito rimanga un mistero, tra l'altro non dotato nemmeno di nessun alone affascinante. Ciò che, invece, il libro sembra

riproporre scomodamente è l'idea di morte e di perdita di senso e significato – e cioè la pazzia – e la repulsione che esse generano nelle persone, ma, soprattutto e più allo scoperto, la verità difficile, se non impossibile, da accettare: quella secondo cui si è esseri finiti, mortali, limitati, nonostante tutta la sete d'infinito e di immortalità che si possa custodire nel proprio cuore. Non ci si rassegna mai facilmente al fatto che tutta l'energia dispiegata per raggiungere una meta, un obiettivo possa anche avvenire a vuoto o non perseguire gli scopi prefissati.

Allora, quasi giocoforza, ci si affida alla scrittura quale forma di traducibilità passiva, che ospiti il lavoro del negativo così come espresso e concepito da Diotima, e cioè un negativo accolto e non questionato.

Passare attraverso il dolore accettando di patirlo aiuta a raggiungere una coscienza della realtà e di sé a un grado più alto. Dolore e sofferenza vengono quindi intesi come agenti di trasformazione per rendere il loro racconto e la loro narrazione, attraverso la scrittura, possibili. Il contatto con il male provoca dolore e dunque questo sapere, anche se se ne farebbe volentieri a meno, diventa prezioso perché ci rende capaci di patire senza essere annientate/i dal lavoro del negativo in noi. Se poi, come succede in *Playing House*, si riesce a trovare le parole più adeguate per dire e tradurre un trauma apparentemente troppo profondo per essere reinscrivibile e proponibile come qualche cosa di utile e utilizzabile per recuperare un lontano senso perduto, allora il negativo sarà stato accolto e avrà perso la sua forza distruttrice. Forse, allora, la sofferenza può essere superata solo sottomettendosi ad essa, senza la necessità e la determinazione quasi diabolica – e controproducente – di resistervi. Bisogna dunque lasciarsi sommergere, accettare il dolore pienamente poiché ciò che nella vita viene realmente accettato, cambia da sé, giacché percepito senza la carica distruttiva che altrimenti lo caratterizza generalmente. Guardare il negativo, accoglierlo patendone: in questo modo, e solo in questo, si può sperare di finire col modificarlo in una dimensione simbolica: è la strada grazie alla quale il fatto di accettare la sofferenza per quello che avviene permette di sapere, vedere e sostenere interiormente l'ambiguità del reale. E' necessario, per poter dire-scrivere, saper ritirare la volontà di pensare alle cause o di correggere, di dominare il male contingente ritenendolo un errore da trasformare con la nostra benevolenza, il nostro impegno e la nostra indistruttibile buona volontà. Ma come evitare di rendersi complici

del male contingente che attanaglia e spinge all'azione? Come evitare di aggiungere male al male, come sarebbero la risposta suicidaria od omicida? Resta solo, a questo punto, l'occasione di lasciar fare al negativo, dando ampio spazio al suo lavoro, una forma di passività che può fare molto di più dell'ingombrante volontà positiva. Accompagnare il lavoro del negativo, allora, nel male attraverso la scrittura perché si possa finalmente assistere alla sua fine.

Si avverte e percepisce facilmente che generare parola viva (dialogo) e/o scritta rappresenti la forza che si oppone al potere "slegante" del negativo. E' allora una scrittura che valorizza e mette in pratica la potenziale creatività, appunto, del negativo, le risorse che si danno a ogni separazione, trauma, sofferenza, patimento e dolore, e che, mentre dice il dolore, mostra lo splendore dell'anima che lo esprime.

Una scrittura dotata di una virtù trasformatrice, quasi alchemica ma che non si sottrae al lavoro del negativo e ne diventa, anzi, un ambito elettivo: poiché lo stile della Wagman, così sconnesso, sofferente, frammentato, ripetitivo fino quasi al dolore, lucidamente inquisitorio e follemente vorticoso nel suo discendere agli inferi, la lascia inerme e del tutto indifesa, prona a ciò che la minaccia e la può disfare. E che, di fatto, fa, rendendo la sua scrittura qualcosa di squilibrato e di torbido, dissennato e persino oscuro. Ma la voce narrante della Wagman non vi si oppone, non tenta in alcun modo di ovviare a queste mancanze: al contrario, ciò che ella fa è lasciare che tutto questo avvenga, che la scrittura pubblicamente dolori, e che si mostri in tutte le sue ferite senza pudore e reticenza. E' questo un lasciare il negativo al lavoro. Ed è un assicurare alla prosa il suo splendore opaco, torbido, la sua sbalorditiva e imprevedibile grandezza e agghiacciante profondità. La sua scrittura dolorante e scabrosa, senza compiacimenti e anelante alla verità intesa come recupero di significato e senso – anche se irraggiungibile –, si dimostra infine, forse, la sola scrittura possibile.

La donna senza nome di *Playing House* conosce la follia, assume il significato di un passaggio attraverso il niente che azzerava ed annulla i significati, ruoli e identità, tradizionali e abituali, culturalmente imposti, precedentemente costituiti e costeggia il rischio del mutismo, dell'afasia e del ritiro permanente e distaccato dal mondo e dalla sua "normalità". Grazie a ciò, e a causa di ciò, ella libera una parola altra, perturbante e incompiuta, dettata da un senso stravolto e irrecuperabile, capace però, allo stesso tempo

e pagando con grandi sofferenze, di recuperare una nuova dimensione personale e individuale, fatta propria dall'immenso dolore, come donna, madre, moglie, figlia e, soprattutto, sorella-amante.

La voce anonima che racconta l'esperienza della donna protagonista accetta di sostare e lasciarsi immergere completamente dalla scrittura desertica: nella vita solo apparentemente passiva del deserto malinconico così prossimo alla follia giace in realtà una specifica forza: quella di sopportare, di restare in attesa.

Nello scendere fino in fondo al pozzo della malinconia, nel contattare intimamente il tetro deserto c'è un lato positivo: l'immane potenza del negativo consiste nel saper guardare in faccia la morte e nel mantenersi in essa. La forza tutta particolare, paradossale e peculiare a cui si può attingere qui consiste nel soffermarsi, sostare proprio nel luogo da cui, per un istinto di protezione, si vorrebbe fuggire il più velocemente possibile. E' proprio qui che la malinconia può lasciare il posto al dolore più estremo e alla follia. *Playing House* diventa allora la testimonianza del fatto che non ci siano parole capaci di dire l'infinita desolazione della donna sopraffatta da un patire che eccede la personale e individuale capacità di sopportarlo: ella decide, quasi consapevolmente, di sprofondare in un dolore muto, nel silenzio della incomprendibilità, dell'initellegibilità, dell'inafferrabilità. Eppure, quest'isola di silenzio dà origine a una scrittura del deserto: non si riesce a parlare, a dire, si è murati nel silenzio, e tuttavia, se ne parla e se ne scrive. Dal fondo indicibile di un'esperienza ultima che induce al silenzio e zittisce la voce ad una alienante passività, a un patire privo di soggetto e oggetto, scaturiscono parole e immagini lancinanti che cercano di dire l'innominabile, l'indicibile, che tentano disperatamente di circoscrivere l'ineffabile. A ben guardare, questo è anche il paradosso stesso della scrittura di Fredrica Wagman e del suo *Playing House*. Sembra quasi esista un vuoto al centro del processo creativo quale è la scrittura: il vuoto della presenza immediata, ed è proprio questo vuoto che la scrittura cerca di afferrare, volgendosi nostalgicamente verso ciò che essa ha lasciato irrimediabilmente dietro di sé nel momento in cui ha abbandonato l'immediatezza del vissuto a favore della mediazione del linguaggio: la scrittrice americana tenta continuamente di avvicinarsi a questo centro vuoto, di aggirarlo, di circoscriverlo, di approntare la cerimonia capace di accogliere la presenza di ciò che è. Il suo inevitabile scacco, che ci consegna parole al posto di cose,

mediazioni al posto dell'immediato, un infinito intrattenimento al posto dello splendore del finito, non sminuisce, secondo noi, il valore di questo tentativo sempre rinnovato: esso testimonia l'amore della scrittura per quell'immediato della presenza che nessuna sublimazione concettuale potrà mai compensare.

La scrittura, dunque, legata e generata dal silenzio del trauma e della sofferenza, viene vista non come azione del "dover dire", ma come gestazione passiva, come rivelazione di ciò che è già custodito dentro di sé, nell'inconscio, nell'ignoto, nel "non-ancora-pensato": è la ricerca di un evento perduto e dimenticato, di un tassello mancante, di una lacuna originaria attorno a cui ruota la narrazione. E' dunque forse solo dai vuoti, dalle mancanze, dalle crepe e dalle cicatrici ancora visibili che può nascere: la scrittura concepita quale capacità di ospitare l'ignoto e il "privo-di-senso" dentro di sé.

Playing House è il romanzo in cui Fredrica Wagman sceglie di costeggiare la malattia malinconica lungo il suo percorso verso la pazzia con un'arte non catartica, che accompagna la sofferenza senza offrirle alcun riparo né sbocco liberatorio, che dà voce al dolore senza però riuscire ad uscirne. La follia appare alla protagonista come l'unico risultato del suo tentato processo di guarigione e medicamento fallito, del suo movimento chiuso in una circolarità soffocante senza uscita che apre e chiude il romanzo con le stesse parole. Parole che tradiscono e dicono tutto il suo umanissimo patire.

5.3 La scrittura della follia: una paradossale forma di vita

Durante il ricovero in clinica, la protagonista intraprende anche una terapia di coppia con the Turtle, sempre sotto la supervisione dello psichiatra che si occupa di lei. In una sorta di atmosfera irrealistica, il lettore/lettrice viene a conoscenza delle differenze incolmabili che segnano il rapporto fra moglie e marito: lei così distaccata e derealizzata, incapace di ancorarsi alla realtà e percepirla per quella che è, sempre all'inseguimento di qualche cosa che non c'è più di cui è rimasto solo un'eco e che mai potrà più essere, alla ricerca del sogno anche nei rapporti umani tradizionalmente e stereotipicamente più intimi come quelli fra coniugi, che preferisce le bugie e la loro creatività alla spoglia e dura realtà, mentre lui preferirebbe i fatti e la loro concretezza al sogno e che, piano

piano, svanisce agli occhi di lei. Infatti, la donna si rende conto che “He [= il marito] never did mean things to me. He just wasn’t, that’s all, he just wasn’t. Exactly like my brother said, and we played ring-around-the-rosie, forming only the border around everything real.”³⁰⁶ Ancora: “I drifted away more and more from the Turtle because my brother wasn’t proud of him, wasn’t impressed with him, you could tell that, that’s what mattered, my brother wasn’t impressed. The Turtle never struck back, he vanished instead, he evaporated like mist, still smiling. I wish someone could overtake my brother, just once, just decently and fairly once in all my life stand up to him, and no one ever did. Maybe that’s why I drifted away from the Turtle, maybe not.”³⁰⁷

Nel corso della terapia di coppia, poi, emerge anche una realizzazione improvvisa che riporta la paziente al passato e al ricordo degli scoppi d’ira del fratello, e tutto ciò la induce ad ammettere come, molto probabilmente, l’adorato fratello fosse colmo d’odio, un odio che, inconsapevole, egli riversava sulle persone, e in particolare su di lei:

He must have hated to have done the things he did to me. How much he must have felt and hated and made me pay for all of it in the sun-filled room at the far end of the hall, down in the cellar, how much he must have felt and hated and cared and made me pay for all of it. Oh no, don’t call it love, it wasn’t, it was a lot of things but it wasn’t love, don’t fool me by telling me that, I won’t believe you if you do. What was it then, you ask me, sitting there with both feet firmly on the floor and watching me. It was revenge for having been destroyed himself. [...] I see him now, his head and body running a country road struggling, with no one there to struggle with, arms flailing, wrestling, fending off a phantom, running, being chased with no one there behind him all the way³⁰⁸

Un’altra improvvisa reminiscenza, questa volta concernente la madre, fa capolino e conduce la donna alla realizzazione di quanto ambiguo e deleterio il rapporto della madre con i suoi tre figli fosse stato, così rovinoso da distruggerne le vite future e la capacità di intrecciare solidi rapporti. La voce narrante vede se stessa, i fratelli e la madre fare un girotondo: la madre è al centro, irraggiungibile, inavvicinabile, avvolta nel suo

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 159.

³⁰⁷ *Ibidem*, pp. 159-160.

³⁰⁸ *Ibidem*, pp. 167-168.

scialle che canticchia un motivetto: non se ne va, ma nemmeno ritorna. Sempre lì, in silenzio, mentre questa quiete mortifera non è rotta nemmeno dalle grida mute dei figli che tentano di avvicinarla. Definisce sé e i fratelli come

tragic declarations of her weakness. We encumbrances to her endless daydreams, we meaningless realities; her songs had no words. We were the things she looked past to filmy dancing shadows on the lawn, her summer days that had no beginning or no end. We were the possibilities she forsook that might have kept her real and flowing and pulsating, that might have made her laugh or cry or wait or narrow her eyes and listen, but it never happened like that for her in her brocaded shawls, remote, untangled, unentwined. In a monstrous way she wasn't even there, wasn't anything that we could recognize.³⁰⁹

E si domanda chi lei fosse, questa persona fatta di vetro, con cui era impossibile anche un solo gesto formale come quello di stringersi le mani. Anche questo sarebbe stato più reale di quella figura fantasmatica che la madre rappresentava, remota, distante, solo fisicamente presente.

A questo punto, la donna lascia l'ospedale per tornare a casa con la sua famiglia, apparentemente guarita o, se non altro, più presente e dotata di una nuova traduzione della propria vita più completa.

La terza parte del romanzo si apre con la partenza del marito, esausto e stremato, incapace di trattare con la moglie la quale non è stata capace di mantenere quel nuovo equilibrio che aveva recuperato dopo il lungo e travagliato ricovero in clinica e che si trova, nuovamente, sull'orlo del baratro. Il lettore/lettrice viene a sapere che la figlioletta è morta un anno prima a causa di un incidente con la macchina, alla cui guida si trovava la protagonista. Mentre l'uomo ripone le proprie cose in una vecchia valigia, la donna lo prega di restare e si ripromette di scrivergli una lettera il cui testo appare, scritto in caratteri molto piccoli, poche righe dopo. Nella lettera, la voce a cui è affidato il racconto chiede perdono al marito per non essere riuscita a salvare la bambina e per averla lasciata morire e ricorda come lui fosse scoppiato a piangere davanti al corpo della figlia all'ospedale, mentre lei, invece, non fosse riuscita a versare nemmeno una lacrima.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 169.

The Turtle, comunque, appena prima di accomiarsi, le promette che ritornerà, ma che necessita di un po' di tempo da solo, per pensare. Nelle pagine seguenti, appaiono diverse lettere che la protagonista scrive al marito in cui viene descritto e rivissuto dettagliatamente, ovviamente dalla prospettiva della donna, l'incidente: tuttavia, non sfugge al lettore/lettrice che ciò che più emerge dalle parole della voce narrante sia una sorta di risentimento nei confronti dell'uomo per l'auto che ella dichiara essere stata troppo vecchia e forse la causa principale del malfunzionamento dei freni, e quindi del mortale sinistro.

Mentre il marito è via, la donna, incapace di stare da sola, incontra the golden archer man e se ne innamora. La narrazione recupera ed è nuovamente caratterizzata da tutti quei tratti che l'avevano distinta prima che la protagonista venisse ricoverata all'ospedale, – sebbene anche durante la sua terapia la voce narrante non avesse mai perso tale sua caratteristica fondamentale – e cioè, emerge come velata, fantasmatica, irreali, remota, nebulosa e distante. Si scopre che anche the golden archer man ha perso la sua bambina pochi anni prima: la piccola, uscita di casa per andare a giocare, non era più tornata ed era stata ritrovata morta strangolata in un cespuglio vicino: l'omicida, un ragazzino del vicinato. Quando le viene raccontata questa storia, la donna ricorda di aver letto il fatto di cronaca sul quotidiano locale e ricorda anche di aver letto, in quell'occasione, la lettera che il padre affranto aveva scritto al giornale per chiedere perdono per il colpevole dell'omicidio, per chiedere aiuto per sé stesso e per tutti i milioni come lui che, solo per una questione di fortuna, non avevano mai commesso nulla di così grave. I due innamorati si ritrovano nella stessa casetta da gioco in cui erano soliti rifugiarsi i due fratelli per consumare la loro passione incestuosa e, certamente non a caso, l'uomo – scopre il lettore/lettrice – assomiglia molto al fratello della donna. La somiglianza che lei percepisce con suo fratello è così forte che gli chiede di fare la stessa cosa che quest'ultimo era solito fare quando costringeva la sorellina ad avere rapporti sessuali con lui: “Would you lie on top of me and put your hand across my mouth to silence me, just for a moment, and if I close my eyes almost all the way, your yellow hair is all that I can see, just for a moment, will you?”³¹⁰ La presenza del fratello, caratterizzata dalla sua possessione della sorella, è chiaramente tornata alla ribalta, in

³¹⁰ *Ibidem*, p. 181.

modo forte e dipendente, non ancora risolta – e a questo punto non lo sarà mai –, ma sempre più minacciosa e ingombrante.

Con lui, lei torna a sentirsi e a essere presente a sé stessa: “the figures met and touched and were real again, all real and living color, real. [...] Life was flooding back without the thing of gravity or weight, a weightless, light and aboveground love with nothing snagged.”³¹¹

I due continuano a vedersi e approfondiscono la conoscenza l'uno dell'altra al punto che lei gli propone di avere un bambino insieme. Più vengono a sapere l'uno dell'altra, più lei giunge alla conclusione che sono molto simili: “He and I are alike, he and I are the same people, two from that great army of abandoned children who have found each other, ah yes, that's who we are.” La donna scopre il passato del golden archer man: il padre era morto dopo essersi tuffato nel lago che avrebbe dovuto conoscere alla perfezione perché era lo stesso luogo in cui aveva nuotato mille volte prima del fatale schianto contro gli scogli. Prima di sparire dalla vita del figlio, la madre lo lascia ancora bambino alle cure della nonna nella cui casa vuota vivono solo lei e numerosi domestici. Una delle inservienti, una ragazza poco più grande di lui, lo inizia ai piaceri del corpo con attenzione, delicatezza e amore. Ma viene scoperta dalla nonna e viene subito licenziata; a quel punto, il ragazzino si sente estremamente solo e abbandonato, aspetta inesorabilmente che la domestica ritorni e, per sconfiggere la desolazione e il vuoto che sente nel cuore, si dà allo studio, anche per sfuggire, appena possibile, alla nonna.

La voce narrante confessa tutto al vecchio cigno, che ancora si lascia trasportare stancamente dalla corrente del fiumiciattolo vicino alla casa della sua infanzia. L'animale viene a rappresentare una sorta di voce intima della coscienza, saggia ed equilibrata, che tenta di richiamare alla realtà la donna ormai quasi farneticante e sulla via del non-ritorno. E' il cigno a suggerirle che, forse, tutto ciò che sta vivendo con quest'uomo è solo un sogno e un'illusione: “It's all illusion, she would say to me. Don't be fooled, it's illusion. It's the dream, she said, it's just the dream”³¹² Ma la protagonista è convinta del contrario e ribatte: “Oh no it's not, I told her, swanny girl, this time it's real and I can have it, I have to have it, this time it's not a dream. I'm not going to paint for a long, long

³¹¹ *Ibidem*, p. 184.

³¹² *Ibidem*, p. 184.

time, I choose life.”³¹³ La saggia voce del cigno cerca ancora di persuaderla, senza però ottenere successo: “You’ll find out, she said, one day you’ll find out. You better stick to painting, you better go in the places where you can, the swanny sighed.”³¹⁴

Lo scambio fra la donna e l’uccello dall’aspetto regale continua e quest’ultimo le ricorda che non sono più bambini, che non è più un gioco, che si tratta solo del suo disperato sogno, frutto di pura illusione. Tuttavia, la protagonista crede di capire perfettamente il suo nuovo partner, soprattutto per via del passato che questi ha dovuto vivere e della fame e della sete insaziabili e insoddisfabili che egli si porta dentro da sempre.

La sua identificazione e condivisione apparente con l’innamorato viene percepita e vissuta in maniera così totale che, poco a poco, lei inizia a scambiarlo per il fratello tanto amato; invita il cigno ad unirsi a loro quando si ritrovano nella casetta dei giochi a festeggiare la loro nuova unione che, per quanto vitale sembra essere in un primo momento, si rivela ben presto comunque fugace e irreale:

You should have joined us instead of always warning and whispering under your breath. It would have made you so happy because we were children again running up the hill, it was almost as though it was my brother’s blond hair flying, his face flushed and happy, just like his long thin body moving weightless, almost in slow motion. It was so like a dream, you can’t imagine, running up the hill with the golden archer man, that for a moment I was the child again, I was young and pretty with no shoes, airtight, and he was even wearing a blue shirt and dungarees.³¹⁵

La massiccia e devastante figura del fratello irrompe prepotentemente, al punto da portare la protagonista a far perfettamente coincidere the golden archer man e il fratello in questi termini: “He’s back, he’s here, Mother, he came back, look, come see, he came back. [...]. Go tell Mother he is back, she will want to know, she will be able to come and see him for herself. We’re children, Mother”³¹⁶ Fa notare al vecchio cigno la somiglianza fisica fra i due e la sottolinea: “The golden archer man looked so like my brother, didn’t

³¹³ *Ibidem*, p. 184.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 184.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 190.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 192.

he?”³¹⁷ Ancora: “My brother would have liked him, really liked him, my brother would have been impressed, I think.”³¹⁸

Tuttavia, tutto inizia a prendere una brutta piega quando il suo nuovo partner esige da lei maggior serietà e concretezza e le dichiara di essere pronto a sposarla. A questo punto, sentendosi contemporaneamente minacciata e inadeguata alle aspettative dell'uomo, la donna fugge con il figlioletto al mare dove trova un gruppo di giovani hippies intenti a fantasticare e scovare il significato della vita e dell'universo con l'aiuto di qualche droga: invitata a provare una pasticca, la protagonista si ritrova presto all'interno di un terribile incubo e, incosciente, tenta di gettarsi nel mare ma qualcuno la ferma, salvandole la vita. Quando la mattina successiva si riprende dal trip pauroso indotto dall'acido, the golden archer man riesce a contattarla ma i due si lasciano perchè quest'ultimo non riesce ad accettare il fatto di essere stato ferito e abbandonato senza preavviso dalla donna (“You knew the one thing I couldn't take was being left, being abandoned, looking for you but you weren't there. You knew it and you did it anyhow. Why did you ruin everything by leaving like that? Why couldn't you just live, just plain live with things the way they were?”³¹⁹) Lei non gli confessa di aspettare un bambino e tronca la relazione. Di lì a poco, riceve una cartolina da the Turtle che la avvisa di essere pronto a ritornare da lei.

Tornato a casa, il marito deve affrontare un ultimo tragico dispiacere, prima di decidere di raccogliere le sue cose e andarsene per sempre, incapace di sopportare ulteriormente e convivere con la follia della moglie, per lui ormai incomprensibile malgrado tutti i tentativi, in buona fede, intrapresi lungo i dodici anni di matrimonio, per cercare di aiutarla. Lei, infatti, gli fa sapere, con molta leggerezza e nonchalance, di essere incinta. A questo punto, il pover'uomo scoppia e si lascia andare ad una lunga recriminazione e descrizione di quello che per lui ha significato e comportato vivere con una persona malata ed ossessionata dal fratello, per la quale nulla e nessuno ha mai rivestito la stessa importanza del fratello o eguagliato il suo fascino e il controllo devastante da lui esercitato sulla vita della sorella. Il lettore/lettrice, leggendo le tre pagine occupate dallo sfogo di Turtle, non può non provare compassione e condividere

³¹⁷ *Ibidem*, p. 193.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 193.

³¹⁹ *Ibidem*, pp. 203-204.

con lui la stessa tristezza, disperazione e frustrazione, sentimenti avvertiti da un uomo, certo un po' rigido e non particolarmente dotato di fantasia, ma retto, onesto e innamorato, seriamente intenzionato a salvare sua moglie con la forza del suo amore. Egli, infatti, dichiara di averla sempre amata, di non aver mai nemmeno guardato altre donne, di non essersene mai interessato. Le dice che aveva sempre sperato di poterla aiutare, di aiutare la bambina indifesa che era. Credeva che sarebbe stato in grado di riempire la sua solitudine e la sua sofferenza, permettendole così di tenere insieme solidamente i pezzi della sua vita in frantumi: credeva tutto questo semplicemente perché la amava genuinamente. Ma sa anche che non era il fratello "But I wasn't your brother and I wasn't flashy, I wasn't all fucked up enough for you, and love wasn't enough. I loved you."³²⁰ Lascia intendere alla moglie come lei non sia stata l'unica ad aver sofferto per la perdita della bambina, ma come anche lui abbia dovuto sopportare ed elaborare il lutto per la morte della figlia, senza però mai nemmeno sognarsi di incolparla per l'incidente avvenuto ("And the little girl, our little girl, I never said a word to you except you did your best. [...] I lost a child too, did that ever occur to you?"³²¹); le suggerisce e le ricorda tutta la fatica e la solitudine che ha dovuto sopportare per riuscire a mantenere un lavoro che permettesse alla loro famiglia di tirare avanti, affrontare mille preoccupazioni e tentare di tenere in equilibrio una famiglia alla quale è sempre mancata la presenza rassicurante, attiva e partecipe di una donna la quale, invece, si è sempre dimostrata assolutamente assente e troppo presa da sé, dai suoi sogni e dalle sue fantasie rovinosi e tragici. Le fa presente quanto sia stato difficile per lui sopportare il fatto che non ci fosse mai stato spazio, nella mente della moglie, per lui, bensì solo ed esclusivamente per il fratello, intorno al quale tutta la sua vita e la sua energia mentale continuavano a girare:

Every other word was about your brother for twelve long, long, hard and heartbreaking years, but your face was pretty and you clung to me in bed at night and you made love with me and it was marvelous, the way you needed it, the way you wouldn't compromise about that, just that, and I stayed and I hoped and I tried.³²²

³²⁰ *Ibidem*, p. 207.

³²¹ *Ibidem*, pp. 208-209.

³²² *Ibidem*, p. 207.

Le descrive il proprio stato d'animo quando lei è stata ricoverata in clinica per lunghissimi mesi, come si è sentito solo e disperato e come, per alleviare la sua sofferenza, avesse anche dormito nel suo studio. Le ricorda di come suo fratello le abbia impedito di vivere e vedere realmente i suoi stessi figli e come persino loro fossero da lei sempre ricondotti, in un modo o nell'altro, al fratello. La accusa di aver sempre creduto che il figlioletto assomigliasse tanto al fratello amato, quando ciò non corrispondeva assolutamente a verità. Ma lei non voleva nemmeno sentirne parlare e proseguiva nella sua illusoria convinzione. Per l'ennesima volta, l'uomo le offre uno spaccato di quello per lui ha significato la parola amore: "I loved you. All the rest of it isn't what makes the difference, all the heartache doesn't ruin it, love is a lot of things, did you know that? It's need and I needed you and I thought you needed me."³²³ Le svela anche ciò che lui pensa dell'infedeltà e la descrive alla pari di un mendicante, impoverito e affamato. Le chiede anche se non abbia mai realizzato che l'unica cosa che conti, nei rapporti umani, sia l'impegno che si contrae e la dedizione, il fatto di cercare di esserci sempre e comunque, l'attesa. La interroga, senza ottenere risposta, sul motivo per cui tutto dovesse girare sempre intorno al fratello e come, per lui, la porta era sempre aperta. Si domanda con chi abbia volgarmente scopato mentre lui era assente, ma si dà pure la risposta da solo, senza aspettare che la moglie gliene fornisca una, tradendo ciò che comunque e inesorabilmente ha dominato la vita della moglie, cioè il fratello:

I'll tell you. He's blond and thin, his face is high ruddy red, his eyes are blue, he is quick and glib, an intellect, fancy ideas, someone who is going to change the world out there, a kid, a dreamer who can't make his own small spot happen but world out there, that's different, that he can manage, and maybe he can, but it's not going to matter, it's not going to make you happy, but I don't really care anymore.³²⁴

Le ricorda con amarezza che anche questo suo nuovo partner si riduca solamente ad un'illusione, l'ennesima, e che non può pensare di riuscire a tornare sempre indietro senza dover rinunciare a qualche cosa. E poi, aggiunge: "All your little boys with blond hair and blue eyes drifting in and out of my life. I've seen them all. I've waited for them

³²³ *Ibidem*, p. 208.

³²⁴ *Ibidem*, p. 209.

all to go home but they never did.”³²⁵ E conclude spietatamente e senza illudersi più che le persone pensano di poter cambiare qualcuno semplicemente perché ne sono innamorate, solo perché si sono ripromesse di fare del loro meglio per salvarle. Ma la gente ha bisogno di quel qualcosa che nemmeno la persona innamorata di essa può offrirle. E poi parla della moglie, sebbene inizialmente sembri generalizzare:

They need a dream to be broken over and over again, they need to be destroyed again and that's their whole sad hopeless little lousy story and they take you with them. When the street was talking to you, begging you to jump into her and end, you decided to do it another way, not bravely, not at all at once, but instead to do it slowly over a long time and take a lot of other people with you, isn't that so? If you're all fucked up, you stay that way no matter how much help and love and time you get, you stay that way no matter what anyone tells you, you stay that way.³²⁶

Dopo quanto dichiarato, tristemente e stancamente, the Turtle se ne va. E lei rimane sola.

Senza il marito, e sempre più derealizzata e in una dimensione che ha molto più del sogno che non della realtà, la donna decide di abortire, raccontando a the Turtle tutto ciò che le accade e che le passa per la testa in quella che sembra un'interminabile conversazione che ella intrattiene con lui. La dimensione in cui tenta disperatamente di vivere dopo che il marito la ha lasciata è sempre più irreali, fantasmatica, remota e distante. Si lascia andare a frammenti di immagini che emergono da un passato non ben definito, sebbene a volte, fugacemente, qualche cosciente realizzazione le attraversi la mente: realizza infatti di non essere mai stata in grado di stare accanto al marito a lungo, abbastanza per vivere la sua compagnia e la famiglia che avevano cercato di costruire insieme come qualche cosa di reale, capace di legarla alla realtà e strapparla al suo continuo e disastroso mondo allucinato. Si giustifica anche, ma in cuor suo sa la verità. Riprova con la pittura, ma il diversivo e l'espedito non recano benefici duraturi; dà pure una descrizione di sé e di ciò che è diventata da quando lui, esasperato, l'ha lasciata. Descrive se stessa come una donna che si veste in modo strano e bizzarro, che disegna cigni gialli mentre siede su una panchina del parco dove porta il figlio che è rimasto con

³²⁵ *Ibidem*, pp. 209-210.

³²⁶ *Ibidem*, p. 210.

lei e, così facendo, attira l'attenzione curiosa dei ragazzini che giocano nei pressi, i quali nascondono la risatina che lei provoca in loro. Anche il figlio della coppia – riporta la voce che racconta – chiede spesso notizie del padre ed esprime il desiderio di vivere con lui. E la donna accetta, concordando sul fatto che sia meglio così, giacché lei è assolutamente incapace di dargli ciò di cui lui ha maggiormente bisogno. Si domanda di frequente il motivo per cui non sia mai stata capace di vivere la vita per quella che è, abbandonando il sogno e preferendo, al suo posto, la realtà (“Why didn't I ever live what I had, why were the dreams always better than the things I had?”³²⁷)

Verso le ultime pagine del romanzo, racconta al marito che il fratello ha cercato di contattarla più volte per invitarla a stare da lui, ma che fino ad ora, lei è riuscita a non rispondergli né dargli sue notizie. Lui le promette la solita casa “that overlooks the sea”³²⁸ e le spiega che “there's a room for me where I can paint the whole damn day away, a piano and a cat and all the dresses I can wear –”³²⁹ Lo stesso ritornello che più volte è ritornato a marcare e rendere ancora più efficace l'effimera presenza e preoccupazione del fratello per la sorella.

Passano i mesi, non è più estate ma autunno inoltrato e il lettore/lettrice viene a sapere che la donna, finora, è riuscita a non accettare gli inviti sempre più frequenti e insistenti del fratello, che, comunque, oramai la tiene in pugno, proprio come una volta. Egli la lusinga, le promette tutte quelle cose senza apparente utilità che il marito non riusciva ad apprezzare ma che il fratello trova meravigliose, semplicemente perché lui la capisce come nessun altro: oramai, lei è facile preda dell'egoismo del fratello, sebbene sia ancora convinta che lui sia l'unico che possa veramente capirla e farla sentire meno sola: “I don't want to be alone. When I'm with him I'm not alone, all the rest of the time with all the rest of the people, somehow I am. It doesn't matter who I'm with, I'm still alone and I look for him no matter where I am, I look for him.”³³⁰ E ancora, completamente arresasi alla fascinazione infernale del fratello:

We're not a burden to each other, Turtle man, we laugh, we make fun of things, ugly people, boring people, we make such fun of them and laugh. He makes me laugh so

³²⁷ *Ibidem*, p. 218.

³²⁸ *Ibidem*, p. 220.

³²⁹ *Ibidem*, p. 220.

³³⁰ *Ibidem*, p. 222.

hard sometimes I think it's really dangerous. I can't catch my breath with the tears streaming down my face, the way he makes me laugh. [...] The action is always where he is, he draws it in with his exuberance, he's alive and he has a million dreams and plans he hasn't even scratched yet. [...] we never lost each other, we were never away from each other no matter where we were, no matter who we were with, we were with each other. Such talented children, that's what they used to say about us. Mother always said all we needed was each other. She used to talk about "superior people". She made it hard for us, talking that way. I think she almost made us believe it.³³¹

Il romanzo si chiude con la voce narrante, in pieno delirio e farneticante, che spiega al marito che "He said there will be a room for me that's filled with sun gold where I can paint the whole damn day away, he built a house that's on a hill that overlooks the sea, a piano and a cat, can you imagine, Turtle man, a piano and a cat."³³²

³³¹ *Ibidem*, p. 223.

³³² *Ibidem*, pp. 223-224.

CAPITOLO SESTO: MARIE CARDINAL E LE PAROLE PER DIRLO

"I have written, therefore I must have existed."

Joyce Carol Oates

"Writers end up writing about their obsessions.

*Things that hurt them; things they can't forget; stories they
carry in their bodies wanting to be released."*

Natalie Goldberg

"A writer develops the muscles of his mind.

*This training...demands suffering, weakness, setbacks,
exhaustion, mourning, insomnia,
exercises which are the reverse of those which develop the body."*

Jean Cocteau

In questo ultimo capitolo, si analizzerà il romanzo di Marie Cardinal *Le parole per dirlo*, tentando di isolare la funzione terapeutica che la scrittura pare abbia rivestito per la scrittrice di origini algerine: innanzitutto, l'occasione di fare i conti con un passato che avrebbe la forza, se lasciato in-tradotto, di ossessionare chi l'ha vissuto, proprio come le epigrafi all'inizio di questo capitolo intensamente osservano, ma che, malgrado tutto, giacché eccedente la stessa coscienza personale, sempre sfugge e mai si offre alla 'trasparenza' di quello si crede sia la verità di una scrittura di testimonianza.

6.1 Marie Cardinal: brevi notizie biografiche

Marie Cardinal nasce ad Algeri, nell'Algeria francese, il 9 marzo del 1929. Fu insegnante di filosofia e giornalista, madre di tre figli. Fu autrice di numerosi romanzi di successo sulla condizione femminile e, fra i suoi testi, si ricordano, oltre a *Le parole per dirlo* del 1975, *In altri termini* (1977) – considerato il seguito di *Le parole per dirlo* e strutturato come una conversazione tra le due scrittrici Cardinal e Annie Leclerc –, *Una vita per due* (1979), *La trappola* (1983), *D'ora in poi* (1984), *Sconvolgimenti* (1988),

Come se niente fosse (1992) e *I giovedì di Charles e Lula* (1994). La scrittrice morì a Valreas in Francia il 9 maggio 2001.

6.2 *Le parole per dirlo*: storia di una rinascita

Si potrebbe fare molto presto a definire *Le parole per dirlo* come un romanzo femminista e di testimonianza, giacché descrive la storia di una donna – che sembra coincidere con l'autrice del testo stesso –, alle prese con il proprio passato per nascere ad un'altra vita e ad un'altra se stessa, più genuina, più originale e, – non è nemmeno necessario dichiararlo –, più autentica e fedele al proprio vero sentire.

Incubi, angosce, paura della morte e della vita (“Avevo paura della morte, ma anche della vita, perché essa genera la morte. Avevo paura del mondo esterno, ma anche di quello interno. Avevo paura degli altri, e avevo paura di me stessa perché mi sentivo un'altra. Avevo paura, paura, paura, PAURA, PAURA. Nient'altro”³³³): è un male che paralizza, inibisce, confonde, fa perdere coscienza di sé e annulla il senso delle proprie azioni. La famiglia, i ruoli, la condizione della donna, la società, la morale. E a monte un'infanzia tradita, presupposti sbagliati, pregiudizi, ossessioni arcaiche... E', appunto, la storia tutta la femminile di un'analisi, di un graduale recupero di sé, di una nuova nascita alla consapevolezza e alla creatività grazie al potere terapeutico della scrittura: una storia che, tradotta nelle pagine del romanzo, ha sconvolto, commosso e convinto e che ha fatto di Marie Cardinal il simbolo – se non persino l'incarnazione – di un certo tipo di scrittura, di un modo intimo, vibrante e vero di affrontare il problema e la questione del femminile dalla parte del linguaggio e delle parole utilizzate per renderne la complessità paradossale e sfaccettata.

Tuttavia, ciò che a noi maggiormente interessa è evidenziare e analizzare l'intimo legame fra psicoanalisi e scrittura, quest'ultima da considerarsi, alla pari di una terapia psicoanalitica alla ricerca di una nuova traduzione psicologica della propria vita che recuperi lacerazioni e traumi in un assetto più accettabile, come l'occasione per

³³³ Cardinal, Marie, *Le parole per dirlo*, I Grandi Tascabili, Milano, IV edizione, 1997, p. 17.

intarprendere un percorso terapeutico verso una nuova traduzione più completa e inglobante, ma non per questo semplice o lineare.

Trentasette anni per scoprire che la felicità esiste, trentasette anni trascorsi ad aspettarla. Pochi? Tanti? La relatività del tempo è il valore che ciascuno attribuisce all'attimo o all'eternità vissuti sulla propria pelle e tanti sono stati gli anni impiegati da Marie Cardinal per "rivenire" al mondo. Come già affermato, la scrittrice nasce ad Algeri nel 1929 e qui vive fino all'adolescenza. Ama questa terra "[dal]le colline rosse e tondeggianti coperte di viti, i viali di eucalipti, la vegetazione selvaggia e povera del bosco, fatta di pini rachitici, lentischi, ginestre e corbezzoli, la terra secca dove crescevano ciuffi di timo."³³⁴ E così la descrive:

Si levano i colori, gli odori, le forme; trasformano il paesaggio a tale velocità che sembra di veder muovere e vibrare la terra. La vita!... Ritmi delle stagioni, ritmi delle canzoni, ritmi delle parole. Per me vivere altrove, lontano da quei luoghi è diventato sinonimo di arrancare per guadagnarsi la vita. Là vivere era vivere; significava abbandonarsi ai ritmi consueti dell'uomo senza soffrirne, dolersene e gioirne, ma accettandoli per quel che sono³³⁵

Aggiunge anche che "I miei ricordi felici, le mie vere radici sono tutti legati alla fattoria, come le ghirlande sull'albero di Natale. Perché? Forse perché vi passavo le mie vacanze ed ero quindi più padrona del mio tempo che non durante l'anno scolastico. In campagna era davvero Algeria, in città pareva di essere in Francia. Io preferivo l'Algeria."³³⁶ Si sofferma a descrivere minuziosamente la casa di campagna, la fattoria che a lei bambina piaceva così tanto: la casa era massiccia e poderosa, costruita da un suo avo nato nella regione di Bordeaux che l'aveva voluta simile alle case del suo paese: semplice, comoda, solida, vasta. Nei primi tempi era stata una casa fortificata, cinta da mura alte cinque o sei metri. Ai tempi in cui vi abitano Marie e la madre, rimaneva solo una di quelle mura, dalla parte del cortile centrale, con un enorme portone fatto di grosse tavole di legno. Nella villa padronale le stanze erano spaziose e comunicavano tutte fra loro e le grandi finestre permettevano una vista sulle viti che circondavano la casa.

³³⁴ *Ibidem*, pp. 87-88.

³³⁵ *Ibidem*, p. 16.

³³⁶ *Ibidem*, p. 87.

Questo è l'unico luogo dove riesce a sentirsi in perfetta armonia con sua madre, altrimenti molto fredda e distaccata; infatti, di questi brevi istanti dice: "Gli unici momenti di perfetta armonia con mia madre, quelli in cui ero sicura di capire bene quello che si aspettava da me e di non fare nulla che potesse dispiacerle erano durante i giri nei giardini."³³⁷ Ama alla follia quelle passeggiate con la madre, entrambe armate di cestini e forbici per raccogliere i fiori che sarebbero serviti per creare elaborate ed eleganti corone e ghirlande: "Nel mio ambiente l'arte dei fiori era una parte importante nell'educazione delle ragazze. Mia madre era bravissima e io amavo i fiori, [...] Continuavo a sperare che un giorno avrei finalmente trovato quello che [...] avrebbe cancellato il malinteso che c'era tra noi, l'impossibilità in cui mi trovavo di piacerle del tutto, senza capirne il perché."³³⁸

Tuttavia, l'Algeria di Marie è anche una terra agonizzante, lacerata e sull'orlo della disperazione, dilaniata dalla guerra durata otto anni, dal 1954 al 1962, militarmente vinta – così dicevano gli esperti – dai francesi. I giovani combattenti, spinti alla guerra dal patriottismo, cadevano nei combattimenti corpo a corpo e i pochi fellagha rimasti si erano rifugiati nelle città dove venivano trattati come eroi dalla loro gente. Secondo il ministero della guerra a Parigi, non c'era più guerra in Algeria, e nemmeno torture, dato che, giacché non si potevano contare, allora non esistevano. E' in quel periodo che – dice la scrittrice – la Cosa si è insediata in lei in maniera definitiva, "il giorno in cui ho capito che stavamo assassinando l'Algeria. Perché era lei la mia vera mamma. La portavo dentro di me come un bambino porta dentro le vene il sangue dei suoi genitori."³³⁹

Come si è facilmente capito, la sua è una famiglia dell'alta borghesia, dalla quale riceve un'educazione autoritaria e repressiva, fortemente condizionata dall'ambiente cattolico che svolge su di lei un'influenza determinante, in particolare per quanto concerne il rapporto con il corpo ed il sesso, aspetti che rimangono, sino ad un certo punto della sua vita, non solo innominati, ma anche rimossi. Non a caso, la sofferenza della sua anima, non trovando altra forma di considerazione, non poteva che trasferirsi sul corpo e proprio nella parte che riguarda la sfera della sessualità, come ultimo baluardo di manifestazione del suo disagio psichico. Fino a trent'anni, infatti, la donna rimane

³³⁷ *Ibidem*, p. 87.

³³⁸ *Ibidem*, p. 90.

³³⁹ *Ibidem*, p. 94

prigioniera di una ‘inspiegabile’ quanto devastante malattia che la costringe a vivere isolata dal mondo, nel bagno di casa sua, raggomitolata tra la vasca ed il bidè per controllare il flusso del sangue che il suo corpo vomita in continuazione. Marie la chiama tragicamente la ‘Cosa’, come fosse un oggetto dotato di vita propria, che si nutre di lei, vive in lei. Al sangue si accompagnano altre forme di nauseabonde secrezioni: il sudore, le feci, il muco, il vomito, la saliva, e ancora il battito impazzito del polso, ma anche un mostruoso formicolio di immagini, suoni e odori a cui si aggiunge la persecuzione di un’ allucinazione. L’apparizione del sangue, come quella della Cosa, sembra improvvisa, sebbene sia frutto, in realtà, di una lunga gestazione: “Poi, un bel giorno, mi sono svegliata prigioniera della Cosa. Non ricordo da quanti medici sono stata. Il sangue si è messo a colare ininterrottamente.”³⁴⁰ Della Cosa, la scrittrice offre una descrizione dettagliata e recupera la sua esistenza in una forma di sdoppiamento per poterla dire e raccontare:

Devo assolutamente ricordare e ritrovare la donna dimenticata. Più che dimenticata, dissolta. Una donna che camminava, parlava, dormiva. [...] Io sono lei. La pazza ed io abbiamo iniziato una vita nuova, piena di speranza, una vita che non potrà più essere brutta. [...] Se voglio raccontare questo passaggio, questa nascita, devo allontanarmi dalla pazza, prendere le distanze, sdoppiarmi. La vedo in una strada, ha molta fretta. So quanti sforzi sta facendo per sembrare normale, per trattenere la paura dietro lo sguardo. Me la ricordo in piedi, la testa affondata nelle spalle, triste, tutta presa dall’agitazione che sente salire dentro di sé, intenta a fare dei suoi occhi una diga. L’importante è che non si veda niente! Che non cada per terra, in mezzo alla strada, che non venga portata via dagli altri, che non la conducano in ospedale. Il solo pensiero di non essere in grado di strozzare la follia, le cui ondate sempre più grosse avrebbero finito prima o poi col rompere le dighe e straripare, la faceva tremare come una foglia³⁴¹.

Ed ora la Cosa:

Lo spazio tra la vasca e il bidè, ecco il suo posto preferito quando non riusciva più a domare la Cosa. Era lì che si rintanava in attesa che i farmaci facessero effetto.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 15.

³⁴¹ *Ibidem*, pp. 12-13.

Raggomitolata su se stessa, con i talloni contro le natiche, le braccia strette attorno alle ginocchia ripiegate sul petto, le unghie conficcate nel palmo delle mani fino a procurarsi delle ferite, la testa che dondolava avanti e indietro oppure da un lato all'altro, troppo pesante per essere retta dal collo, il sangue e il sudore che colavano. La Cosa dentro di lei era costituita da un mostruoso formicolio d'immagini, di suoni, di odori, proiettati in ogni parte da una pulsione distruttiva; rendeva incoerente ogni ragionamento, assurda ogni spiegazione, inutile ogni tentativo di fare ordine; all'esterno si rivelava con un tremito violento e un sudore nauseabondo.³⁴²

A Marie non si offrono allora che due angosciose e spaventose possibilità: l'ospedale psichiatrico o il suicidio. Dal primo scappa con l'aiuto di un vecchio amico, dopo aver finto di prendere i farmaci e aver fatto credere di sentirsi molto meglio; del secondo, ha troppa paura e terrore. Ma c'è anche una terza via: quella dell'analisi, ed è questa che ella sceglie, concedendosi – come lei dice – “l'orrendo privilegio di descrivere quelle terrificanti immagini, quei dolori abominevoli, che nascevano in me al ricordo di avvenimenti passati.”³⁴³ E' proprio attraverso l'analisi che Marie riscopre la vita e ritrova la felicità che aveva soltanto immaginato. E' attraverso l'analisi che si svela il talento del quale era stata dotata sin dalla nascita: la scrittura, e senza quell'atto di generosa quanto dolorosa discesa nella profondità di se stessa, forse l'autrice sarebbe stata privata della manifestazione del proprio ingegno e creatività. Le prove letterarie nelle quali si cimenta durante la fase iniziale dell'analisi sono un anticipo dell'opera che l'ha resa famosa, nella quale ha trovato il coraggio di raccontare al mondo la storia della sua malattia, della sua follia. *Le parole per dirlo* sono ormai entrate nel linguaggio comune per alludere al simbolo dell'indicibile che trova finalmente la sua manifestazione.

Ricorda il dottore che l'accoglieva tre volte in settimana nella sua casa in fondo al vicolo nel centro di Parigi, un “ometto bruno che mi porgeva la mano. Era minuto, vestito con cura e stava molto sulle sue. I suoi occhi erano neri, lisci come la testa di un chiodo.”³⁴⁴ Ricorda anche la sua reticenza a parlare della Cosa perché “Mi vergognavo di quello che succedeva dentro di me, di tutto quel fracasso, quel disordine, quella agitazione. Nessuno doveva guardare là dentro, nessuno doveva sapere, neanche il

³⁴² *Ibidem*, p. 13.

³⁴³ *Ibidem*, p. 16.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 6.

dottore. Mi vergognavo della mia pazzia. Qualsiasi altra condizione di vita mi sembrava preferibile.”³⁴⁵ E allora preferisce non affrontare subito il vero problema e parla invece delle continue perdite di sangue che ormai la accompagnano da anni, come se queste fossero le responsabili del suo profondo malessere. Inoltre, ella è capace di parlarne, mentre non lo è altrettanto con l’altra “cosa”. E, invece, alla prima seduta con il suo terapeuta, si ritrova a parlare più che altro, anche se in maniera velata, proprio della Cosa. Lui la avverte che “la psicoanalisi rischia di sconvolgere completamente la sua vita.”³⁴⁶ e lei percepisce che “Per la prima volta da tanto tempo qualcuno mi parlava come se fossi una persona normale. E, per la prima volta da tanto tempo, mi comportavo come una persona capace di assumersi le proprie responsabilità.”³⁴⁷ Non scorge, nelle parole dell’analista, nessun’ombra di commiserazione né nessun atteggiamento dotto o paternalista. Ella accetta coraggiosamente il rischio di indagare a fondo, anche perché che cosa avrebbe potuto sconvolgere la sua vita più di quanto non avesse già fatto la Cosa e tutti i suoi corollari?

Paradossalmente, al dottore non interessano le perdite copiose di sangue: avverte e percepisce che questa manifestazione fisica proviene dalla Cosa; è quindi la natura di quest’ultima che occorre investigare, non tanto il suo disturbo psicosomatico secondario, e l’unica in grado di farlo è proprio e solo Marie, supportata dal “gioco dello specchio” riflettente offertole dallo psicoanalista. A queste parole pronunciate dal dottore, avvertite come se fossero uno schiaffo in piena faccia, Marie crolla: “Ero atterrita, fulminata. Non voleva che gli parlassi del sangue! Ma di cosa dovevo parlare? Di CHE COSA? A parte il sangue c’era solo la paura e non potevo parlarne, non potevo nemmeno pensarci.”³⁴⁸ Finalmente, la donna, fiduciosa e ubbidiente, si mette a parlare della sua angoscia e realizza che ne avrebbe parlato a lungo:

Ora capivo chiaramente che il sangue era il salvagente che ci permetteva, a me e ai medici, di rimanere a galla nel mare dell’inesplicabile. [...] Mai nessun ginecologo, nessun neurologo, nessuno psichiatra ha voluto riconoscere che il sangue veniva dalla Cosa. Anzi, mi suggerivano che era la Cosa che veniva dal sangue. [...] Quella sera mi

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 7.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 29.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 29.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 33.

apparve chiaro che la Cosa era l'essenziale, che poteva tutto. Ora affrontavo la Cosa. Non era più così vaga, benché non fossi ancora in grado di definirla. Quella sera accettai la pazza per la prima volta. Ammisi la sua esistenza. Volli accettare la malattia così com'era. Compresi che ero io la pazza che mi faceva paura, perché portava la Cosa dentro di sé. Un punto era chiaro: la Cosa stava dentro la mia mente, non stava in nessuna parte del mio corpo e nemmeno all'esterno. Ero sola con lei. La mia vita era soltanto una storia tra me e lei.³⁴⁹

Fatto sorprendente che segue immediatamente la sua arresa alla consapevolezza di aver bisogno di indagare più a fondo senza sotterfugi, il sangue smette di colare.

La scrittrice si fa coraggio e segue la strada intrapresa con ostinazione.

Le parole che l'hanno imprigionata, impronunciabili se non nell'allusione a cui esse rimandano, nascono ora a nuova vita, acquistano significato, libertà; fanno rivivere la bambina che è stata, la sua ammirazione e devozione per una madre incapace di amarla. A poco a poco, alla verità delle parole pronunciate dalla parte cosciente, si associa quella, più difficile da decifrare e destabilizzante, delle parole provenienti dalla profondità dell'inconscio: quelle dei sentimenti e delle emozioni antiche, rimosse, congelate perché inaccettabili e non conformi al proprio ambiente austero. Il loro disvelarsi espone Marie alla dolorosa necessità della consapevolezza, quella che la porta al superamento della paura del padre, malato di tisi, conosciuto solo attraverso gli occhi della madre, quelle lenti deformanti con cui ha guardato ogni cosa, per arrivare a concepire quella verità di cui mai avrebbe potuto sospettare l'esistenza: l'odio, più ancora della paura, non verso il padre, ma verso colei che, oltre la nascita, le ha donato la morte, la follia e la Cosa.

Il ritratto del padre, seppur parziale e deformato ("Ai miei occhi egli aveva le dimensioni che gli aveva dato mia madre, non ne possedeva di proprie. Mio padre era un perfetto sconosciuto che non ha mai fatto parte della mia vita."³⁵⁰), rivela un uomo malato ai polmoni distrutti dai gas della guerra '14-18, di bell'aspetto, che portava ghette, cappello e bastone. A Marie bambina, il padre e l'universo maschile incute paura, giacché assolutamente estraneo alla sua consuetudine e al suo universo, caratterizzato dalla sola presenza femminile. Quando la piccola deve andare a casa sua per pranzare con lui,

³⁴⁹ *Ibidem*, pp. 36-37.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 64.

nonostante i piccoli rimproveri che lui le dispensa, capisce anche con chiarezza che “con questi rimproveri era mia madre che voleva colpire. Mia madre che mi allevava, che mi vestiva, che pensava alla mia educazione. Sentivo che mi voleva bene e che non era la mia persona che intendeva ferire.”³⁵¹ Ma la piccola, indottrinata perfettamente dalla madre che ormai odiava il padre e non gli concedeva nessuna possibilità di redimersi, non è in grado di aprirsi a lui: “Per lui, la mia cartella era chiusa, [...] Tenevo a distanza mio padre, gli vietavo l’accesso al mio universo.”³⁵² Della sua morte, avvenuta per tubercolosi, l’autrice ricorda solo l’aspetto più teatrale della cerimonia funebre, quello più fasullo. Dopo la sua morte, la ragazzina percepisce qualche cosa di inspiegabile e poco chiaro:

Eppure era stato il mio unico alleato, anche se lo avevo rifiutato. Non avevo mai fatto i conti con lui, ora dovevo fare i conti senza di lui, e sentivo un grande vuoto attorno a me, inspiegabile. Insieme a lui era scomparso qualcosa di sottile, di torbido. Ora so in che cosa consisteva questo suo vuoto: non avevo più la certezza che qualcuno mi amasse in qualsiasi circostanza, e mi sentivo senza affetto.³⁵³

La scrittrice è cosciente del fatto che ella, da bambina, appartenesse al ‘pianeta madre’, mentre il ‘pianeta padre’ le risultava del tutto estraneo. Non appena la bambina lasciava il papà, la mamma “accelerava l’andatura, come per allontanarsi al più presto dal pianeta nefando.”³⁵⁴ Anzi, la madre esaspera, agli occhi della figlia, la differenza di classe sociale esistente fra lei e l’ex marito e di lui dice frequentemente alla bambina: “Non è del nostro ambiente, basta vedere come mangia.”³⁵⁵ Il padre, infatti, racconta l’autrice, era un uomo che si era fatto da sé: dopo lunghi anni a lavorare come manovale in un cantiere edile, il ragazzo scappato di casa per trovare la sua propria strada, orgoglioso e testardo, aveva lavorato anche come operaio e si era laureato in ingegneria alle scuole serali, vincendo premi e riconoscimenti, ma non aveva mai dimenticato la fatica che aveva caratterizzato i suoi anni di gioventù, insieme a gente umile e senza istruzione.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 52.

³⁵² *Ibidem*, p. 52.

³⁵³ *Ibidem*, p. 62.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 64.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 65.

Da quando inizia a parlare, non tanto della follia quanto della bambina che è stata, la Cosa recupera significato e senso così come l'allucinazione, ossia quell'immagine persecutoria che Marie introduce con cadenzata ritualità senza però mai svelarla, se non alla fine della narrazione, sollecitando la curiosità dei lettori/lettrici che si esercitano all'individuazione degli indizi ed alla loro composizione come un puzzle inserito in un minuzioso giallo poliziesco. Così, la scrittrice ci introduce nel viaggio all'interno di se stessa, fornendo a chi sa leggere nell'ascolto, l'esatta percezione della sofferenza, quella caduta negli abissi che sola e unica permette l'incontro con i demoni, dai quali si può anche rischiare di essere distrutti, ma che, una volta riportati alla luce della coscienza, mostrano il lato caritatevole della natura divina dalla quale si sono allontanati. La vita vissuta in superficie fornisce solo una visuale limitata. Sette anni dura l'analisi, un ciclo compiuto, come la settimana che Dio ha impiegato per creare il mondo. Sette anni impiega Marie per venire nuovamente al mondo. E la distanza tra la donna che era a trent'anni, quando iniziò il percorso analitico, e quella che diventa alla sua conclusione, non smette mai di aumentare perchè – dice Marie – “un'analisi non finisce mai, diventa un modo di vivere.”³⁵⁶ Riportare alla luce della coscienza tutto ciò che crediamo di non aver udito, visto, sentito, provato ma che è stato registrato nella memoria sensibile della psiche, è sicuramente un percorso di sofferenza, ma non peggiore di quello che Marie ha vissuto durante gli anni in cui è stata perseguitata dalla Cosa che l'ha costretta a vivere come se fosse già morta.

L'analisi ha spalancato le porte sulle sue angosce infantili, permettendole di ritrovare le prime vittime designate da cui lei stessa è discesa: la bambina angelica, perfettamente educata, ubbidiente ma anche terrorizzata, sconvolta, tradita, infelice che, suo malgrado, era stata costretta a nascondere e reprimere la violenza, l'aggressività, la ribellione, il desiderio del piacere e la sensualità: “Le parole ridavano vita alla scena. Ero di nuovo quella bambina. [...] Ero là, sul divano, con le palpebre ben chiuse per trattenere più a lungo quella bambina. Ero veramente lei ed ero veramente io. [...] Cominciava a delinearsi con chiarezza il potere di mia madre su di me. Per poter trovare me stessa

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 134.

dovevo trovare lei, dovevo immergermi nei misteri della mia famiglia, del mio ambiente.”³⁵⁷

La madre tirannica, intelligente, affascinante, bella, risplendente come un tesoro irraggiungibile, algida ed incapace di amare la figlia mai voluta, profondamente fragile, innocente e vittima inconsapevole essa stessa dei suoi condizionamenti, dei valori ipocriti e fasulli del suo ambiente sociale, della vita che si era cucita al corpo come un bell’abito di sartoria, così stretto che aveva finito per soffocarla:

Ho cominciato a parlare di mia madre e non ho più smesso fino alla fine dell’analisi. [...] Così sono riuscita a conoscere la donna che lei avrebbe voluto che fossi. Ho dovuto fare, giorno dopo giorno, la conoscenza dei suoi sforzi per fabbricare una persona perfetta secondo i suoi criteri. Ho dovuto misurare con quale forza di volontà piegava il mio corpo e il mio pensiero per costringerli a imboccare la strada che aveva scelto per me. E’ tra la donna che lei avrebbe voluto generare e me che la Cosa si è insediata. Mia madre mi aveva fuorviata e il suo lavoro era stato così perfetto, così profondo, che non ne ero conscia, non me ne rendevo più conto. Di lei ricordo soltanto di averla amata alla follia durante la mia infanzia e la mia adolescenza, poi di averla odiata e infine abbandonata volontariamente, poco prima della sua morte, che ha segnato la fine della mia analisi.³⁵⁸

Sul divano nello studio dell’analista, affiorano ricordi crudeli e difficili da accettare che vedono lei bambina fare del suo meglio per farsi accettare e amare dalla madre. Si ricorda delle serate quando, invece che addormentarsi nel suo letto, preferiva stare alzata di nascosto per spiare la madre durante le sue serate solitarie, quando sorseggiava del vino prima di coricarsi. Di questo dice: “avrei voluto essere al posto del vino. Avrei voluto farle del bene, renderla felice, avrei voluto attrarre la sua attenzione.”³⁵⁹ Raccoglieva dei sassolini per donarli alla madre, convinta che, fra essi, la donna avrebbe trovato dei diamanti o dei rubini e allora le avrebbe detto quanto le voleva bene. Ma tutto ciò che otteneva, invece, era l’ordine di sbarazzarsi di quelle porcherie. La piccola Marie tentava allora di comperare l’affetto della madre facendole dei regali comperati con i suoi risparmi, ma alla donna piacevano solo gli oggetti di lusso e non

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 71.

³⁵⁸ *Ibidem*, pp. 71-72.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 72.

c'era nulla sul mercato che fosse alla portata del borsellino della piccola. La porta della sua felicità rimaneva chiusa per la figlia: il suo amore per lei, chiaramente, non era la chiave giusta. Come conseguenza alla frustrazione e alla mancanza di un affetto incondizionato, priva di qualsiasi riconoscimento che la facesse sentire importante, si rifugia in un mondo tutto suo dove le era possibile mettersi in risalto e attirare l'attenzione: "Mi rifugiai allora, inconsciamente, nel mondo dei sogni, [...]. Mi odiavo per tutti quegli sforzi inutili, mi vergognavo di me stessa. In compenso, scoprii che potevo inventarmi un personaggio tutta da sola, di nascosto."³⁶⁰ Solo grazie alle vittorie ottenute nella sua dimensione fantastica, la piccola Marie riusciva a sentirsi all'altezza dell'amore della donna; inoltre, dato che la religione rivestiva per la madre un ruolo essenziale e fondamentale, pur di farle piacere, la piccola Marie si cimenta anche in quella, ottenendone però solo la conferma della sua inadeguatezza, proprio come il messaggio che le inviava, inconsciamente, la madre. Tenta di impegnarsi spasmodicamente nelle preghiere, ma cade preda delle distrazioni, e quindi giunge alla conclusione che sarebbe andata dritta all'inferno, avendo ferito il Dio che sua madre adorava, colui al quale ella sacrificava tutto. Giacché si sente colpevole e indegna, alla ragazzina non resta altro che proporre di sé una facciata impeccabile:

Poiché non riesco ad essere come si deve dentro di me, a maggior ragione dovevo esserlo nelle apparenze. In ordine, ben educata, pulita, virtuosa, ubbidiente, col senso del risparmio, servizievole, pudica, caritatevole, onesta; bene o male ci riuscivo, ma il più delle volte male perché mi piaceva troppo divertirmi e ridere. Mi sporcavo i vestiti e le mani, i miei quaderni erano pieni di macchie e di cancellature.³⁶¹

Il commento della madre per la calligrafia della figlia e per il disordine con cui tiene libri e quaderni è molto negativo: le dà della sciattona, parola che umilia profondamente la piccola e che suona dentro di lei come: "cogliona, pasticciona, farfugliona, pidocchiona. Era qualcosa di sporco, di fermentato. Non c'entrava niente con l'immagine che avevo di mia madre e alla quale desideravo tanto somigliare."³⁶² L'unica castrante certezza che la bambina recupera è che ella possa solo diffidare di sé se vuole

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 75.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 84.

³⁶² *Ibidem*, p. 82.

davvero piacere alla madre: “Diffidavo di me stessa e questa diffidenza era pesante da sopportare. Se volevo piacere a mia madre non dovevo commettere peccati. E invece ne commettevo, e di grossi.”³⁶³

Le uniche volte in cui si sente amata senza limitazioni o restrizioni sono quelle in cui la piccola protagonista – che la donna adulta fa emergere durante la terapia – è ammalata. La madre, infatti, che prestava la sua abilità come infermiera nei quartieri più poveri della città in una fervente attività di volontariato, si sente in qualche modo appagata nel prendersi cura della figlia malata, quasi una soddisfazione egocentrica per dimostrare, ancora una volta, a sé e al suo mondo cattolico perbenista, quanto lei fosse caritatevole. Comunque, nonostante tutti gli sforzi compiuti, la ragazzina non è in grado di fare breccia nel cuore della madre:

La sua generosità e la sua abnegazione avevano raggiunto tali vette che mi era impossibile comunicare con lei. La sua bontà, il sacrificio quotidiano che faceva della sua vita, la ponevano su un piedistallo così alto che mi veniva da piangere. Mi incamminavo allora verso la cucina, le stalle, il giardino o la cantina, e lì riuscivo a vivere. Raggiungevo coloro che mi rendevano bella la vita, che mi amavano e che amavo. Se non fosse stato per loro, so che mi sarei murata in me stessa, tutte le mie finestre sarebbero state chiuse dall'impossibilità in cui mi trovavo di piacere a mia madre, di farmi volere bene da lei, di capire il suo mondo, e dalla certezza che avevo di essere brutta e cattiva.”³⁶⁴

Quando la madre della protagonista rientra a casa alla sera dopo le giornate da lei trascorse a prodigarsi nel soccorrere i poveri e gli ammalati della città, l'atmosfera di casa diventava improvvisamente felpata, silenziosa, un po' drammatica. La piccola Marie era solita cenare in dispensa e faceva di tutto per comportarsi come si deve, sia per piacere a sua madre sia per evitare i rimproveri di Nany, la governante, che per il resto del tempo se ne infischia delle buone maniere. Una volta a letto, aspettava impaziente il bacio della buona notte da parte della donna, la quale poi era solita ritirarsi in camera sua e piangere il ricordo della prima figlioletta morta ancora piccina, dopo aver disposto sul suo letto le reliquie della bambina: scarpette di lana, boccoli di capelli, vestine di neonata.

³⁶³ *Ibidem*, p. 87.

³⁶⁴ *Ibidem*, pp. 95-96.

A quella vista, il cuore di Marie diventava duro come una pietra. Come reazione a questo senso di esclusione, si procurava il vomito e gioiva allora della presenza della madre accorsa ad assicurarsi che stesse bene.

In retrospezione, la protagonista, ripensando ai primi anni di psicoterapia, giunge alla conclusione che “Inconsciamente, per proteggere me stessa, per non sentirmi un pezzo di carne sanguinolenta sul banco del macellaio, fuggivo la vera causa.”³⁶⁵ La donna, infatti, temeva che, una volta nominata la sua paura, quest’ultima la avrebbe completamente destabilizzata e lacerata. La voce narrante spiega che:

Mi ci sono voluti quattro anni di analisi per scoprire che ogni volta che cambiavo argomento o che tacevo non era perché non avevo più nulla da dire, ma perché mi trovavo davanti a un ostacolo che avevo paura di saltare. Non tanto per lo sforzo che richiedeva quanto per quello che si nascondeva dietro. Avevo parlato di mio padre perché, in realtà, non rischiavo nulla a parlarne. Avevo parlato di mia madre, ma superficialmente, quel tanto che bastava a farmi compatire. Non avevo ancora detto niente dell’allucinazione, né fatto il minimo accenno alla vera carognata che divideva me e lei.³⁶⁶

Tuttavia, la scrittrice ammette anche che per quanto riguardava il cadavere tra lei e sua madre, non doveva nessuna spiegazione né al dottore né a se stessa. Semplicemente, non ne parlava. Anni dopo, avrebbe imparato che il pensiero non si affaccia spontaneamente alla porta del nascosto. Non basta voler penetrare nell’inconscio perché la mente venga dietro. Il pensiero temporeggia, va avanti poi indietro, esita, sta in agguato ma poi quando viene il momento giusto, si ferma davanti alla porta come un cane da punta, rimane paralizzato. Dopo aver fatto piazza pulita di tutti i festoni che si era tanto compiaciuta di far rivivere, infatti, si rendeva conto che evitava ancora il nocciolo del problema, sebbene intuisse che era proprio quello che doveva fare per guarire: affrontare la Cosa, afferrarla, mentre invece, quando parlava col dottore, ciò che affiorava era patetico, dolciastro, commovente, strappalacrime.

Ed ecco che l’analisi imbocca una nuova strada, paurosa ma necessaria per sondare, senza timore e nella speranza di una nuova traduzione della propria vita più

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 99.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 99.

inglobante e completa, ciò che non è mai stato detto, né ancora pensato. L'autrice, allora, scava in profondità nei suoi ricordi e si ritrova ragazzina alle soglie dell'adolescenza alle prese con le prime fantasie e stimoli sessuali, in compagnia dei bambini arabi figli dei mezzadri che lavoravano per la sua ricca famiglia alla fattoria. Ricorda di aver invidiato i giochi e le zuffe dei maschi, ai quali era permesso e concesso di giocare a Tarzan, o rotolarsi per terra con gambe e braccia avvinghiate con la conseguenza di strapparsi i calzoncini e rimanere nudi. Di questi giochi prettamente maschili, la scrittrice afferma: "Li invidio. Mi sento capace di fare tutto quello che fanno loro. Ma non lo posso fare, non sono goichi da bambine, e quindi insieme alle altre "piscione" (come ci chiama Kadar), vado a raccogliere fiori o a sistemare l'interno delle capanne, nell'attesa che qualche gioco misto si organizzi da sé."³⁶⁷ Si masturba fino a provocarsi l'orgasmo, provandone poi però una profonda vergogna, sentendosi colpevole e indegna di sua madre. La donna ora adulta da cui sono emersi questi ricordi fa esperienza, per la prima volta nel corso della sua analisi, di un vero e proprio incontro con se stessa. E da esso, finalmente, non fugge, permettendo così alla bambina che era stata di nascere sul divano dello psicoanalista. E ancora: "Per la prima volta mi ero incontrata con me stessa. Fino a quel momento organizzavo sempre le messe in scena del mio passato in modo che gli altri, mai madre soprattutto, avessero la parte principale. Io ero soltanto una esecutrice sottomessa, una brava bambina che si lasciava maneggiare e ubbidiva sempre."³⁶⁸ Scopre di sé un aspetto fondamentale, quello più libero, istintuale e istintivo, non ancora piegato dall'educazione rigida e bigotta che le impartiva la madre, e riesce a prendersi la responsabilità delle proprie azioni:

Ora scopro che mi ero preferita anormale e malata piuttosto che normale e sana. Di conseguenza m'accorgevo che in qualche modo ero io la causa della mia malattia, che ne ero in parte responsabile. PERCHE'?" E comunque, "Quella bambina mi rassicurava: esisteva dunque, non ero totalmente in balia degli altri, ero capace di ingannarli, di prenderli in giro, di raggirarli, di costruirmi difese. Che cosa stupenda! Quella era la strada che bisognava ritrovare! Ormai ero certa che esisteva, io ero

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 106.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 197.

prigioniera e avevo la chiave per liberarmi, poiché la bambina che si masturbava ero io.³⁶⁹

Ora, la donna è pronta ad affrontare la ‘carognata’ della madre, alla quale la scrittrice dedica quasi una trentina di pagine. Per poter raccontare il fatto, ella allestisce un’ambientazione degna di quello che viene appassionatamente raccontato, ma che, in realtà, cela un profondo bisogno di difendersi dalla confessione che la madre le va facendo della situazione del suo concepimento e del fatto che la donna avrebbe volentieri fatto a meno della sua nascita e della sua presenza. E’ la storia di un aborto mancato, raccontato alla figlia adolescente per metterla in guardia contro i pericoli e le insidie disseminati lungo la strada che dovrebbe farla diventare, nei sogni e nelle aspettative materne, una brava ragazza virtuosa e di buona famiglia.

Dopo che al pomeriggio madre e figlia erano state dal medico affinché costui potesse accertarsi che la ragazzina fosse in buona salute, ma soprattutto per verificare quanto ancora avrebbero tardato le prime mestruazioni, Marie viene chiamata dalla madre per prendere il tè insieme a lei in salotto, luogo in cui la bambina entrava solo per dare la buonanotte o salutare gli ospiti. Marie si accomoda in una poltrona di cuoio, uguale a quella in cui sedeva la madre. La ragazzina percepisce immediatamente la gravità della situazione e si accorge dell’imbarazzo della madre, dopo che quest’ultima le chiede se sappia nulla di come vengano al mondo i bambini. Da parte sua, Marie non può far altro che pensare che questo sia un argomento piuttosto spinoso e vergognoso, di cui non avrebbe mai potuto parlare con la madre. Quest’ultima esordisce dicendo alla figlia che lei, in accordo con il dottore, ha deciso di parlare di sesso con la figlia, convinta com’è che troppa ignoranza nuocia. Marie viene così a sapere dalla madre che, non appena lei avrà le sue mestruazioni, potrebbe però anche restare incinta. La madre continua nella sua spiegazione e, una volta chiarito alla figlia che i bambini possono nascere solo con il proprio marito, le fa notare che quelle donne non sposate che hanno comunque dei bambini commettono un gravissimo peccato, che il Signore non perdona mai. La donna raccomanda a Marie, una volta avuto il ciclo, di non farsi trovare più sola con i ragazzini della fattoria. La reazione di Marie è un misto di orgoglio di classe e di timore,

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 108.

consapevole com'è di appartenere ad una classe sociale diversa. Vive la conversazione con la madre alla pari di un rito d'iniziazione, durante il quale quest'ultima sta consegnando alla figlia i pezzi più preziosi di quella divisa invisibile che avrebbe indicato il suo ceto a chiunque avrebbe incontrato d'ora in avanti. Capisce che ciò che la madre sta cercando di fare è plasmarla in modo tale che in qualsiasi momento, in ogni occasione, si potessero riconoscere le sue origini.

Credendo che la conversazione privata con la madre sia finita, la ragazzina fa per alzarsi, ma la donna la ferma e, dopo essersi accesa un'altra sigaretta, continua a raccontarle quello che era successo in occasione del suo concepimento, avvicinandosi sempre più alla 'carognata' a cui la scrittrice ha già accennato: "Vorrei parlarti di tuo padre. Voglio che tu sappia come sei nata. Penso che ti aiuterà a capire meglio questa conversazione e ti eviterà di commettere gli errori che ho commesso io."³⁷⁰ Dopo averne fatto un ritratto piuttosto positivo, considerata la posizione che era stata da lui ottenuta grazie al sudore della propria fronte, la donna comunque si premura di puntualizzare alla figlia che "voglio che ti metta bene in testa che abbandonando la propria classe si va alla rovina. Non ci si può sposare con il primo venuto."³⁷¹

Scavando nei suoi ricordi del periodo in cui era sposata e aveva perso la bambina di cui era tanto fiera per una malattia di origine tubercolare il cui responsabile, ai suoi occhi, non poteva che essere il marito, la donna afferma che lui la aveva sposata per riuscire ad entrare nel suo ambiente.

Dopo qualche attimo di silenzio, la donna riprende il suo racconto, avvicinandosi sempre più al climax crudele della sua spiegazione; rammenta alla figlia come il divorzio sia condannato dalla Chiesa ma come lei avesse avuto il coraggio di chiederlo, avendo però fatto promessa di non risposarsi mai più. Due anni dopo la morte della sua amatissima figlioletta, il fratello di Marie nacque e la donna assiste al peggioramento della salute del marito e ai litigi fra quest'ultimo e il suocero per l'andamento negativo della fabbrica in cui i due uomini avevano investito il loro patrimonio. Ella si ritrova a dover fare da intermediaria fra i due, mentre i litigi e le recriminazioni diventano sempre più violenti. Alla fine chiede il divorzio e, all'idea, i suoi genitori, che prima la avevano

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 123.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 124.

incoraggiata a farlo, tremano, giacché è una cosa che nel loro ambiente non si usa. Sono già in corso le pratiche del divorzio, quando la donna si accorge di essere incinta.

A questo punto, anche graficamente, la narrazione si interrompe e la voce a cui è affidato il racconto riprende a narrare due righe dopo, avendo lasciato uno spazio vuoto fra quanto detto prima e quello che verrà confessato di lì a pochissimo e che rivela una ambientazione completamente differente: più cruda, quasi crudele, meno raffinata, intima e agghindata dalla sicurezza del calore del salotto di casa. Infatti, – la scrittrice rivela – tutta la conversazione fra la madre e la ragazzina ha luogo per strada:

Per la verità, le cose non sono proprio andate così. Non eravamo nella fattoria, in salotto, davanti al caminetto. Tutto il suo monologo, le spiegazioni, le rivelazioni e le istruzioni che mi dava sulla condizione femminile, la famiglia, la morale, il denaro, me le sciorinò per strada. [...] Probabilmente preferiva dirmi quello che aveva da dirmi, che (secondo lei) dovevo sapere, lontano dai luoghi in cui vivevamo.³⁷²

La strada è una strada centrale, trafficata, rumorosa, piena di immondizie, polverosa, disseminata di vecchie sigarette spente ed escrementi di cani. La scrittrice così parla di questo luogo distante, quasi volgare, per nulla familiare. Il ricordo della strada che la donna fa emergere mentre è sdraiata sul divano dello psicanalista, tuttavia, appare estremamente importante giacché le rivela, in retrospezione, la sua vera natura, quella che la ragazzina non può lasciare venire alla superficie perché sconveniente per la sua classe sociale. Del fascino emanato dalla strada e della sua chiassosa vita la ragazzina aveva paura perché voleva piacere a sua madre, riuscire a vivere come lei voleva, ma, al contempo, la piccola Marie avverte dentro di sé una forza irresistibile che la spinge fuori dai binari che le sono stati assegnati: la strada, infatti, le appare più facile della vita a cui il suo rango la sacrifica e in cui non ha mai riscosso successo.

Tornando alla confessione della madre, la scrittrice afferma:

Se solo avessi saputo quanto male stava per farmi, se invece di una vaga premonizione avessi potuto immaginare quale profonda ferita stava per infliggermi, certamente avrei cacciato un urlo. Ben piantata sulle mie gambe, sarei andata a cercare dentro di me il

³⁷² *Ibidem*, pp. 135-136.

gemito essenziale che già sentivo, l'avrei spinto su fino alla gola, fino alla bocca, e l'avrei fatto uscire, dapprima sordo come le trombe da nebbia, poi stridulo come le sirene, e infine enorme come un uragano. Avrei lanciato un urlo mortale e non avrei sentito le parole che stavano per cadere su di me come tante lame micidiali. Là, in quella strada, con poche frasi, mia madre mi ha cavato gli occhi, mi ha rotto i timpani, mi ha scuoiata, mi ha tagliato le mani, mi ha rotto le ginocchia, mi ha torturato il ventre, mi ha mutilato il sesso. Oggi so per certo che non era conscia del male che mi stava facendo e non la odio più. Mi riversava addosso la sua pazzia, le servivo da capro espiatorio.³⁷³

Infatti, la madre continua nelle sue spiegazioni, convinta, in questo modo, di fare del bene alla figlia mettendola in guardia. Ella le dice che il solo pensiero di essere incinta di quell'uomo, da cui si stava separando, le risultava insopportabile e che, pur essendo Marie troppo piccola per capire, aveva l'intenzione di proseguire per farle comprendere lo scotto che, come donne, si può arrivare a pagare per una stupidaggine di pochi secondi.

Infine, il vero e proprio climax, spietato e agghiacciante: la madre le confessa di averla voluta abortire, senza però ricorrere a quei medici e quelle donne, noncuranti della norma religiosa, che si prestano alla pratica dell'aborto, anche perché ciò sarebbe stato un peccato gravissimo imperdonabile dalla Chiesa, che la avrebbe punita con l'inferno nel caso lei si fosse decisa per un aborto. La madre prosegue spiegando alla figlia come si possa abortire naturalmente: può bastare uno shock, o una malattia, oppure una determinata medicina o un particolare cibo, a volte un semplice spavento. In quei casi non è peccato, è semplicemente un incidente. E le illustra tutti gli espedienti da lei utilizzati nella speranza di riuscire ad abortire naturalmente: pedalate stancanti in mezzo ai campi appena arati, cavalcate al trotto e al galoppo con ostacoli per ore e ore, partite di tennis sotto il sole infuocato nelle ore del primo pomeriggio, grandi quantità di chinino o aspirina. Poi conclude: "Ascoltami bene: quando un bambino è ben attaccato, non c'è nulla che lo possa staccare. Bastano pochi secondi per fare un figlio. Capisci perché voglio che la mia esperienza ti serva a qualcosa? Capisci com'è facile rimanere in trappola? Capisci perché ti voglio avvertire del pericolo?"³⁷⁴ E la confessione continua: la

³⁷³ *Ibidem*, pp. 138-139.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 140.

madre racconta alla figlia come, alla fine, avesse dovuto rassegnarsi all'idea di avere un altro bambino, anche perché l'evidenza non poteva più essere celata. E poi nacque Marie, di faccia, certamente un segno del fatto che il Signore avesse voluto punire la donna per aver cercato di aiutare un po' la natura: "Ho patito le pene dell'inferno, mille volte peggio che per tuo fratello o tua sorella."³⁷⁵

Dopo tutta questa specie di predica intrisa di avvertimenti, la donna, in uno slancio di tenerezza, cerca di baciare la figlia, ma quest'ultima si ritrae istintivamente, tentando soprattutto di respingere il contatto con la pancia della madre. E di tutto quanto scambiato, la voce narrante dice:

Se solo mi fossi trovata in salotto, così come ho preferito immaginare in seguito, se solo avessi sentito la vicinanza di Nany o Kadar, forse non sarei precipitata in quella voragine che si stava aprendo sotto i miei piedi. [...] Se solo mi madre avesse indossato quei bei vestiti, quel buo profumo che si metteva in casa. Macché! Eravamo in mezzo a una strada chiassosa, con i nostri abiti da città. Io e lei, sole, faccia a faccia, stavamo vivendo il nostro unico incontro. Fino a quel momento la mia vita era stata un insieme di sforzi per avvicinarmi a lei, per incrociare il suo cammino. Credevo bastasse incontrarmi con lei una volta per poi proseguire insieme, passo dopo passo. E invece, ora che l'avevo incontrata, non vedevo l'ora di allontanarmi da lei.³⁷⁶

L'odio verso la madre emerge potentemente, però, solo quando anche lei fa esperienza della gravidanza e, ovviamente, paragona le sue emozioni di fronte ai movimenti del bambino che porta in grembo a quello che la madre doveva aver provato quando incinta di lei con la voglia di sopprimerla. Ogni movimento della piccola Marie deve aver significato una sola cosa per lei: non era ancora riuscita a ucciderla. Forse ogni movimento nel suo ventre le ricordava l'odioso accoppiamento di cui la piccola era frutto: la passione dell'odio, la repulsione. E allora se la immagina balzare sulla bicicletta e pedalare nei campi tra le immondizie e intrattenere una sarcastica quanto mai violenta conversazione con il feto:

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 140.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 141.

Sei ben sballottata là dentro, bambina? Sta' a vedere, pesciolino mio, come ti romperò la schiena. Ma cosa aspetti a smammare, a toglierti dai piedi? Saltava in groppo al suo ronzino e oplà! Li senti bene i colpi nel tuo corpicino schifoso? Tesoruccio bello! Hai visto che belle tempeste provocano le mamme per spaccare in due i piccoli sottomarini? Hai visto quante belle onde per soffocare i piccoli pescatori subacquei? Pussa viaa, bestiaccia, via! Ti muovi ancora? Ci penso io a calmarti. Chinino, aspirina. Coccola, cocca mia, cuccioletta, bevi carina, bevi il buon veleno. Vedrai come ti divertirai lungo il taboga del mio culo quando sarai marcia, uccisa dalle droghe. A morte, a morte! Eppoi alla fine, impotente, rassegnata, vinta, delusa, mi aveva mollata viva al mondo, come si molla uno stronzo.³⁷⁷

Infine, al lettore/lettrice viene svelato anche il mistero dell'allucinazione ricorrente nei dialoghi con lo psicoanalista di Marie, che le invade la vita e la mente. La descrive come se ella possedesse due occhi: con uno riesce a vedere lo spettacolo normale, reale, mentre con l'altro vede qualche cosa che la terrorizza e che le provoca delle crisi molto forti. Analizzando questa visione allucinatoria con il dottore, scopre che essa risale ad una tenera età, quando lei bambina aveva imparato a camminare e ad accorgersi dello stimolo della pipì. E' in un parco con la governante Nany e il padre, il quale ha una telecamera. La bambina è accovacciata per poter urinare, ben nascosta da sguardi indiscreti – come le ha sempre insegnato la madre –, per espletare questa operazione. Ad un tratto, sente un rumore alle sue spalle. La piccola si volta e scorge il padre in piedi con una strana cosa davanti agli occhi: un animale di ferro con un occhio a froma di tubo, che fa rumore. La reazione dell'infante è molto violenta perché non vuole che suo padre la veda mentre fa pipì, che le possa vedere il sedere: corre, come può, impedita dalle mutandine ancora abbassate, verso il padre e cerca di colpirlo con tutte le sue forze. Ma l'occhio meccanico nelle mani dell'uomo continua a fissarla. Dopodiché, la governante interviene per allontanare la bambina infuriata dal papà e la sgrida aspramente per la cosa vergognosa, spaventosa e orribile che ha fatto: ha cercato di fare del male al genitore.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 143.

Sul divano dell'analista, Marie realizza all'improvviso di aver smascherato l'allucinazione, quasi un esorcismo e sa che essa non tornerà mai più a turbarla: "Mi aveva aiutato a partorire me stessa. Ero appena nata. Ero nuova."³⁷⁸

A quel punto, la donna che sta nascendo grazie alla psicoanalisi non teme più se stessa, anzi, gode la vita e scopre il piacere che le offre il suo corpo, in un turbine di vita nuovo per lei, di cui mai ha fatto esperienza prima di allora: si ritrova una donna spensierata, leggera, lei che si era sentita sempre oppressa e tormentata, controllata a vista dall'occhio austero e impietoso della madre che la piccola Marie confondeva con quello di Dio e anche, inconsciamente, con l'occhio della cinepresa. "Ero sempre vissuta nell'ossessione di essere braccata, spiata, colpevole, fino al giorno in cui ho scoperto il significato dell'allucinazione."³⁷⁹ La donna si lancia allora freneticamente verso il miraggio della salute e della libertà, sebbene di lì a poco la Cosa si faccia risentire sorniona. Ella va ancora allo studio del dottore ma si rifiuta di parlare, quasi covasse una rabbia silente verso l'uomo che la ha aiutata a liberarsi ma non le ha indicato la via da cui partire per farlo. Realizza che le ci erano voluti i primo quattro anni di terapia per prendere coscienza del fatto che stava facendo una psicoanalisi, ma si accorge anche che il vicolo stava diventando un laboratorio e il piccolo dottore era ad un tempo il paracadute e il testimone dei suoi viaggi e incursioni nell'inconscio. Alla luce di una maggior sicurezza di sé e autostima, Marie va alla ricerca della madre guardandola però con occhi diversi e scopre una donna ben diversa: autoritaria fino all'estremo, come quando obbligava la piccola, che si era rifiutata di mangiare la tanto odiata zuppa e l'aveva vomitata, a mangiare il proprio vomito; o quando si lasciava andare alla volgarità della povera vecchia Jehan Rictus, personaggio di una commedia, o quando, pazza di paura, barricava porte e finestre di casa contro il pericolo comunista. In quei momenti, la protagonista, guardando alla scena in retrospezione, riesce a scorgere negli occhi della donna la Cosa, la stessa che aveva quasi portato alla morte la figlia. Marie si riscopre una bambina testarda, orgogliosa, indipendente e dotata di un senso della giustizia e del piacere che non c'entravano nulla con la parte che la sua famiglia e la società le avevano assegnato. Finalmente, incontra i suoi difetti ed essi le regalano una sicurezza che non

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 155.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 161

aveva mai provato: impara ad amarli e, all'occorrenza, a servirsene. Di questa scoperta, l'autrice dice:

Il mio inconscio aveva preparato la strada in modo che tra il chiarimento dell'allucinazione e la rivelazione della mia violenza, potessi capire chi ero veramente, che non ero in ogni caso un angelo. Avevo avuto il tempo di abituarli al mio orgoglio, alla mia sete d'indipendenza, al mio egocentrismo. Avevo capito che quelle mie caratteristiche potevano essere difetti o qualità a seconda dell'uso che ne facevo.³⁸⁰

Insieme alla sua vitalità e allegria, la donna scopre anche la sua originalità e creatività come scrittrice: permette al marito, tornato dopo tanto tempo a casa, di leggere il suo manoscritto; l'uomo ne rimane stupefatto e la spinge a consegnarlo ad un editore. Lei, riluttante, finalmente accetta e sei giorni dopo firma il suo primo contratto; ripensa alla pazza che era stata e dice:

Ti ho tirata fuori, vecchia mia, ti ho tirata fuori! Tutto ciò aveva qualcosa di miracoloso, di fiabesco, di magico. La mia vita era completamente trasformata. Non solo avevo scoperto come esprimermi, ma avevo trovato da sola la strada che mi portava lontana dalla mia famiglia, dal mio ambiente, e mi permetteva di costruirmi un universo finalmente mio.³⁸¹

L'ennesima realizzazione epifanica a cui la conduce la terapia psicoanalitica è quella che vede le parole al primo posto, soprattutto quelle che designano le parti del corpo che devono rimanere, per pudica cultura appresa, indicibili se non persino impensabili. La scrittrice è cosciente del fatto che, più volte durante il corso della sua analisi, ella abbia sbattuto contro le parole e ora, forte di un sé più genuino e vero, le analizza. Si scontra allora con se stessa in un sottile conflitto dove apparentemente non si tratta più di conscio e d'inconscio, ma dell'imbarazzo e la resistenza che ella prova a dire certe parole, quelle legate, come già detto, al corpo e agli escrementi e fluidi che da esso fuoriescono. Scopre che le parole possono diventare una sorta di astucci che contengono materia viva, che possono essere particelle vibratili che animano l'esistenza oppure

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 211.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 228.

cellule che, al contrario, si fagocitano, globuli che si coalizzano per respingere invasioni estranee. Possono essere anche ferite o cicatrici di ferite, assomigliare a un dente marcio in un sorriso di gioia. Infine, la scrittrice fa esperienza delle parole quali “SS dell’inconscio che rinchiudono i pensieri dei vivi dentro le prigioni dell’oblio.”³⁸²

Grazie all’analisi, inizia a soppesare le parole, a sospettare la loro importanza e, come scrittrice di un certo successo, si accorge che “Le avevo sistemate nelle mie pagine esattamente allo stesso modo in cui sistemavo a casa i mobili e gli oggetti di cui non riuscivo a disfarmi e che mi portavo dietro ad ogni trasloco.”³⁸³ Conclude che le parole servono a designare il valore delle cose, ma non necessariamente la vita di cui sono dotate; la gerarchia dei valori, infatti, è stata stabilita molto tempo prima e viene trasmessa di generazione in generazione al punto che esse non solo contengono il valore degli oggetti ma anche quello delle persone, dei sentimenti, delle razze e delle religioni. Scopre così, all’improvviso e con una lucidità sconcertante, che l’universo intero è già etichettato e classificato secondo dei valori che per lei, fino a quel momento, sono stati gli unici possibili e validi, ma che scopre essere, in realtà, quelli dettati da una specifica classe sociale: quella borghese. “Là dentro non c’era posto né per il mio culo, né per le mie defecazioni”³⁸⁴ “Tutto questo non esisteva poiché non si potevano usare le parole che vi si riferivano. Tutto questo non aveva nessun valore. Tutt’al più poteva essere oggetto di battute pesanti e volgari.”³⁸⁵

Dopo sette anni, il suo percorso di rinascita trova il proprio termine. Così l’autrice ne parla:

Erano sette anni che venivo qui. Sette anni per esistere. Sette anni per trovare me stessa. Sette anni trascorsi in un movimento lento, perfettamente equilibrato. Avevo cominciato col trovare la salute. Poi la mia essenza era apparsa a poco a poco, avevo scoperto la mia individualità, ero diventata una persona. Poi grazie al mio ano, avevo scoperto che tutto aveva la sua importanza e che quello che era ritenuto sconcio, meschino, vergognoso, povero, in realtà non lo era, che era la scala di valori del mio ambiente sociale che aveva gettato un velo ipocrita su determinate persone, determinati pensieri, determinate cose, per far risaltare meglio ciò che è pulito, grandioso, brillante,

³⁸² *Ibidem*, p. 238.

³⁸³ *Ibidem*, p. 239.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 240.

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 241.

ricco. Ora scopro la mia vagina, sicura che l'avrei accettata come avevo fatto con il mio ano: avremmo vissuto insieme, come vivevo con i miei capelli, le dita dei miei piedi, la pelle della mia schiena, tutte le parti del mio corpo, come vivevo con la violenza, la dissimulazione, la sensualità, la prepotenza, la volontà, il coraggio, l'allegria. Armoniosamente, senza vergogna, senza disgusto, senza discriminazione.³⁸⁶

Ogni scoperta che ha portato a termine durante l'analisi ha allargato il suo spazio interiore, al punto da rendersi disponibile ad accogliere nuovi sentimenti o vecchi trasformati, come il passaggio dall'odio al perdono che permette alla protagonista, andata a far visita alla tomba della madre morta da poco, di pronunciare con consapevolezza le parole che la riconciliano a questa donna così ambigua e che concludono il romanzo: "Ti voglio bene". La morte della madre, che secondo l'interpretazione che ne dà la scrittrice è avvenuta per un atto volontario di suicidio da parte dell'anziana donna giunta all'incapacità di sostenere oltre l'ammaestramento e la vita falsa dall'inizio alla fine soggetta a continue amputazioni per riuscire a stare nei binari appropriati per la sua classe sociale, segna anche la fine del romanzo. Riesce a riconciliarsi con lei e a perdonarla proprio perché realizza come la madre avesse sempre avuto paura di ribellarsi con le parole o con i gesti della rivoluzione, parola che non conosceva giacché, nel suo ambiente, essa non poteva esistere. Aveva così preferito mascherare, contenere e reprimere la propria follia, al contrario della figlia, la quale aveva avuto il coraggio di guardarla in faccia e da cui era nata donna nuova.

6.3 La scrittura di testimonianza: un'impresa impossibile

L'opera di Marie Cardinal è stata frequentemente definita, tra le altre classificazioni ad essa affibiate, come testimoniale. ("No. Quindi non è un romanzo, né un saggio, è un documento sulla psicoanalisi. Non è della letteratura, è una testimonianza."³⁸⁷) Se si intende il genere letterario della testimonianza come avente a che fare con degli eventi più o meno storici, essa potrebbe apparire come composta e

³⁸⁶ *Ibidem*, pp. 258-259.

³⁸⁷ Cardinal, Marie, *In altri termini*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Milano, IV edizione "Tascabili Bompiani", aprile 1986, traduzione dal francese di Laura Bruno Ventre, p. 74.

caratterizzata dai pezzetti e frammenti di una memoria che è stata in qualche modo e per qualche ragione sopraffatta da tutti quegli avvenimenti che non sono riusciti a sistemarsi e trovare il posto più adeguato all'interno della comprensione umana o del ricordo; atti, parole o gesti che non possono essere disposti, percepiti, e quindi nemmeno utilizzati, come conoscenza 'razionale' o assimilati all'interno di una cornice di piena cognizione. Paradossalmente, ciò che la testimonianza non offre è proprio una dichiarazione compiuta, un resoconto totalizzabile e totalizzante di quegli stessi eventi. Nella testimonianza, infatti, il linguaggio risulta essere in una fase di processo, non si dà mai come compiuto, ma si propone come costantemente in divenire, passibile di infinite correzioni e cambiamenti: non si autopossiede nè si offre come conclusione, come constatazione di un verdetto, sfuggendo così a quella qualità di autotrasparenza che, tradizionalmente e comunemente, si considera caratterizzi la verità.

Quindi, l'opera cosiddetta testimoniale quale quella di Marie Cardinal è, per sua stessa ammissione, sempre qualcosa in più di ciò che vorrebbe far trapelare consapevolmente. L'autrice stessa si è a questo proposito così espressa:

E' impossibile per uno scrittore tradurre in parole il libro che sta scrivendo, o anche il libro che ha già scritto. Ogni libro è un teatro della nostra memoria e nella nostra memoria la parte inconscia è molto più grande di quella cosciente. Allora noi non sappiamo spiegare cos'è il nostro libro. Non ne sappiamo parlare (è per questo che le trasmissioni "letterarie" non sono tali).³⁸⁸

Detto in altri termini, come la definisce la critica Shoshana Felman nel suo *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*³⁸⁹, la testimonianza è una pratica discorsiva che si oppone visceralmente ad una pura teoria. Testimoniare – giurare di raccontare, promettere e produrre la propria narrazione come prova materiale ed evidente di verità – equivale a compiere un atto discorsivo, piuttosto che formulare semplicemente un'asserzione. Come atto di discorso performativo, la testimonianza, in effetti, fa riferimento a ciò che nella storia, personale ma anche

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 104.

³⁸⁹ Felman, Shoshana e Laub, Dori, *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York, 2003, p. 5 e segg.

collettiva, assurge ad azione, la quale, invece, eccede qualsiasi significanza concreta e materiale.

Il quesito che ci si può porre è, allora, quello che investiga ed interroga la ragione per cui il genere letterario della testimonianza si sia guadagnato il ruolo di mezzo di comunicazione e trasmissione privilegiato nella contemporaneità. Inoltre, ci si potrebbe chiedere perchè la testimonianza sia diventata così centrale ed onnipresente nei nostri personali resoconti culturali e cosa si nasconda sotto la crisi di verità che appare profonda, difficilmente definibile e che ha portato alla ribalta il discorso della testimonianza nella narrativa contemporanea, molto al di là delle implicazioni del suo utilizzo limitato e ristretto, tipico del contesto legale.

Secondo la nozione più familiare di testimonianza, quella in cui ci si imbatte quotidianamente attraverso i media, l'essenza dell'azione del rendere una testimonianza è senza dubbio storica: ad essa si affida la registrazione di fatti, eventi, date. Tuttavia, nel caso del romanzo autobiografico di Marie Cardinal, il fatto storico, sorprendentemente, fallisce nel suo tentativo di dar conto esaustivamente della natura della testimonianza, dato che la testimone non è certamente una "storica", bensì una donna: una persona qualunque, certo con qualche dono in più rispetto alla maggioranza di noi, il cui cammino verso la rinascita personale è costellato di impedimenti e profonda sofferenza, ma, in fin dei conti, una donna come tante altre: moglie, madre di tre figli, costretta a lavorare per mantenere se stessa e la prole e pagarsi le sedute dallo psicoanalista. Inoltre, la storia, in questo romanzo, appare ed è presentata come la metafora sconvolgente e sorprendente di una malattia: non una malattia somaticamente 'normale', legata al corpo, ma un'infermità più paurosa, vergognosa, indicibile ed innominabile: quella mentale. A questo proposito, infatti, l'autrice scrive:

La pazzia non si ammette in un certo ambiente, bisogna nasconderla a tutti i costi. Nell'aristocrazia la pazzia è un'eccentricità, nelle classi popolari una tara, in tutti e due i casi si giustifica. Ma nella nuova classe egemone non è tollerata. Quando dipende dalla consanguineità o dalla miseria endemica, va bene, si può anche capire, ma il benessere, la buona salute, i soldi guadagnati bene, non possono generare psicosi: quando succede, è una vergogna.³⁹⁰

³⁹⁰ Cardinal, Marie, *Op. cit.*, p. 17.

Dato che la testimonianza, nel caso particolare della scrittrice algerina, abita la storicità come una relazione con la morte, e considerato che l'atto di scrivere – l'atto di rendere l'affermazione artistica del romanzo – è esso stesso presentato come un atto di testimonianza che renda conto del trauma della donna malata, l'evento a cui la testimonianza fa riferimento e che tenta di comprendere ed afferrare è, enigmaticamente, allo stesso tempo, storico ma anche clinico. Di conseguenza, ci si interroga se la testimonianza come genere possa diventare un semplice mezzo di trasmissione storica o risulti essere, in modi oscuri, il mezzo insospettato di una guarigione. Se la storia possiede una dimensione clinica, come può intervenire la testimonianza, pragmaticamente ed efficacemente, allo stesso tempo storicamente (politicamente) e clinicamente?

Se la testimonianza è, comunque, sempre un agente in un processo che, in qualche modo, ha a che fare con ciò che è clinico, come si può intendere questa componente clinica quando la testimonianza, nel corso della propria affermazione e dichiarazione, rifiuta esplicitamente proprio lo scopo della guarigione e preclude, così, ogni tipo di progetto terapeutico? Ovviamente, non è questo il caso delle *Parole per dirlo* della Cardinal, ma se la confessione personale dovesse diventare il rifiuto, attraverso la metafora della malattia incurabile o che non vuole essere curata, di una prospettiva più ampia, così da escludere qualsiasi preoccupazione politica o storica – e si sta pensando a *Playing House* –? Certo è che anche la sfera più intima e soggettiva del caso particolare potrebbe, a ben guardare, rivelarsi piuttosto ingannevole, dato che la sua descrizione cruciale e complessa è incapace, in realtà, di escludere del tutto proprio quella dimensione politica e storica che esplicitamente rifiuta di prendere in considerazione. Infatti, l'autobiografia testimoniale di Marie Cardinal, anche se apparentemente tutta concentrata e rinchiusa nella propria interiorità e soggettività, e quindi intimamente e profondamente clinica, cela, nel suo essere una confessione che tenta soprattutto di demistificare e decostruire se stessa, un aspetto che potrebbe essere letto come una testimonianza, offerta postuma, e comunque in ritardo, di un trauma. Un'esperienza profondamente traumatica che dota la scrittrice dell'infermità di colei che “conosce” – della visione in qualche modo ‘sotterranea’ di colei che è stata resa testimone della

propria discesa agli inferi. Si può, a nostro parere, ben affermare che, se intesa in questo modo, la testimonianza del disagio mentale racchiuda simultaneamente la storia, che fa capolino dietro alla manifestazione clinica, e la dimensione politica e sociale, che invia dei segnali silenziosi – ma non per questo muti o senza eco – da dietro le quinte della “confessione” clinica.

Per quanto riguarda il legame intimo e profondo fra testimonianza e psicoanalisi e la latente dimensione clinica caratterizzante la letteratura di testimonianza, occorre analizzare in dettaglio il resoconto che Freud fa del popolare e conosciuto “Sogno di Irma”³⁹¹. Questa visione onirica è causata dalla preoccupazione del medico viennese per il successo solo parziale del trattamento della sua paziente Irma. Ella, infatti, secondo Freud, era stata sollevata dalla sua ansia isterica ma tutti i sintomi somatici che la accompagnavano si manifestavano ancora. Nel sogno, Irma si lamenta con il dottore dei suoi continui dolori. Quando Freud, ripensandovi, decide di prendere nota, per la prima volta nella sua pratica medica, di tutte le libere associazioni che ne scaturiscono, scopre, inaspettatamente, lo specifico contenuto latente del sogno, inaugurando così il metodo basato sull’interpretazione dei sogni che lo porterà, successivamente, a formulare la relativa teoria che fa dei sogni le realizzazioni psichiche di desideri inconsci.

Lo specialista viennese, a sua insaputa, ci offre, piuttosto sorprendentemente, una confessione che risulta essere allo stesso tempo autobiografica e clinica. Ancora una volta, allora, nella descrizione che Freud redige dei suoi sogni, la testimonianza si differenzia dal contenuto della manifesta confessione che essa utilizza come proprio veicolo e mezzo, facendo della confessione un atto che risulta incessantemente spostato e, quasi ironicamente, proprio quando si crede di averlo afferrato, compreso, capito. E’ in questa sorpresa, in questo continuo dislocamento che il senso della testimonianza viene spostato, senza tregua. E’ qui che giace il pregio di Freud come personalità clinica: quello, cioè, a differenza dei suoi contemporanei, di non tralasciare nè minimizzare la testimonianza dei pazienti, anche, e soprattutto, quando lo stesso specialista è il primo a non afferrarla e comprenderla del tutto. Al contrario, è l’assunzione della posizione e lo status di paziente, l’identificarsi e il tentativo di mettersi in sintonia con la persona

³⁹¹ Freud, Sigmund, *L’interpretazione dei sogni*, Corpus freudiano minore, Capitolo 2, “Analisi di un sogno campione”, Universale scientifica Boringhieri, Torino, 1976, pp. 109-129.

malata, il riconoscimento di una sorta di intercambiabilità fra medico e paziente (un fatto che il sogno di Irma drammatizza attraverso il dolore artritico di cui lo specialista soffriva alla spalla e che faceva da eco e risonanza ai dolori della sua paziente) ciò che permette al dottore austriaco di creare la dimensione clinica, senza precedenti, del dialogo psicoanalitico, una conversazione nella quale la testimonianza del dottore non si sostituisce a quella del paziente in cura, bensì risuona attraverso di essa, dato che, come Freud ha più volte sottolineato, ci vogliono due persone per rendere testimonianza dell'inconscio. Tale testimonianza non voluta, non intenzionale possiede un inestimabile valore euristico ed investigativo. La psicoanalisi, dando nuovo significato alla testimonianza, ha l'effetto di ripensare profondamente e rinnovare radicalmente questo stesso concetto, rivoluzionando, attraverso il riconoscimento, per la prima volta nella storia del pensiero culturale europeo, il paradigma secondo cui non è necessario possedere la verità per poter efficacemente offrirle e portarle testimonianza; che il discorso così com'è è già, involontariamente, testimoniale; e che il soggetto parlante – nel nostro caso Marie Cardinal – si offre come testimone di una verità che, ciononostante, incessantemente continua a sfuggirgli/le, una verità la cui caratteristica principale è proprio quella di non essere disponibile al proprio/a portavoce.

La letteratura e la psicoanalisi, allora, sono arrivate al punto di contaminarsi a vicenda, con il risultato tangibile di arricchirsi l'un l'altra. Entrambe, tuttavia, devono essere considerate quali eventi ed atti primariamente di discorso, e la loro testimonianza, in entrambi i casi, verrà compresa come una delle possibilità di realizzazione della verità, al di là di ciò che risulta disponibile come affermazione, al di là di ciò che è disponibile come una verità trasparente a se stessa ed interamente conosciuta, data a priori nel processo della sua dichiarazione. La testimonianza può essere così compresa non come una dichiarazione o affermazione di, ma piuttosto come tentativo di accesso a, quella verità. Così come in psicoanalisi, anche in letteratura e plausibilmente in storia, il/la testimone potrebbe diventare colui/colei il/la quale porta testimonianza, in effetti, ma anche come colui/colei il/la quale genera e produce verità, grazie alla pratica discorsiva della testimonianza. Ed è esattamente questo che Freud compie grazie alla sua testimonianza del sogno di Irma, da cui nascerà la sua complessa ed esaustiva teoria. Il tentativo del dottore sarà quello di portare alla luce della cognizione l'evidenza resa

materiale della testimonianza dell'inconscio. Attraverso il processo materiale del prendere nota, dello scrivere dettagliatamente (che implica esso stesso la rilevanza e la partecipazione del processo psicoanalitico nell'atto letterario), il sogno di Irma affida la sua testimonianza a quella inconscia dell'azione onirica, in modo tale da trasformarla nella testimonianza più cosciente, una testimonianza che può essere capita e afferrata solo nel movimento della sua stessa produzione, e che finisce con il comprendere non solo ciò che viene testimoniato ed osservato, ma anche ciò che è generato dalla testimonianza – da decifrare – dell'esperienza onirica.

La stupenda testimonianza conscia a cui il sogno dà vita consiste non solo nell'interpretazione ed elucidazione del sogno, ma anche nella trasformazione di questo particolare evento e della sua particolare interpretazione in un modello paradigmatico del principio di scoperta della psicoanalisi. La testimonianza inconscia di un sogno viene trasmutata in quella universale ed esemplare della teoria dei sogni. La teoria psicoanalitica, però, a ben vedere, altro non è che un'affermazione (o approssimazione) finalmente disponibile di una verità che era inizialmente sconosciuta, ma che, gradualmente, si offre come accessibile attraverso la pratica ed il processo della testimonianza, operazione summamente linguistica che concerne e sviscera chirurgicamente il linguaggio e le sue regole.

6.4 Parole e linguaggio

A proposito dell'importanza delle parole e del significato che esse veicolano spesso inconsapevolmente, Marie Cardinal scrive:

Il dottore sta chiaramente aspettando che mi decida a parlare. “Dottore, sono malata da molto tempo. Sono scappata da una clinica per venire da lei. Non ce la faccio più a vivere.”

I suoi occhi mi fanno capire che mi sta ascoltando, che devo andare avanti. Prostrata com'ero, rinchiusa com'ero nel mio universo, come facevo a trovare le parole che sarebbero passate da me a lui? Come facevo a gettare un ponte tra l'agitazione e la calma, il chiaro e l'oscuro, come facevo a saltare la fogna, il fiume straripante di

materia in decomposizione, la corrente maligna della paura che ci separava, me da lui, me dagli altri?³⁹²

Con questa vibrante descrizione, la scrittrice rammenta il primo incontro del suo percorso terapeutico e, con esso, il proprio dolore e la ricerca affannosa delle parole per renderlo comprensibile. Questo frammento enfatizza la voce narrante e denuncia l'impossibilità, sempre incessantemente irrealizzata ed irrealizzabile, di 'dire' e raccontare, recuperare un senso e significato condivisibile del personale fardello di paure e dolori. Anelando e scovando, nel mare infinito di parole disponibili, quelle adeguate "per dirlo", l'autrice tenta di creare quel ponte necessario ad avvicinarsi al proprio unico, originale modo di essere. Emerge così una voce, la parola di chi si trova dall'altra parte dello spazio terapeutico: parole come opportunità di comunicazione e contatto. E ancora:

Parlare, parlare, parlare, parlare. Parli, dica tutto quello che le passa per la mente, cerchi di non dare ordine ai suoi pensieri, non pensi a fare belle frasi. Tutto ha la sua importanza, ogni parola." Questa era l'unica medicina che egli [= l'analista] mi concedeva e me ne rimpinzavo. Forse era quella l'arma contro la Cosa: questo fiume, questa massa, questo uragano di parole. Le parole portavano con sé la sfiducia, la paura, l'incomprensione, il rigore, la volontà, l'ordine, la legge, la disciplina, ma anche l'affetto, l'amore, la dolcezza, il calore, la libertà.³⁹³

Il territorio linguistico diviene il luogo di tale conquista, uno spazio immenso in cui la coscienza scopre la sua verità, trasforma i germi del passato nello stupore della scoperta di emozioni sino ad allora sconosciute e di consapevolezza che segnano il passo di una nuova esistenza. Infatti, la scrittrice esordisce dicendo:

Non riesco a convincermi che con l'aiuto delle mie sole parole, avrei cancellato definitivamente un tale smarrimento, un male così profondo, un tale disordine devastatore, una tale paura continua.³⁹⁴

A poco a poco, la parola diventa viva. Sono le parole provenienti dalla profondità dell'inconscio, quelle dei sentimenti e delle emozioni antiche rimosse, per tanto tempo,

³⁹² Cardinal, Marie, *Op. cit.*, p. 7.

³⁹³ *Ibidem*, p. 70.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 17.

che fanno rivivere la bambina che è stata riportandola in superficie. Il dolore è profondo e lacerante, ma è solo attraversandolo che la protagonista può arrivare alla consapevolezza: non ci sono scorciatoie e lei non desiste. E' la parola che la libererà dalla sua nevrosi, che farà nascere da lei un'altra donna. Tuttavia, l'incertezza riguardo al potere delle parole è ciò che rende la scrittrice consapevole del fatto che ella non afferra, interamente, ciò di cui va narrando. Ciononostante, dato che la donna è stata la testimone di un trauma che conosce in profondità, troppo bene per non parlarne perchè è esso stesso che chiede di essere rivelato e compreso, ella si ritrova, suo malgrado, nella posizione di colei che deve raccontare, 'dire' quasi compulsivamente. Il risultato di questa urgenza è una scrittura che trasgredisce l'ordine ed il controllo della coscienza e si trasforma, quindi, in una sorta di testimonianza precoce. Tale caratteristica è ciò che fa parlare il linguaggio e le parole in anticipo rispetto ad una piena conoscenza e consapevolezza e che renderà la narrativa e la scrittura capaci di andare oltre i limiti imposti dalla lingua e diventare i testimoni precoci di un trauma i cui effetti, conseguenze ed impatto non possono venir precisamente identificati, ma le cui ripercussioni, proprio a causa della loro natura incontrollabile e non annunciata, continuano ad evolvere persino nello stesso procedimento della testimonianza. Il trauma viene investigato dalla donna malata nella misura in cui esso dà la caccia alla testimone e in cui ella, come unica testimone, a sua volta, si dà all'approfondimento del trauma. Se è l'esperienza traumatica ad inseguire la testimone, è allora la caratteristica della compulsività della testimonianza che si rende nella scrittura, ciò a cui viene dato sollievo: la malata è, in qualche modo, "inseguita", allo stesso tempo costretta e intimamente legata, da ciò che, nell'impatto inaspettato del trauma, risulta sia incomprensibile sia indimenticabile. L'esperienza tragica non dà tregua: è tragedia da cui la testimone non si può più liberare.

Tuttavia, se, ancor più inaspettatamente, fosse proprio la testimone colei che si intestardisce a sviscerare il più profondamente possibile il trauma, forse allora tale intenzionalità celerebbe una speranza che, nel caso di *Le parole per dirlo*, risulta reale, e cioè quella per cui esisterebbe la percezione che la guarigione e la liberazione possano procedere e scaturire solo dall'analisi ed esame del trauma. Un'analisi che recupera il

linguaggio e le parole come unica fonte di comprensione³⁹⁵, come unico mezzo per recuperare senso e significato all'insegna di una nuova traduzione. Come suggerisce Fredric Jameson nel suo saggio "Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Criticism, and the Problem of the Subject", risulta interessante distinguere la diversa concezione del linguaggio in psicoanalisi rispettivamente di Lacan e quella dei seguaci di Freud. Per questi ultimi, il ruolo e la funzione del linguaggio nella situazione analitica o di "cura attraverso le parole" viene concepita in termini di ciò che si potrebbe chiamare un'espressione od espressività estetica: il paziente ha la possibilità di scaricarsi e sfogarsi, trovando sollievo grazie al fatto che egli/ella sia stato in grado di verbalizzare e comunicare. Per Lacan, invece, questo esercizio di "parole", nella stessa situazione, ottiene il proprio potere terapeutico grazie alla sua caratteristica di essere e diventare un completamento e un coronamento del primo, sempre imperfettamente realizzato, accesso al linguaggio e al Simbolico nella prima infanzia. Inoltre, secondo Lacan, è il linguaggio a determinare il soggetto; molto conosciuta, a questo proposito, la sua affermazione secondo cui l'inconscio sarebbe il discorso dell'Altro. Secondo lo psichiatra francese, infatti, lo scambio linguistico più elementare comporta più di una relazione duale fra due soggetti, dato che proprio l'atto del parlare o dell'ascoltare li pone in relazione con un terzo. Questo terzo, però, non è un altro soggetto; non costituisce una posizione soggettiva confrontabile con quelle occupate da mittente e ricevente, ma è, piuttosto, il luogo dove la lista dei significanti è già costituita antecedentemente – e quindi *a priori* – rispetto all'entrata del singolo soggetto nell'atto linguistico. Lacan denomina questo terzo, quest'altra scena che rende possibile la comunicazione, l'Altro, designando con la lettera maiuscola "A" un grado radicale di alterità che, come già detto, risulta anteriore ad ogni relazione comunicativa fra il soggetto e l'altro.

Infatti, la scrittrice è perfettamente consapevole del potere delle parole e dice a riguardo:

Per i malati mentali, le parole hanno una vita propria, come la gente o gli animali. Possono palpitare, svanire o amplificarsi. Passare attraverso le parole è come camminare in mezzo alla folla. Rimangono delle facce, delle sagome che si

³⁹⁵ Jameson, Fredric, "Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Criticism, and the Problem of the Subject", in *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1982, pp. 338-395.

dileguano presto nel nostro ricordo, oppure vi si fissano, non si sa bene perchè. In quel periodo, estraevo una parola dalla massa delle altre parole, ed essa cominciava ad esistere, diventare una cosa importante, forse la più importante e mi abitava, mi torturava, non mi lasciava più, mi appariva nel sonno e mi aspettava al risveglio.³⁹⁶

Sembra quasi che, siccome la percezione della realtà risulta modellata ed imposta da alcuni ‘stabili’ punti di riferimento culturali e linguistici, tutto ciò che esula ed eccede questi stessi paradigmi rassicuranti, non importa quanto imminente e cospicuo possa essere, sia destinato a rimanere storicamente e politicamente invisibile, irreali, e possa solo rimbalzare, inalterato, contro un’incredulità sistematica. Ecco che le parole, allora, acquistano un peso, una loro importanza particolare. La scrittrice diviene all’improvviso consapevole di tutto ciò grazie alla sua terapia e si domanda:

Mi era mai capitato di soppesare le parole, di sospettare la loro importanza? Avevo scritto dei libri usando le parole come oggetti, organizzandole secondo un ordine che mi sembrava coerente, corretto ed estetico. Non mi ero accorta che contengono materia viva. Le avevo sistemate nelle mie pagine esattamente allo stesso modo in cui sistemavo a casa i mobili e gli oggetti di cui non riuscivo a disfarmi e che mi portavo dietro ad ogni trasloco.³⁹⁷

Molto interessante risulta decifrare come e cosa vengano a rappresentare proprio queste parole alla fine del suo percorso di rinascita, dopo che la scrittrice ha recuperato un rapporto autentico ed originale con se stessa.

Tutte quelle parole servivano a designare il valore delle cose ma non la loro vita. La gerarchia dei valori era stata stabilita da molto tempo prima e veniva trasmessa di generazione in generazione. Un ammasso di parole che mi facevano da cervello, da scheletro. Non solo contenevano il valore degli oggetti ma anche quello delle persone, dei sentimenti, delle sensazioni, dei pensieri, dei Paesi, delle razze, delle religioni. L’universo intero era etichettato, ordinato, classificato in schemi fissi. L’importante era non ragionare, non riflettere, non rimettere in questione, sarebbe stata una perdita di tempo, dato che era impossibile giungere a un’altra classificazione. I valori borghesi erano i soli valori buoni, giusti, intelligenti, erano

³⁹⁶ Cardinal, Marie, *Op. cit.*, pp. 11-12.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 239.

i migliori. Al punto che non sapevo nemmeno che si trattasse di valori borghesi.
Per me erano semplicemente i valori.³⁹⁸

Paradossalmente, lo sconvolgimento politico e gli scossoni civili alle fondamenta sociali e culturali causati dalla crisi delle istituzioni verso la fine degli anni '60 – il 1968 è la data che viene evidenziata nell'ultima pagina del romanzo della Cardinal (“Alcuni giorni più tardi venne il maggio '68.”³⁹⁹) –, appaiono quasi come il rispecchiamento di quanto avviene in campo linguistico e letterario. L'azione di sfacelo del verso, a causa o grazie ad un incidente, racconta il dramma dello smantellamento, causato e determinato anch'esso da un incidente, – la distruzione e una presa di posizione critica – nei confronti degli ultimi dogmi, nella misura in cui la resistenza della tradizione è ora finalmente e formalmente dissolta e le tradizionali divisioni gerarchiche fra prosa e poesia – fra classi di linguaggio – sono ora rovesciate dall'interno, non più necessarie e quindi rigettate e messe in disparte. La rottura e la frammentazione del verso e della parola diventano esse stesse un sintomo ed un emblema della storica rottura dei fondamenti culturali e politici, e la liberazione del verso e della parola – attraverso la loro decanonizzazione – implica il processo più vasto e profondo della desacralizzazione, della liberazione che ha luogo all'interno della dimensione culturale e della coscienza sociale in senso lato. Ciò che risulta profondamente sorprendente non è tanto il fatto che il verso e la parola siano spezzati, interrotti, indagati e scrutinati, ma che la loro frammentazione poggia e provenga da qualcosa che i tratti politici della Rivoluzione Sessantottina hanno inaugurato nel loro essere causa e principio di distruzione ed incidente, sia delle classi sia dei dogmi, ma che non sono stati in grado, in realtà, di consumare e portare fino in fondo. La rivoluzione, la messa in discussione dell'istituzionalità del linguaggio testimonia, quindi, dei cambiamenti politici e culturali la cui manifestazione storica e l'aspetto rivoluzionario vengono notati ora solo incidentalmente – incidentalmente arrivano alla coscienza e consapevolezza – attraverso lo sfacelo, sempre incidentale, della parola. La rivoluzione linguistica si rivela, così, sia una replica sia una conseguenza, un effetto, della Rivoluzione del '68. Quello su cui poggia la parola non è più solamente la tradizione letteraria precedente che viene ora modificata, ma soprattutto la relazione fra letteratura e

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 240.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 291.

politica, in precedenza inosservata e non notata, perfino malinterpretata, e che l'incidente invece adesso rivela.

Verso le ultime pagine del libro, Marie Cardinal, avendo finalmente scoperto se stessa attraverso lo smantellamento di tutte le gabbie culturali che la imprigionavano, si accorge e dà voce, a modo suo, ad un approfondimento del concetto di genere sessuale. E' stato, infatti, il pensiero femminista ad interrogarsi sulla natura delle categorie identitarie di genere, cercando di ridefinire e ripensare quella di "femminile" e producendo un discorso sulle donne che non fosse più pensato e rappresentato da una soggettività maschile la quale risale, sommariamente, almeno fino al *cogito* cartesiano e che pare non includere nel proprio orizzonte la dimensione corporea, la quale è, piuttosto, considerata come un'appendice non nobile, non necessaria, contingente. Il soggetto cartesiano – monolitico, a-storico, razionale, incontaminato e tanto meno incontaminabile, ininterrogabile – si è mantenuto costante, come scrive giustamente Marina de Chiara⁴⁰⁰, fino a noi. In questo processo orientato teologicamente alla propria auto-realizzazione, il soggetto tende a escludere, a marginalizzare, a ignorare e a respingere tutto quello che è "contingente, caotico, tangenziale al vero sé"⁴⁰¹, tramite pratiche di esclusione ed inclusione che sono affermate e sancite, in primis, dalla lingua stessa. La Cardinal scrive, a questo proposito:

Erano sette anni che venivo qui. Sette anni per esistere. Sette anni per trovare me stessa. Sette anni trascorsi in un movimento lento, perfettamente equilibrato. Avevo cominciato col trovare la salute. Poi la mia essenza era apparsa poco a poco, avevo scoperto la mia individualità, ero diventata una persona. Poi, grazie al mio ano, avevo scoperto che tutto aveva la sua importanza e che quello che era ritenuto sconcio, meschino, vergognoso, povero, in realtà non lo era, che era la scala dei valori del mio ambiente sociale che aveva gettato un velo ipocrita su determinate persone, determinati pensieri, determinate cose, per far risaltare meglio ciò che è pulito, grandioso, brillante, ricco. Ora scoprivo la mia vagina, sicura che l'avrei accettata come avevo fatto con il mio ano: avremmo vissuto insieme, come vivevo con i miei capelli, le dita dei miei piedi, la pelle della mia schiena, tutte le parti del mio corpo, come vivevo con la violenza, la dissimulazione, la sensualità, la prepotenza, la

⁴⁰⁰ De Chiara, Marina, *La Traccia dell'Altra. Scrittura, identità e miti del femminile*, Liguori Editore, Napoli, 2001, p. 15 e segg.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 17.

volontà, il coraggio, l'allegria. Armoniosamente, senza vergogna, senza disgusto, senza discriminazione⁴⁰²

Diverse teoriche del pensiero femminista, tra cui Judith Butler, Teresa de Lauretis e Luce Irigaray, hanno rivolto la loro attenzione a come la violenza nei rapporti gerarchici tra il soggetto e l'oggetto della rappresentazione inizi a prodursi anche a partire dalla lingua⁴⁰³: la lingua (ri)produce pratiche discorsive nella cui struttura è sempre presente una forma di violenza, sviluppata e di-spiegata dagli esponenti del potere per assicurare la sopravvivenza di classe e la propria egemonia, sottoforma di "tecnologie" quali, ad esempio, la classificazione, la misurazione, la valutazione, a loro volta sostenute e assecondate dalle scienze mediche, dall'economia, dalla pedagogia. Nel corso del XX secolo, la riflessione femminista ha prodotto e ha proposto delle ipotesi niente affatto univoche e "consolatorie" di identità, indagando e cercando di de-costruire il concetto stesso di identità, di denunciare e deterritorializzare l'egemonia maschile, pervasiva poiché presente nella lingua stessa, come emerge dagli studi di Irigaray. Per la studiosa, il linguaggio, compreso quello filosofico e scientifico, è monodimensionale, ovvero maschile, anche laddove esso affronta il tema delle relazioni tra uomo e donna⁴⁰⁴. Nei discorsi è sempre un soggetto unico a parlare, il quale si chiede come ridurre l'altro/a a qualcosa che si può catturare e dominare, dal momento che "il desiderio conosce solo la saturazione per possesso. Nel suo sguardo non ci sono le tracce di un'attesa, ma la smaniosa concupiscenza di incontrare nell'altro solo se stesso".⁴⁰⁵ In Occidente, secondo Irigaray, siamo stati abituati a essere descritti da un solo soggetto maschile, con una sola verità, con un unico linguaggio che ha costruito, in modo verticale, un proprio sistema epistemologico e filosofico, partendo dalla natura e andando verso l'ideale, l'assoluto, Dio. Ne consegue che una cultura costruita a partire da un solo sesso non può che essere parziale e ingiusta. La società in cui viviamo, in questo caso, non è fondata a partire da

⁴⁰² Cardinal, Marie, *Op. cit.*, pp. 258-259.

⁴⁰³ Si consideri, a questo proposito, il saggio "The Violence of Rhetoric", contenuto in de Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Indiana University Press, Indianapolis, 1987, pp. 31-50.

⁴⁰⁴ "Sembra che l'uomo abbia voluto, direttamente o indirettamente, dare il proprio genere all'universo, così come ha voluto dare il proprio nome ai figli, a sua moglie, ai suoi beni. [...] Come potrebbe il discorso non essere sessuato, se la lingua lo è? Lo è in alcune sue regole fondamentali, lo è attraverso il genere delle parole, ripartite in una maniera che è estranea alle connotazioni o alle proprietà sessuali, lo è anche nel suo patrimonio lessicale [...]" Irigaray, Luce, *Io, Tu, Noi*, Bollati Boringhieri Editore, Torino, 2005, p. 29.

⁴⁰⁵ Galimberti, Umberto, *Il Corpo*, Feltrinelli, Milano, 1983, p. 105.

relazioni tra cittadini, bensì a partire da unità individuali assoggettate all'autorità di capi che rappresentano ed esercitano la legge. Tutti i cittadini restano "figli" di qualcosa o qualcuno: di Dio, dei capi, anziché compiere da adulti il loro divenire umano, individuale e collettivo. Entrando, invece, in una cultura che si fonda su due soggetti, l'orizzonte conoscitivo si modifica radicalmente: la verticalità su cui si basa la cultura dell'uno cessa di esistere e muta la maniera di costruire il linguaggio, di pensare la verità, di vivere nella società. La scrittrice algerina, a questo proposito, si pronuncia in questo modo:

la paura che mi paralizzava, che paralizzava mia madre e le donne in nero, non era la paura del fallo, del cazzo, della minchia, era la paura del potere dell'uomo. [...] L'analisi mi aveva abituata a pensare in un certo modo, ad affossarmi nelle mie idee, l'una che rimanda all'altra, fino ad arrivare a ciò che è più semplice, più diretto. E il più semplice, per me che avevo imparato la parola "politica" e una piccola parte dei suoi contenuti, che avevo appena capito, dopo sette anni di gestazione, fino a che punto la mia vita dipendeva da una società organizzata, il più semplice era di costruire un vero rapporto tra me e Jean Pierre, tra me e i bambini. Quanto lavoro! L'ipocrisia e la menzogna imperversavano ovunque. Le parole e i gesti più quotidiani erano maschere, travestimenti, schifezze.[...] Dov'era andata la nostra fantasia? Amputata! Perfino quella dei bambini era stata quasi totalmente cancellata per lasciare il posto a immagini standard di cui si imbottiva il loro cranio a scuola e a casa. Perché, nel parlargli come gli parlavo, nel vestirli come li vestivo, vivere come li facevo vivere, imponevo loro la mia legge, le mie idee, i miei gusti.⁴⁰⁶

La storia (auto)biografica della Cardinal sembra ammontare alla determinazione storica di portare testimonianza, una risoluzione che viene vissuta allo stesso tempo sia come una decisione artistica, sia come una decisione politica. Questo tratto è riscontrabile soprattutto alla fine del romanzo che non ha la funzione di vera e propria conclusione, ma appare piuttosto più come la firma che la scrittrice appone alla sua opera. "If the Greeks invented tragedy, the Romans the epistle and the Renaissance the sonnet", scrive Elie Wiesel, "our generation invented a new literature, that of testimony. We have all been witnesses and we feel we have to bear testimony for the future."⁴⁰⁷ Senza forse esaurire

⁴⁰⁶ Cardinal, Marie, *Op. cit.*, pp. 265-266.

⁴⁰⁷ "The Holocaust as a Literary Inspiration", in *Dimensions of the Holocaust*, Evanston, III, Northwestern University Press, 1997, p. 9. "Se i Greci inventarono la tragedia, i Romani l'epistola e il Rinascimento il

del tutto il suo significato, *Le parole per dirlo* annuncia la nuova consapevolezza e il nuovo imperativo politico e morale di una 'Era della testimonianza': un'era il cui compito letterario (e di lettura) è quello di confrontare l'orrore della propria distruttività, di offrire elementi per una riflessione riguardo al crollo dei paradigmi rassicuranti di una cultura pensata e vissuta in un certo modo, di tentare di assimilare la tragedia e il trauma collettivo e personale all'interno di nuove cornici culturali e di un ordine di consapevolezza rivoluzionato. Quindi, la letteratura di testimonianza non riveste più la funzione del diletto, ma diventa un'arte dell'urgenza: quella, forse, di colmare il ritardo endemico della consapevolezza e accelerarla fino a portarla al passo con gli eventi. La letteratura di testimonianza, allora, non si limita ad essere una semplice affermazione, ma diventa un impegno performativo fra consapevolezza e storia, un tentativo, che lotta per trovare compimento, di riaggiustamento fra la sfera di integrazione delle parole e l'impatto non integrabile degli eventi. Probabilmente, è proprio questo impegno senza fine fra la coscienza e consapevolezza e la storia/società ciò che obbliga gli artisti/e a trasformare le parole in eventi e a dar loro realizzazione attraverso l'azione materiale di pubblicazione. Dato che ciò di cui la scrittrice Cardinal è stata testimone non può essere compreso interamente e nemmeno integrato in una narrazione autorevole, il suo romanzo (auto)biografico pare aver perduto la consistenza narrativa e la rivendicazione di una monumentalità storica. Ciò di cui si testimonia è la morte e la rinascita psichica del singolo/a: manca del tutto, o quasi, la risonanza amplificante della comunità e, con essa, la garanzia che quest'ultima potrebbe offrire. Non si tratta più di una scena collettiva, comunitaria, ma di una intimamente personale e soggettiva: sembrerebbe, in questo modo, non portare il peso storico, la significanza autoevidente dell'esperienza limite di un gruppo, ma, piuttosto, l'in-significanza, l'ineffettualità di un incontro mancato con la realtà e un non-incontro fra due solitudini. *Le parole per dirlo*, allora, testimonia sì del significato della morte e della rinascita a nuova vita, ma, a ben vedere, testimonia anche del fallimento di reclamare un senso alla morte di sé. Tuttavia, proprio questa insignificanza rivendica e pretende la scrittura nella misura in cui quest'ultima decentralizza e defocalizza il significato di tutto il resto. Ad essa è lasciato il compito di

sonetto, la nostra generazione ha inventato una nuova letteratura, quella della testimonianza. Siamo stati tutti testimoni e ci sentiamo in dovere di portare testimonianza per il futuro.", traduzione nostra.

trasmettere un quadro chiaro degli eventi e dei fatti, una rappresentazione coerente, visuale⁴⁰⁸, leggibile del trauma personale. Nulla, qui, sembra suggerire che, in fin dei conti, però, nessuno possa rivendicare legittimamente il possesso o il diritto di proprietà di tale rappresentazione: se così fosse, potremmo solo contemplare le sue tracce, riconoscere che si sta vivendo, in sua assenza, nel luogo che dovrebbe essere destinatale.

Forse, allora, *Le parole per dirlo* è caduto vittima della propria complicità, del proprio autocompiacimento all'insegna di una fiducia indiscussa nell'innocenza senza macchia della propria capacità di rendere giustizia, dell'integrità – intesa come completezza e sincerità – della propria testimonianza e della posizione come “giudice imparziale”, senza compromessi, che la narratrice/testimone spera di occupare.

⁴⁰⁸ “Per rappresentazione *visuale* si intende qui quella che Sartre definì “pensiero di sorvolo”, cioè quella del pensiero che descrive la realtà ponendosi al di fuori della scena, come se fosse un aereo che sorvola la scena sottostante. E' visione *visuale*, innanzitutto, cartesiana, oggettiva e che implica distanza.” In Appunti del seminario *La rappresentazione della società nel romanzo francese attuale*, a cura del dott. Paolo Tamassia. Lezione in data 21/05/ 2009. Scuola di Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Filologici, XXIII ciclo, a.a. 2008/2009.

CONCLUSIONI

Il nostro lavoro di tesi ha cercato di avvicinarsi ad un certo tipo di scrittura al femminile con l'intento di farne risaltare il più possibile l'aspetto medicamentoso e terapeutico, spesso dettata da un'esigenza che si rivolge comunque alla vita, quasi fosse una sorta di disperato tentativo di rispondere in modo più organizzato e costruttivo ad una necessità vitale di Eros, piuttosto che un lasciarsi andare al richiamo ammaliante e affascinante – ma perentorio e senza ritorno – di Thanatos che spingerebbe alla messa in atto, mediante la follia o il suicidio, di una totale e pervasiva mancanza di senso e significato della propria vita. La scrittura, infatti, è stata qui interpretata quale occasione privilegiata – ma al contempo sofferta e a volte destabilizzante nonché paradossale – di percorso terapeutico, non necessariamente volto alla guarigione, ma quale esigenza di arginare, re-interpretare e ri-elaborare esperienze traumatiche che hanno inciso e conseguentemente marcato negativamente l'aspetto identitario del riconoscimento di sé, attraverso il fondamentale ed essenziale carattere creativo insito nell'auto-narrazione come momento e occasione di auto-traduzione, auto-rigenerazione e ri-appropriazione della propria identità frantumata e frammentata.

In questo senso, abbiamo paragonato il processo creativo di scrittura ad una terapia psicoanalitica, rivelandone gli aspetti di somiglianza: infatti, la creazione estetica, e quella letteraria in particolare, nella sua essenza immaginaria, di finzione, propone un dispositivo caratterizzato da un'economia prosodica, da una drammaturgia dei personaggi e da un simbolismo implicito che costituiscono una rappresentazione semiologica assai fedele della lotta del soggetto contro il crollo simbolico. La rappresentazione letteraria possiede un'efficacia reale e immaginaria, giacché dipende più dalla catarsi che dall'elaborazione: l'immaginario, allora, diventa quello strano luogo in cui il soggetto rischia la sua identità, dove si può permettere di perdersi sino a sfiorare le soglie del male, del delitto o dell'asimbolia come mancanza di significazione, per attraversare e recarne testimonianza da un'altra dimensione. Luogo sdoppiato, dunque, che si regge tutto sull'essere solidamente aggrappato all'ideale che autorizza la violenza distruttiva a dirsi, piuttosto che a farsi. Se intesa in questa maniera, la scrittura apre uno spazio strano

che non è quello dell'inconscio selvaggio, desiderante e omicida, bensì la sua contropartita: la sua sublimazione in piena conoscenza di causa, un'armonia che non ignora le sue violenze omicide ma le accoglie. Si riesce a percepire, allora, la funzione consolatrice e terapeutica della scrittura: essa sarebbe in grado di sottrarre le sofferenze e i traumi alla storia, il che significa, dunque, riconoscere i moventi inconsci dei nostri delitti permettendoci, in questo modo, una trasformazione rigeneratrice. Il dolore e la sofferenza nominati e "tradotti" attraverso la scrittura hanno la capacità di lasciarci meno soli/e, di alleviare l'agonia, a condizione di trovare un/a destinatario/a per questo eccesso di scoramento che sino a quel momento si era sottratto alle parole e, quindi, alla traducibilità. Prendere la parola, porsi, stabilirsi in quella finzione legale che è l'attività poetica e simbolica di scrittura significa allora cercare di ridare un senso, ma, allo stesso tempo, permettersi di perdersi e perdere quel tanto anelato tradotto. Potrebbe forse parere paradossale, ma è solo a condizione di ignorare l'importanza fondamentale dell'idealizzazione nell'attività sublimatoria della scrittura che è possibile perdersi per poi ritrovarsi diversamente. Come abbiamo cercato di dimostrare, la scrittura non giudica né calcola ma tenta di sciogliere e di ricomporre, alla stessa stregua di un ascolto analitico di cura.

La letteratura, infatti, come si è più volte cercato di dimostrare nei capitoli che hanno costituito questo nostro lavoro di tesi, si è sempre presentata come un'esplorazione in profondo, conoscitiva, delle interne tensioni e della varietà di aspetti della condizione umana. La bellezza estetica dei testi, paradossalmente, si è spesso accompagnata alla sgradevolezza e spietatezza della conoscenza di esperienze umane e di pensiero tese fino all'estremo, fino alla gioia e al dolore più intensi e trasgressivi. Nonostante ciò, abbiamo cercato di non lasciarci trascinare nel tranello 'populista' e in qualche modo grossolano che porterebbe a considerare l'arte – nel nostro caso ovviamente si è trattato di scrittura al femminile – come qualcosa capace di spianare e risolvere ogni contraddizione e conflitto nella speranza di una vita migliore, lontana da tutto il male e il negativo che probabilmente e palesemente l'ha forgiata. Infatti, l'aspetto quietistico della teoria psicoanalitica dell'arte è stato giustamente criticato nei romanzi presi in esame, mentre la stessa teoria e pratica psicoanalitiche sono state salvate da una loro interpretazione confortevolmente e semplicisticamente pacifica e pacificante, come se tutto il dolore e

l'angoscia di una vita potessero essere miracolosamente sublimati ed acquietati attraverso l'arte.

Secondo André Green, psicoanalista di origini egiziane della cui teoria la nostra tesi si è più volte avvalsa, infatti, il lavoro della scrittura presuppone una piaga, una perdita, una ferita e un lutto, di cui l'opera rappresenta una trasformazione mirante a ricoprirli con la sua positività fittizia. Nessuna creazione ha luogo senza pena, senza un doloroso lavoro di cui essa sembrerebbe essere la pseudo-vittoria. Scrivere – e anche leggere –, allora, in questo senso, sono un lavoro di lutto ininterrotto. Se esiste un piacere del testo, sapremo sempre che quel piacere è il sostituto di una soddisfazione perduta, che tentiamo di ritrovare per altre vie. Si dice che esistano scrittori/scrittrici che scrivono nella gioia, che certe opere vengano lette nel giubilo ma ciò non infirma o nega la nostra affermazione, poiché è appunto del trionfo su un lutto che noi diventiamo testimoni, trionfo che può assumere l'aspetto del sacro furore, della danza dionisiaca, dello slancio mistico. Grattiamo questa superficie e troveremo, dietro la negazione dell'angoscia, l'angoscia; dietro la negazione del lutto, il lutto.

La scrittura femminile – come si è cercato di dimostrare nel lavoro di tesi – ci è parsa disposta e disponibile ad accogliere in sé un lancinante quanto paradossale tipo di “scrittura del deserto”, capace di costeggiare i luoghi solitari, senz'acqua, assolutamente inospitali che l'immagine della distesa arida richiama alla mente. E' solo grazie al fatto di essere riuscite/i a costeggiare le terre desolate della malinconia che una scrittura di grande bellezza e profondità sconcertante e destabilizzante può nascere. E' difficile sostare in questa terra inospitale: non ci sono parole capaci di dirne l'infinita desolazione; si sprofonda nel silenzio dell'incomprensibilità, dell'inintelligibilità, dell'inafferrabilità, nel mutismo e nell'afasia. Tuttavia, nella vita solo apparentemente passiva del deserto malinconico così prossimo alla follia giace in realtà una specifica forza: quella di sopportare, di lasciare che il negativo lavori senza opporvi un'eroica quanto inutile resistenza, del farsi totalmente passivi/e e di restare in attesa. E questo è esattamente ciò che hanno tentato di fare, fra mille sofferenze, angosce e dubbi, le voci narranti dei romanzi di cui ci siamo occupate nella tesi: all'indicibilità dell'esperienza vissuta corrisponde la creazione di parole e immagini che cercano di circoscrivere il vuoto, di fissarne i contorni.

A ben guardare, questo è anche il paradosso stesso della scrittura, o almeno di una certa concezione della scrittura (auto)biografica e di testimonianza, quale ritroviamo in tutte le autrici per cui si è optato nella nostra tesi e che abbiamo cercato di far emergere. Infatti, alla luce della nozione di auto-traduzione laplanchiana, e nonostante lo sforzo intarpreso dalle tre scrittrici, abbiamo constatato la presenza latente, assolutamente non manifesta ma comunque rintracciabile, di un nucleo in ombra, quasi un vuoto della presenza immediata, attorno al quale la scrittura di Dorothy Allison, Fredrica Wagman e Marie Cardinal si è intestardita e cocciutamente votata al ritrovamento e alla nominazione di tale presenza assente, ma invano. L'arte è, allora, inafferrabile, inaccessibile, priva di confini e limiti stabiliti a priori. La scrittura ci è sembrata essere un modello di conoscenza la quale, come la disperazione del malinconico/a, in cui il desiderio nega e, insieme, afferma il suo oggetto, riesce a entrare in rapporto con qualcosa che non avrebbe potuto altrimenti essere né appropriato né goduto. La scrittura, allora, diventa il nucleo più intimo, più personale, meno trasparente e decifrabile, attraverso il quale lo spirito umano risponde all'impossibile compito di appropriarsi di ciò che deve, in ogni caso, restare inappropriabile. Di conseguenza, solo lasciando lavorare il negativo e accogliendolo senza ostacolarlo, si potrà sperare di ritrovare un senso perduto o mai completamente decifrato e posseduto, almeno parzialmente: più l'opera progredisce, più cresce e germoglia nel processo della creazione, più si avvicina a quel punto di silenzio insottraibile, al termine di una linea limitata da due silenzi, quello da cui emerge e quello in cui si immerge.

In questo senso, abbiamo cercato di sottolineare come, paradossalmente, ciò che la scrittura non offre è proprio una dichiarazione compiuta, un resoconto totalizzabile e totalizzante degli eventi traumatici che l'hanno fatta emergere, suo malgrado forse. In essa, infatti, il linguaggio risulta essere in una fase di processo, non si dà mai come compiuto, ma si propone come costantemente in divenire: non si autopossiede né si offre come conclusione, sfuggendo così a quella qualità di autotrasparenza che, tradizionalmente e comunemente, si considera caratterizzi la verità.

Quindi, il frutto del processo creativo di scrittura quale quella di Marie Cardinal, Dorothy Allison e Fredrica Wagman è, per loro stessa ammissione, sempre qualcosa in più di ciò che vorrebbe far trapelare consapevolmente. Dato che la scrittura, nei casi

particolari delle scrittrici poc'anzi menzionate, abita la storicità come una relazione con la morte, e considerato che l'atto di scrivere – l'atto di rendere l'affermazione artistica del romanzo – è esso stesso stato presentato come un atto di testimonianza che renda conto del trauma delle donne in sofferenza, l'evento a cui la testimonianza fa riferimento e che tenta di comprendere è, enigmaticamente, allo stesso tempo, storico ma anche clinico. Di conseguenza, ci si è interrogate se la scrittura possa diventare un semplice mezzo di trasmissione storica o risulti essere, in modi oscuri, il mezzo in-sospettato di una guarigione.

Se la scrittura è, comunque, sempre un agente in un processo che, in qualche modo, ha a che fare con ciò che è clinico, come si può intendere questa componente clinica quando l'atto creativo, nel corso della propria affermazione e dichiarazione, rifiuta esplicitamente proprio lo scopo della guarigione e preclude, così, ogni tipo di progetto terapeutico? Ovviamente, non è questo il caso di *Le parole per dirlo* della Cardinal o di *Bastard Out of Carolina* della Allison, ma se la confessione personale dovesse diventare il rifiuto, attraverso la metafora della malattia incurabile o che non vuole essere curata, di una prospettiva più ampia, così da escludere qualsiasi preoccupazione politica o storica – e si sta pensando a *Playing House* e l'analisi che ne è stata fatta –? Certo è che anche la sfera più intima e soggettiva del caso particolare potrebbe, a ben guardare, rivelarsi piuttosto ingannevole, dato che la sua descrizione cruciale e complessa è incapace, in realtà, di escludere del tutto proprio quella dimensione politica e storica che esplicitamente rifiuta di prendere in considerazione. Infatti, la scrittura di Marie Cardinal, Dorothy Allison e Fredrica Wagman, anche se apparentemente tutta concentrata e rinchiusa nella propria interiorità e soggettività, e quindi intimamente e profondamente clinica, cela, nel suo essere una confessione che tenta soprattutto di demistificare e decostruire se stessa, un aspetto che potrebbe essere letto come una testimonianza, offerta postuma, comunque in ritardo, di un trauma. Un'esperienza profondamente traumatica che ha dotato le scrittrici dell'infermità di coloro che “conoscono” – della visione in qualche modo ‘sotterranea’ di coloro che sono state rese testimoni della propria discesa agli inferi.

La psicoanalisi – così come la scrittura qui rilevata –, dando nuovo significato alla testimonianza, ha l'effetto di ripensare e rinnovare radicalmente il paradigma secondo cui

non è necessario possedere la verità per poter efficacemente offrirle e portarle testimonianza; che il discorso così com'è è già, involontariamente, testimoniale; e che il soggetto parlante – nel nostro caso le tre voci narranti – si offre come testimone di una verità che, ciononostante, incessantemente continua a sfuggirgli/le, una verità la cui caratteristica principale è proprio quella di non essere disponibile al proprio/a portavoce. La testimonianza, allora, in questo nostro lavoro, è emersa non come una dichiarazione o affermazione di, ma piuttosto come tentativo di accesso a, quella verità. Così come in psicoanalisi, anche in letteratura, il/la testimone potrebbe diventare colui/colei il/la quale porta testimonianza, in effetti, ma anche come colui/colei il/la quale genera e produce verità, grazie alla pratica discorsiva della testimonianza.

Alla luce di quanto detto finora, si è prestata particolare attenzione alla parola, intesa come concetto enigmatico e contraddittorio: è la parola, infatti, come abbiamo tentato di dimostrare nel caso delle tre scrittrici, e insieme ad essa la scrittura, che le ha liberate dalla loro nevrosi, che ha fatto nascere da loro un'altra donna. Tuttavia, l'incertezza riguardo al potere delle parole è ciò che ha reso le voci narranti consapevoli del fatto che esse non afferrino, interamente, ciò di cui vanno narrando. Ciononostante, dato che le protagoniste sono state le testimoni di un trauma che conoscono troppo bene per non parlarne perchè è esso stesso che chiede di essere rivelato e compreso, esse si sono ritrovate, loro malgrado, nella posizione di coloro che hanno dovuto raccontare, 'dire' quasi compulsivamente. Il trauma viene investigato dalle donne a cui è affidata la narrazione nella misura in cui esso dà la caccia alle testimoni e in cui esse, come uniche testimoni, a loro volta, si danno all'approfondimento del trauma. Se è l'esperienza traumatica ad inseguire le sopravvissute, è allora la compulsività della testimonianza che si rende nella scrittura, ciò a cui viene dato sollievo: le donne in sofferenza sono, in qualche modo, 'inseguite', allo stesso tempo costrette e intimamente legate, da ciò che, nell'impatto inaspettato del trauma, risulta sia in-comprensibile sia in-dimenticabile. L'esperienza tragica non dà tregua: è tragedia da cui le voci narranti non si possono più liberare, se non tentando, sempre e comunque, di offrirle parola attraverso il reame di finzione immaginaria che la scrittura crea.

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Allison, Dorothy, *Bastard Out of Carolina*, Essential Editions, Penguin Group, 2005.
- Allison, Dorothy, *Trash: Short Stories*, Plume, Penguin Group, 2002.
- Cardinal, Marie, *In altri termini*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Milano, IV edizione "Tascabili Bompiani", aprile 1986, traduzione dal francese di Laura Bruno Ventre.
- Cardinal, Marie, *Le parole per dirlo*, I Grandi Tascabili, Milano, IV edizione, 1997.
- Wagman, Fredrica, *Playing House*, Fawcett Publications, Inc., Greenwich, Connecticut, 1975.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- Agamben, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi Editore, Torino, 1977.
- Barthes, Roland, *Image, Music, Text*, London: Fontana Press, 1977.
- Beels, C., Christian, "A Different Story...": *the Rise of Narrative in Psychotherapy*, Phoenix, Arizona, Zeig, Tucker & Theisen, 2001.
- Benjamin, Walter, "Die Aufgabe des Übersetzers", trad. italiana "Il compito del traduttore", in *aut, aut*, 334, 2007, traduzione dal tedesco di Antonello Sciacchitano, pp. 7-20.
- Blanchot, Maurice, "Lo sguardo d'Orfeo", in *Lo Spazio letterario*, Einaudi, Torino, 1967, traduzione dal francese di G. Zanobetti, pp. 98-152.
- Bolton, Gillie, *The Therapeutic Potential of Creative Writing*, London, Jessica Kingsley, 2000.
- Brooks, Peter, *Psychoanalysis and Storytelling*, Blackwell, Oxford UK & Cambridge USA, 1997.
- Bruner, Jerome, *Acts of Meaning*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1990.
- Bruner, Jerome, *Actual Minds, Possible Words*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1986.

- Bruner, Jerome, *La ricerca del significato*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.
- Campbell, Sue, "Women, "False" Memory and Personal Identity", in *Hypatia*, vol. 12, no. 2, Spring 1997, pp. 67-129.
- Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996.
- Cavarero, Adriana, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano: Feltrinelli, 1997.
- Chodorow, Nancy, *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, University of California, Berkley, Los Angeles, London, 1978.
- Culbertson, Roberta, "Transcendence, and Telling: Recounting Trauma, Re-establishing the Self", in *New Literary History*, vol. 26, no. 1, The Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 169-195.
- De Chiara, Marina, *La Traccia dell'Altra. Scrittura, identità e miti del femminile*, Liguori Editore, Napoli, 2001.
- De Lauretis, Teresa, "The Violence of Rhetoric", in *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Indiana University Press, Indianapolis, 1987, pp. 31-50.
- Demetrio, Duccio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996.
- De Zulueta, Felicity, *Dal dolore alla violenza. Le origini traumatiche dell'aggressività*. Raffaello Cortina Editore, Milano, 1999, traduzione dall'inglese di Cristina Pessina Azzoni.
- Diotima, *La magica forza del negativo*, Liguori Editore, Napoli, 2005.
- Diotima, *L'ombra della madre*, Liguori Editore, Napoli, 2007.
- Diotima, *La sapienza di partire da sé*, Liguori Editore, Napoli, 1996.
- Eakin, Paul J., *How our Lives Become Stories: Making Selves*, Ithaca, Cornell University Press, 1999.
- Felman, Shoshana, *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1982.
- Felman, Shoshana e Laub, Dori, M.D., *Testimony: crises of witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York, 1992.

- Felman, Shoshana, *What does a woman want? Reading and Sexual Difference*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1993.
- Felman, Shoshana, *Writing and Madness (Literature/ Philosophy/ Psychoanalysis)*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1987.
- Freud, Sigmund, “Totem e tabù”, 1912-1913, in *Freud Opere: 1900-1905*, volume VII, Boringhieri Editore, Torino, 1979, pp. 3-80.
- Freud, Sigmund, “Analisi di un sogno campione”, cap. 2, *L'interpretazione dei sogni*, Corpus freudiano minore, Universale scientifica Boringhieri, Torino, 1976, pp. 109-129.
- Freud, Sigmund, “Al di là del principio di piacere”, 1920, in *Freud Opere: 1917-1924*, volume IX, Boringhieri Editore, Torino, 1979, pp. 193-249.
- Freud, Sigmund, “La negazione”, 1925, in *Freud Opere: 1924-1929*, volume X, Boringhieri Editore, Torino, 1979, pp. 197-201.
- Freud, Sigmund, “Costruzioni nell'analisi”, 1937, in *Freud Opere: 1930-1938*, volume XI, Boringhieri Editore, Torino, 1979, pp. 539-552.
- Freud, Sigmund, “Frammento di un'analisi d'isteria. (Caso clinico di Dora)”, 1901, in *Freud Opere: 1900-1905*, volume IV, Boringhieri Editore, Torino, 1979, pp. 299 – 402.
- Freud, Sigmund, “Studi sull'isteria”, in *Freud Opere: 1886-1895*, volume I, Boringhieri Editore, Torino, 1979, pp. 175-439.
- Galimberti, Umberto, *Il Corpo*, Feltrinelli, Milano, 1983.
- Green, André, *Il lavoro del negativo*, Edizioni Borla, Roma, 1996, traduzione di Antonio Verdolin.
- Green, André, *Il linguaggio nella psicoanalisi*, Edizioni Borla, Roma, 1991, traduzione di Antonio Verdolin.
- Green, André, *Slegare. Psicoanalisi, antropologia e letteratura*, Edizioni Borla, Roma, 1994, traduzione di Antonio Verdolin.
- Hartman, Geoffrey H., “On Traumatic Knowledge and Literary Studies”, in *New Literary History*, vol. 26, no. 1, The Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 537-563.
- Hirsch, Marianne e Fox, Evelyn, *Conflicts in feminism*, New York & London, Routledge, 1990.

- Howell, Elizabeth e Bayes, Marjorie, *Women and Mental Health*, Basic Books, Inc., Publishers, New York, 1996.
- Irigaray, Luce, *Io, Tu, Noi*, Bollati Boringhieri Editore, Torino, 2005.
- Iser, Wolfgang, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978.
- Jameson, Fredric, “Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Criticism, and the Problem of the Subject”, in *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1982, pp. 338-395.
- Johnson, Barbara, *A World of Difference*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1987.
- Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz, *Saturno e la Melanconia*, Einaudi Editore, Torino, 1983.
- Kristeva, Julia, *Poteri dell'Orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano, 2006, traduzione dal francese di Annalisa Scalco.
- Kristeva, Julia, *Sole nero. Depressione e melanconia*, Feltrinelli Editore, Milano, 1988, traduzione dal francese di Alessandro Serra.
- Kristeva, Julia, *Stranieri a se stessi. Saggi*, Feltrinelli Editore, Milano, 1990, traduzione dal francese di Alessandro Serra.
- Laing, Robert, *The Divided Self. An existential Study in Sanity and Madness*, Penguin Books, 1990.
- Laplanche, Jean, *Essays on Otherness*, Routledge, London, 1999.
- Laplanche, Jean, *Il primato dell'altro in psicoanalisi, 1967-1992*, edizione italiana a cura di Alberto Luchetti, la Biblioteca, Bari, Roma, 2000.
- Locatelli, Carla, “Passaggi obbligati: la differenza (auto)biografica come politica co(n)testuale”, in *Co(n)texts: Implicazioni testuali*, a cura di C. Locatelli, Trento, Università degli Studi di Trento, 2000, pp. 151-196.
- Lovrod, Marie, “Art/i/fact: Rereading Culture and Subjectivity through Sexual Abuse Survivor Narratives.”, in *True Relations: Essays on Autobiography and the Postmodern*, Edited by G.T. Couser and J. Fichtelberg, Westport, Conn. Greenwood Press, 1998, pp. 23-32.

- Miles, Agnes, *Women and Mental Illness. The social context of female neurosis*, Wheatsheaf Books LTD, 1988.
- Miller, Dusty, *Donne che si fanno male*, Universale Economica Feltrinelli, Milano, 1997, traduzione dall'inglese di Margherita Bignardi.
- Olney, James, *Metaphors of the Self. The Meaning of Autobiography*, Princetyn: Princeton University Press, 1972.
- Park, M. Shelley, "False Memory Syndrome: a Feminist Approach", in *Hypatia*, vol. 12, no. 2, Spring 1997, pp. 64-87.
- Rich, Adrienne, *Blood, Bread and Poetry*, London: Virago, 1986.
- Ricoeur, Paul, *Time and Narrative*, University of Chicago Press, Chicago, 1984, 1985, 1987.
- Rigney, H., Barbara, *Madness and Sexual Politics in the Feminist Novel. Studies in Bronte, Woolf, Lessing and Atwood*, The University of Wisconsin Press, 1978.
- Russel, Diana, *The Secret Trauma: Incest in the Lives of Girls and Women*, New York: Basic Books, 1986.
- Sayers, Janet, *Sexual Contradictions. Psychology, Psychoanalysis and Feminism*, Tavistock Publications, London and New York, 1986.
- Schafer, Roy, *Retelling a Life: Narration and Dialogue in Psychoanalysis*, New York: Basic Books, 1992.
- Showalter, Elaine, *The Female Malady: Women, Madness and the English Culture, 1830-1980*, Pantheon Books, New York, 1998.
- Sontag, Susan, *Davanti al dolore degli altri*, Saggi Mondadori, Milano, 2003.
- Sontag, Susan, *Malattia come metafora. Il cancro e la sua mitologia*, Nuovo Politecnico 114, Einaudi Editore, Torino, 1979.
- Ussher, Jane, *Women's Madness. Misogyny or mental illness?*, BPC, Wheatons Ltd, 1991.