

Le promesse ingannevoli: desiderio e delusione nella letteratura della modernità (Eleonora Chiti – Disegnatrice - Livorno)

Sommario

1. Oggetto/soggetto della rappresentazione
2. Uscire dalla retta via
3. Arte, memoria, consapevolezza
4. Risvegli

Appendici

Bibliografia

1. Oggetto/soggetto della rappresentazione

Ho svolto il tema appassionante delle promesse ingannevoli (Vedi Appendice 1) attraverso una serie di “figure” (parola che mi emoziona nella sua evocatività, in modo da crearmi dentro una “cassa di risonanza”, come diceva Gertrude Stein). “A che serve un libro senza figure?” dice la piccola Alice di Carroll, e io penso subito alla magia delle illustrazioni e delle storie disegnate. Ma Alice è anche la bambina che dice sempre “let’s pretend”, “facciamo finta che” ed ecco la “figura” come elemento della “finzione”, proprio dal verbo latino “fingere”, che significa plasmare, modellare, inventare, immaginare. Questo è il massimo del piacere: quelle rappresentazioni con figure che Cristina Bracchi – in un suo recente saggio – ha definito come “la narrabilità del femminismo”: quel narrare e narrarsi, raccontare e raccontarsi partendo da sé che è caratteristica delle scrittrici che “scrivono come scrive una donna” (diceva Virginia Woolf) e anche degli uomini – aggiungo io – che scrivono consapevoli di essere uomini e non rappresentanti dell’intera umanità. *Volpone* di Ben Jonson (1606), *Faust* di Goethe (1773–1831), *Madame Bovary* di Flaubert (1857) e *Il Grande Gatsby* di Fitzgerald (1925) sono le opere da cui muove il discorso, quattro testi di altissima fama: tanta che i loro protagonisti sono diventati “figure”, miti a se stanti, metafore viventi – come Ulisse, Don Chisciotte, Amleto – e hanno radici antiche pre esitenti a loro e sono stati rivisitati da varianti successive, tutti uniti, pur nella loro diversità, dallo “streben” faustiano che li espone a forti desideri e forti delusioni. Sono testi di grandi uomini e come tali tendono a proporre – come si suol dire - “la drammatica crisi dell’uomo moderno” (ciò vale anche per Emma, che è Flaubert) che è espressione oltremodo abusata soprattutto dalla critica post decadente, a volte in modo involontariamente equivoco. Cito fra i vari abusi il caso di *Quaderno proibito* di Alba De Cespedes (1952), una meraviglia del narrar/si femminile, poiché è il diario segreto di una donna e tuttavia porta scritto in quarta di copertina (edizione Mondadori del 1972) “propone i quesiti più angosciosi dell’uomo moderno”. Questo antico sessismo linguistico - o pregiudizio – dell’uomo, la parola uomo, che comprende anche la donna, spero verrà sfatato in questa ricerca.

A *Volpone*, *Faust*, *Madame Bovary* e *Il Grande Gatsby* ho accostato altri testi attraversati dallo stesso tema. Ho notato che i primi rappresentano tutte storie di morte – sia pure in qualche caso – beffarda o beffata: penso a Mefistofele o a Volpone – che è tragicomica e crudele nel suo scherzare con la morte.

Questo mio riferimento al modo femminile di rappresentare la trasgressione e la ricerca di autonomia fa a sua volta riferimento al fatto che – ora parlo in generale – bisogna sempre distinguere la donna come *oggetto* di rappresentazione (le “traviate” Margherita Gautier o Emma Bovary sono oggetti di rappresentazione così come le angeliche Beatrice e Lucia) dalle donne come *soggetto* di rappresentazione. Quando si dice comunemente “la donna nella letteratura” è probabile che si pensi a personaggi femminili creati dalla fantasia maschile, e non alle donne che scrivono. La scuola per sua tradizione ha molto contribuito a questo equivoco, perché per anni, ogni volta che veniva dato un tema da svolgere, anche di maturità, intitolato “La donna nella letteratura romantica”, “La donna nella letteratura del realismo”, ci si aspettava uno svolgimento su Lucia e Gertrude o su Emma Bovary o sulle povere Malavoglia. Così il discorso delle donne diventava il discorso sulle donne, creature simboliche di angeli o di maliarde o di *traviate* (Vedi Appendice 2).

Il Faust goethiano è “figura” dalle radici archetipiche: il patto col diavolo, da Adamo in su per avere dominio sulla conoscenza, sull’arte, sulla vita e sul ringiovanire (“per seguir virtute e canoscenza” fa dire Dante al suo Ulisse) e questo desiderio è il massimo dello “streben”. Goethe, innamorato del teatro fin da fanciullo – anche dei “Puppenspiele”, le marionette (ricordiamo il *Wilhelm Meister*) – ha dato alla sua rappresentazione del Faust un carattere drammatico, e anche se l’autore ha diviso il dramma in “prima parte della tragedia” e “seconda parte della tragedia”, è osservabile che tutte e due le assai distanti parti hanno un, diciamo così, lieto fine: la salvezza di Margherita e la salvezza di Faust tra gli angeli con Margherita, figura della traviata redenta e redentrice. (A proposito: l’edizione Sansoni 1966 del *Faust*, con prefazione di Claudio Magris, porta scritto in quarta di copertina “rappresenta la drammatica condizione dell’ uomo moderno.” Conclusione non adattabile alla più famosa rivisitazione del *Faust*, cioè il *Doctor Faustus* di Thomas Mann, del 1947, il cui protagonista, Adriano Leverkun, fa una fine ben più triste di quella del suo modello (devo dire che anche Mann prese l’idea dalle marionette, un “puppenspiele” che finiva male). Curioso è il fatto che nel *Doctor Faustus* di Mann, l’esergo o epigrafe sia ancora una volta una citazione dantesca: i famosi versi “o’ Muse, o alto ingegno, or m’ aiutate/ o mente che vedesti ciò ch’ io vidi/ qui si parrà la tua nobilitate” mentre nel prologo goethiano Dio compare addirittura come personaggio.

Nel suo romanzo Mann adottò lo stesso trucco narrativo di Fitzgerald ne *Il Grande Gatsby*, cioè l’espedito di far narrare la storia ad un personaggio che partecipa alla vicenda ma non è coinvolto nel vortice desiderio/delusione: è una voce pietosa che rende ancora più toccante la solitudine del dannato o del deluso. È il soggetto narrante che definisce Gatsby “uomo di una sensibilità acuita dalle premesse della vita... che fluttuava nella scia dei suoi sogni e nella vitalità colossale dell’illusione che si era formato dell’ idea di quell’amore un’intensità che andava al di là di ogni misura” (un “trasgressore”, dunque, poiché “transgredì” è “andare oltre il limite”).

Accosterò a Fitzgerald il modo narrativo di Dorothy Parker, sua coetanea negli “anni ruggenti” della “flaming youth”.

E avrò modo di accostarmi anche a Emma Bovary, traviata, trasgressiva, suicida. Anche per Emma voglio però citare un'altra "chicca" dei famosi equivoci: scrive di lei Giovanni Macchia, che è notoriamente il più grande dei nostri francesisti, che nel romanzo Emma "è l'unico essere dotato di qualità virile, che, vittima disonorata, continua a possedere tutte le grazie dell'eroe moderno. Ha qualità maschili e poetiche che un innegabile isterismo di fondo è ben lontano dallo sconfessare".

Abbiamo così un bellissimo intreccio di pregiudizi e stereotipi: la donna virile (dote evidentemente positiva) nonostante il suo "isterismo" (dote negativa tipica solo delle donne, come ne era convinto il Dottor Charcot) che ha qualità "poetiche" proprio perché ha qualità maschili.

I testi che propongo sono tutti racconti (meno un romanzo piuttosto breve, che è di un'autrice famosa per i suoi racconti).

Ho fatto questa scelta per una ragione di armonia e anche perché la brevità dei testi mette maggiormente in evidenza il nocciolo significativo del tema.

Ho citato prima il Mann del *Doctor Faustus* perché volevo rendere omaggio a un grande scrittore delle "promesse ingannevoli" aprendo proprio con un suo racconto la mia proposta di percorso.

Questo splendido racconto di Mann esce proprio lo stesso anno de *Il Grande Gatsby*, il 1925. È intitolato *Disordine e dolore precoce (Unordnung und Fruhes Leid)*. Ed è uno degli esempi più toccanti di un "partire da sé" maschile, di un riconoscimento della propria maschile limitatezza. Questo modo toccante nasce dall'uso apposito di un registro stilistico comico che per contrasto fa traboccare ancora di più lo smarrimento e la tenerezza. Infatti l'autore narra – narrandosi – la storia di una tragedia apparentemente piccola, quella del passaggio improvviso, lacerante e precoce, dal desiderio più intenso alla delusione più cocente. Ma questo desiderio fa parte di una condizione più ampia di desideri – che era poi quella dell'intera famiglia Mann – rappresentata nel racconto (i genitori, i due figli più grandi, i due figli più piccoli) e di tutta la borghesia tedesca nella crisi del dopoguerra. I giovani vivono gli anni Venti con un'allegria e una disinvoltura che li assimila ai loro coetanei fitzgeraldiani di oltremare: chiamano i genitori i "vegliardi", i "venerabili antenati", vivono nel completo distacco dal vecchio mondo e nel pieno desiderio di diventare donne nuove e uomini nuovi, vogliono fare gli attori, i ballerini, i musicisti di musiche alternative, fumano molto, si vestono e parlano in un gergo comico e provocatorio e fanno feste come le fa Gatsby, solo che sono feste povere, tutte improvvisate grazie a una dignitosa e allegrissima capacità di superare la situazione di "famiglia decaduta" come con l'inflazione, i cibi introvabili, i vestiti da rivoltare, perché questi anni desolati e caotici sono vissuti da loro – i ventenni – nel desiderio ardente e ardito di una nuova libertà: ma si tratta appunto di "promesse ingannevoli" e sappiamo noi lettori quale destino di delusione e di morte invece li aspettasse (e veramente qui gioverebbe un confronto con quello che è stato definito forse il più bel racconto europeo, *La gita delle ragazze morte* di Anna Seghers, che nel 1945, tramanda alla memoria come un "compito da svolgere" quello che è accaduto perché nulla si perda e cioè che le ragazze e i ragazzi, che all'inizio del 1914 erano felici e pieni di ingannevoli desideri d'amore, sarebbero stati tutti schiacciati da due guerre e una tirannia, e con loro i loro amori e le amicizie più care. L'ebrea tedesca Anna Seghers scrisse questo racconto nell'esilio del Messico, proprio come Mann scrisse esattamente negli stessi anni – dal 43 al 47 – il suo *Doctor Faustus*,

lontano e inorridito dagli eventi che avevano travolto la sua Germania. Ed è del '43 l'ultimo racconto col quale concluderò questo percorso, scritto da Dorothy Parker, americana contro la guerra).

Il padre di famiglia, colui che si narra, la proiezione di Mann, è il professor Cornelius, insegnante di storia all'università, perduto innamorado della sua figlia più piccolina, Norina, la quale "appena nata era stato un amore immediato ed eterno, un sentimento che lo aveva colto fuori di ogni attesa e speranza – che gli si era subito rivelato, con stupore e con gioia, definitivo e vitale". È proprio ammaliato dalla "donnità" della sua piccina, tanto da poter affermare che i suoi figlietti minori e quasi coetanei (Norina ha cinque anni e Bibi, il fratellino, ne ha quattro) "si distinguono l'un dall'altra in modo impressionante, l'uno con la sua caratteristica da uomo, l'altra per la sua femminilità". Il professore sente la consapevolezza di amare la storia antica che insegna perché la storia è un insieme di fatti ormai avvenuti: "il passato è immerso nell'atmosfera dell'eterno e definitivamente sottratto alle leggi del tempo: è morto e la morte è la sorgente di ogni religiosità e ogni spirito di conservazione. È stato il suo senso dell'eterno che lo ha indotto a sfuggire agli sfacciati ardimenti dell'oggi per rifugiarsi nell'amore verso questa sua bambina, che supera il tempo caduco. E tuttavia in questo amore c'è una opposizione contro gli eventi futuri a favore di quelli trascorsi, cioè della morte. Strana verità: il suo amore per questo dolce fardello di vita e di continuità avvenire, ha qualche rapporto con la morte, è alleato con la morte contro la vita." Qui sta il punto equivoco, qui sta la lotta per il superamento della morte o del senso di morte. E qui accade l'evento, durante una situazione inquieta tipica degli anni Venti: con le sue sensazioni, i suoi odori, i suoi suoni (quello che Virginia Woolf chiamò l'eccitante "spirito della festa"). Mentre i due figli grandi danno in casa un ricevimento che ha tutte le caratteristiche delle giovanili grandi speranze nella modernità del primo dopoguerra, i due fratellini piccoli hanno il permesso speciale di assistervi per un po' e Max, il re della festa, un giovanottone gran ballerino, si diverte a far ballare per un po' la piccola Nora, senza sapere che sta scatenando un tumulto di "disordine e dolore precoce" in quel cuoricino di cinque anni, che a questo punto vuole solo ballare ancora e ancora e solo lei e solo con lui – e il padre, il professore, preoccupato e disorientato, cerca invano di portarla via ma "Norina sfugge divincolandosi e in quel momento non vuole affatto saperne del suo papà. Non lo conosce, gli punta il braccino contro il petto e, torcendo la dolce faccina nervosa e rabbuiata, cerca di liberarsi, di inseguire ancora il proprio capriccio. Il professore non può fare a meno di sentirsi dolorosamente ferito. In quell'istante odia la festa che ha turbato coi suoi eccitamenti il cuore della sua prediletta, straniandola a lui." Alla catastrofe della delusione paterna si aggiunge lo strazio della delusione della bambina, che, messa a letto come di dovere, non si rassegna al distacco ed è squassata da una crisi di pianto che le fa ripetere continuamente fra i singhiozzi: "perché Max non è mio fratello? Bisogna che Max sia mio fratello!", un tumulto più grande di lei, un sentimento che non trova – per esprimersi – altro che parole note, ma non corrispondenti al significato di questa nuova specie d'amore. Non è il deluso e desolato papà a sedare il dolore e la delusione della sua piccina ma proprio il buon ballerino, al quale non costa proprio nulla salire a dare la buona notte alla sua dama nella parte del cavaliere del cigno, baciandole la manina. Così mentre la piccina si addormenta fra gli ultimi singulti, il papà resta a riflettere sul significato della delusione, che sembra allungare la sua ombra sopra il conflitto tra vita e morte.

2. Uscire dalla retta via

Negli stessi anni '20 il nostro splendido Aldo Palazzeschi – il più aguzzo dolente spirito antifascista della nostra letteratura – scrive, tra i suoi molti racconti poi ricomparsi insieme nella raccolta del '57, una specie di fiaba moderna sull'illusione e la delusione, altamente significativa. Palazzeschi fu l'autore italiano forse più vicino a un cuore di donna e il più comico nel senso leopardiano della compassione. Fu il poeta del rifiuto totale della guerra, il poeta che accusò la pomposa follia di chi la guerra volle, gabellandola retoricamente per guerra di popolo, il poeta pieno d'amore e riconoscenza verso tutti gli innocenti che vi furono trascinati. Palazzeschi morì nel '74, l'anno in cui uscì *La Storia* di Elsa Morante, ed è una coincidenza degna di nota – una specie di passaggio di testimone – che *La Storia* si apra con l'epigrafe, o esergo: "Non c'è parola, in nessuna lingua umana, capace di consolare le cavie che non sanno il perché della loro morte". Forse il romanzo più famoso di Palazzeschi, *Sorelle Materassi*, del '34, potrebbe a buon diritto essere intitolato "desiderio e delusione" nel suo passaggio dai sogni alla loro frantumazione (è curioso notare come anche questa vicenda, ambientata nella più pura fiorentinità di provincia, registri tratti della "americanità" di moda negli anni '30). Dunque questo racconto è intitolato (e ben si capirà perché) *Il paradiso terrestre*, cioè l'Eden, cioè il luogo della scena primaria, di Adamo e di Eva e del loro desiderio di conoscenza. Nel suo inconfondibile misto di fiabesco, assurdo, incantato, ironico, nel suo inconfondibile stile "parlato", Palazzeschi mette in scena la storia di una grande illusione: quella di raggiungere la felicità attraverso l'eliminazione del sesso "nemico audacissimo e senza pietà". Una nobilissima dama, che una precoce vedovanza ha liberato dall'orrore dei rapporti sessuali, ha allevato le sue tre figlie, Bella, Soave e Pura (di 21, 20 e 18 anni) nel difeso recinto dell'immenso parco della villa, nella più assoluta innocenza e ignoranza del sesso, in modo che non possa manifestarsi – sono parole della madre – "il minimo desiderio". Queste donne/bambine giocano e saltano fra i fiori e le aiole tutto ignorando – come dice la madre – della "mostruosità del turpe nemico". Dunque il grande "desiderio" della madre è che le figlie restino immuni dal "desiderio". Lo stesso identico desiderio – l'eliminazione del desiderio – ha spinto il fratello della nobildonna, anche lui vedovo, a educare l'unico figlio (a nome Giglio) nello stesso splendido isolamento e totale ignoranza del sesso, ovviamente facendolo studiare con un precettore lontano dalla scuola ("fonte principale di ogni corruzione e malefizio"). Chi legge apprende queste (chiamiamole così) premesse preparatorie della (chiamiamola così) catastrofe, direttamente dal doppio di lotta e prevenzione, perché la prima parte del racconto è in forma epistolare. Cito da una lettera di Donna Alessandrina al fratello. "Bella Soave e Pura mi chiesero talvolta 'Mamma cos'è un uomo? È fatto come noi o è fatto in un altro modo? Che ha che noi non abbiamo? Perché il suo vestire è diverso?' 'Mie piccole creature, in nulla è diverso un uomo, è fatto come voi ne più ne meno, solo che la natura gli ha dato maggior forza per il suo ufficio, che a noi non è necessaria e non l'abbiamo per il nostro. L'uomo è nato per le grandi imprese avventurose, l'esercizio delle armi, il governo dei popoli, la caccia e la pesca, per il lavoro e le cose di maggior peso e di rilievo. Perciò il suo vestito è semplice e austero'. E altre volte mi domandarono: 'Mamma, come facciamo quando veniamo al mondo?' 'I bambini li trovano le donne nel giardino quando meno se lo aspettano e sono in grado di averlo meritato'. Le care e dolci creature passeggiando tra gli alberi del parco e il giardino fiorito cercarono un

bambino. ‘Non siamo abbastanza buone per trovarlo’ si dissero sfiduciate. ‘Forse avete fatto qualche capriccetto’ ‘Non ne faremo più’”. Cito dalla lettera di risposta del fratello Bonifacio “Nonostante i suoi vent’anni Giglio è così puro che mi ha chiesto ‘Le mie cugine, papà, sono donne e per essere donne che cosa fanno che io non faccio? In che cosa sono diverse da me che sono un uomo?’ ‘Le tue cugine sono in tutto e per tutto uguali a te, figliolo caro, solo che tu sei volto alle cose rudi e gravi del vivere e del pensiero ed esse a quelle della dolcezza, perciò è più semplice e severo il tuo carattere come il tuo abito mentre il loro è leggiadro e colorito’”. Al di là della esilarante comicità escono volutamente in evidenza tratti del più trito conformismo patriarcale sulla differenza, compreso l’esercizio delle armi, il governo dei popoli, le grandi imprese avventurose per gli uomini e la leggiadria per le donne (ne vedrete poi le tracce anche nei racconti di Anna Banti e di Dorothy Parker, che come Palazzeschi è scrittrice di umorismo micidiale contro il sessismo e contro le guerre). Con tali premesse o ingannevoli premesse, appunto, si avvia la grande meravigliosa estate in cui zio e cugino vanno in vacanza dalla zia, convinti come sono ormai gli adulti di avere forgiato indelebilmente gli animi puri dei quattro innocenti. Ed ecco il bel giovane bruno e le tre fanciulle bionde e bellissime che corrono e saltano nel parco e giocano a nascondino e acchiapparella, al girotondo e a palla come dei piccini, mentre i rispettivi genitori li osservano beati: “Non hanno sesso! non hanno sesso! Sono anime benedette, il peccato non esiste, sono tornati angeli nel paradiso terrestre!” (e qui l’autore interviene per bocca del personaggio in cui si autorappresenta, il saggio sindaco del paese, per nulla convinto di quella specie di educazione, il quale spiega come la “povera morale” che pur aveva diritto di esistere, avvilita dal fatto che la giustizia comune persegue il piccolo delitto al dettaglio ma approva ed anzi esalta la distruzione di massa della guerra, si è rifugiata nel sesso, e vi si è trovata incastrata, incapace di uscirne). Dunque, dopo la lunga estate e i giochi tra aiole e boschetti, accade che una dopo l’altra le tre fanciulle accusino strani malesseri, e per tre volte il responso della loro dottoressa è tragicamente definitivo: “La fanciulla è gravida” (“Che vuol dire gravida, mamma?” dicono le poverine. “È un brutto male? si guarisce?”). La spiegazione di tale catastrofe e dell’orribile delusione non tarda a giungere, ed è lo stesso Giglio a fornirla, festosissimo e pieno di gioia, al suo allibito papà, e ride tutto contento nel ricordare. Giocavano a nascondino, quando lui e Pura si erano rimpiazzati nel tronco cavo di un albero, e stando così stretti stretti si erano accorti con stupore che non era vero che erano fatti uguali. Allora Pura, osservando e meditando su quella strana differenza, aveva avuto l’idea che una ragione ci doveva pur essere e doveva trattarsi – come dire – di uno strano gioco di incastri, di pieni e di vuoti, il quale, tentato e sperimentato, aveva dimostrato che Pura aveva perfettamente ragione: lo scopo era quello, ed era un gioco così delizioso che anche le altre due sorelle, dapprima incredule, avevano voluto provarlo e dopo “si contendevano il turno per venire a nascondersi con me dentro le piante”. E al padre che chiede: “dopo quell’atto non hai sentito una profonda tristezza e un’invincibile delusione ?” il figlio risponde: “come può ispirare tristezza e delusione una cosa tanto bella e piacevole?” “Ma non hai sentito la morte in fondo a quell’atto?” “No papà, in fondo a quell’atto ho sentito soltanto la vita”. (E qui si può misurare la differenza fra questo racconto e un antico modello, la famosa “introduzione alla 4ª Giornata” del *Decameron* con la novella delle papere da imboccare, in cui Boccaccio si diverte e ci diverte sul tema dell’istinto naturale. Palazzeschi va ben oltre. Poiché in questa sua paradossale figurazione c’è davvero l’indicazione che morte è conformismo e abuso di potere).

Passo dunque, per associazione, dal testo quasi fantastico di Palazzeschi alla bella fiaba (o controfiaba) del 1994, di Antonia Byatt, intitolata *Storia della principessa primogenita*. Byatt, divenuta famosa in Italia fin dal romanzo *Possession – a romance*, è considerata la più grande tra le scrittrici inglesi viventi. In questa rivisitazione delle fiabe tradizionali Byatt avvia la narrazione secondo le regole canoniche: “C’era una volta un re e una regina” – inizia – e ci sono anche tre principessine e una complicazione d’avvio che mette in moto la peripezia, con i suoi tradizionali divieti, le prove da superare, l’oggetto magico da conquistare. Ma Byatt, che è un’autrice appassionata della differenza femminile, oltre che dei giochi di meta-narrazione e dei giochi di colore e tessitura, offre una ri/tessitura colorata dell’archetipo fiabesco, disfa e rifà la tela come Penelope. Intanto mette al posto del tradizionale eroe una fanciulla – la principessa primogenita, appunto – alla quale viene data subito una prioritaria e tradizionale raccomandazione/divieto: durante il viaggio non deve mai abbandonare la “retta via” (che è un sentiero tracciato nella foresta). Così il tema del viaggio di ricerca si presenta subito legato all’obbligo di non trasgredire, che è una combinazione insidiosa e contraddittoria. Ci sono però subito due elementi notevoli: Il primo è il fatto che, fin dall’inizio del cammino, la principessa vede a grande distanza una vecchia donna che sempre la precede e appare e scompare in lontananza. L’altro è la caratteristica distintiva della nostra eroina: essa è una appassionata lettrice e una grande esperta di fiabe. Per cui si rende conto ben presto di essere intrappolata in uno schema narrativo che non ammette deroghe: quello della fiaba di ricerca a tre, che prevede sempre la sconfitta dei primi due, la loro prigionia o incantamento. E modificare lo schema significa “uscire dalla retta via”. (Noi lettori italiani conosciamo bene il tema dello smarrimento della diritta via. Dante, l’unico “traviato” della nostra letteratura, riesce a ritrovarla in soli tre giorni di viaggio con l’aiuto della retta ragione dentro un sistema totalmente patriarcale). C’è una sola via d’uscita per una donna: non tentare di modificare uno schema canonico che funziona perfettamente nel suo tradizionale e chiuso anello, ma rifiutare lo schema in blocco, uscire dallo scomodo patto narrativo (e dunque abbandonare quella retta via) per cambiare totalmente via e scopo della ricerca; non più dunque l’oggetto magico, il trofeo, ma una ricerca di identità, una “ricerca autonoma di libertà”. Si ha così il ribaltamento femminile del tema proposto: qui è un certo tipo di delusione che genera un certo tipo di desiderio. Nel nuovo percorso di ricerca i tre tradizionali aiutanti sono tre bestiole ferite dagli uomini, che Carol Gilligan potrebbe definire “spinte a una relazione responsabile e alla ricerca di un’altra morale” poiché la “responsabilità” nasce dal riconoscimento che l’altro conta su di te e che tu hai la possibilità di dargli l’aiuto di cui ha bisogno”. La fanciulla arriva dopo molte peripezie ad una casa nel bosco e chi le apre la porta – e l’aspettava – è una straordinaria vecchia signora che cura le creature ferite facendo raccontare ad ognuna la storia delle proprie delusioni. La casa è un luogo in cui si “tessono storie”: è l’antico tema da Penelope a Sheherazade, che da motivo di indugio e incantamento si fa motivo di coscienza di sé e autonomia. La principessa scopre di essere una grande narratrice e di essere capace di inventare o tessere altre storie. Scopre l’importanza liberatoria del narrare/narrarsi, come fonte di relazione e conoscenza. Se Dante aveva detto a Virgilio “tu sei lo mio maestro e lo mio autore” – da uomo a uomo – qui maga e autrice è la vecchia signora, che “auget”, appunto, stimola, incoraggia e rappresenta l’autorità, non il potere: una autorevolezza che spinge al desiderio di libertà “come sono libere le donne che non devono occuparsi di principi e di regni ma ballano da sole e si interessano alle creature”. E quando la principessa chiede alla sua

autorevole magistra chi era la figura femminile che vedeva in lontananza, la risposta è “Si ha sempre una vecchia donna davanti a se, quando si è in cammino, e anche una dietro”.

In un altro racconto di Antonia Byatt, del 1994, c'è una donna straordinaria, la quale si fa “autorevole” nei confronti di figure assillate da perenni desideri e perenni delusioni. Il racconto è intitolato *Lavoro d'arte*, fa parte della raccolta *Storie di Matisse* e di nuovo gioca sul tema del colore e della tessitura, ma soprattutto sul tema dell'arte e del rapporto morte/vita. Una buffa collaboratrice domestica di colore, che somiglia alla “donna selvaggia”, tiene da anni in equilibrio il precario sistema di una famiglia inglese – lui, lei, due bambini – in cui la moglie è quella che porta a casa i soldi lavorando per una rivista (e perennemente pervasa dal “desiderio deluso” di fare, come un tempo, la xilografa e l'illustratrice) mentre il marito, l'artista ufficiale (pittore di quadri che non si vendono), vive nel “desiderio perennemente deluso” di essere riconosciuto come un grande e nel frattempo svolge il classico rancoroso ruolo del genio incompreso. Ma sarà invece la colf – con la forza della sua autenticità – a uscire alla luce come artista, a scardinare, come la principessa, l'ordine stabilito per inventarne un altro, a rivelare la sua profonda differenza – morale ed estetica – nel rifiuto della “retta via” e delle regole canoniche. Nel triangolo la moglie svolge il ruolo di mediatrice tra gli opposti, il marito e la colf, punti estremi di differenza fisica e morale eternamente in conflitto, preoccupata com'è sia di proteggere il marito (gli ha lasciato l'intero terzo piano della casa come enorme studio e stanza tutta per sé lontana dalle preoccupazioni) sia di non perdere la preziosa colf, alla quale la lega una relazione femminile di reciproco aiuto e simpatia. L'artista invece la odia e la teme, perché la ritiene l'emblema del disordine, perché nonostante che egli tenti di spiegarle le “regole del colore” e i “canoni” pittorici, lei rimane scettica di fronte al suo modo puntiglioso e certosino di dipingere con tecnica iperrealista sempre “oggetti morti”, “mai niente di vivo”. La colf, nel suo aspetto sgargiante, carnale e “indecente” (così la vede lui, che è magro, pallido e asettico), è donna libera e coraggiosa e mai disancorata dalla realtà: conosce la sagacia e la fatica con cui una donna organizza e crea la vita e trae proprio dal suo lavoro di cura un continuo, ricchissimo materiale di ispirazione. È infatti una vera “massaia dell'ispirazione” (l'espressione è di Anna Banti, come si vedrà poi), è una “prolifica tessitrice di trame luminose”. Lavora (a casa sua di notte) con una vecchia macchina per la maglia, con ago e filo, usando tutto ciò che gli altri buttano via: golf infeltriti, vecchie cravatte, abiti macchiati, bottoni, calze rotte, biancheria bucata, e ridà nuova vita e nuovo significato a oggetti ritenuti “morti” o inservibili che entrano a far parte di un tessuto narrativo (e anche qui le parole tessere/tessuto narrativo acquistano valore reale e metaforico).

È la colf, non il suo asettico datore di lavoro, a essere scoperta e ad ottenere una mostra personale di gran successo dove espone le sue “sculture morbide”, straordinarie rappresentazioni di un'arte libera. Fra tutte, un incredibile “San Giorgio e il drago”: la bestia lavorata ai ferri ha per collo un pezzo di vecchio tubo snodato e grinzoso di aspirapolvere, le scaglie sono vecchie cravatte, “dalla bocca spalancata sbavava capelli aggrovigliati e forcine spezzate, vaporosa schiuma multicolore e saliva di cotone”; le catene della principessa sono reggiseni e collant attorcigliati, il suo pelo pubico è “un raggrinzito berrettino d'angora” mentre San Giorgio è un piccolo vecchio soldatino di plastica. Sono sculture che “raddoppiano i significati” con grande capacità metonimica e un grande senso del ciclo vitale che si rinnova, per cui la delusione appartiene a chi ha creduto solo nelle regole morte. E anche qui, come nella storia della principessa, la

ri/creazione di nuovi testi mette in evidenza proprio la derivazione della parola, dall'antica arte del tessere al tessuto o "testo" di parole o figure.

3. Arte, memoria, consapevolezza

Ma, a proposito del rinnovare la vita oltre alla delusione e del ruolo vitale delle donne, è giusto ricordare uno straordinario racconto di Anna Banti, intitolato molto provocatoriamente *Le donne muoiono*.

Questo racconto, scritto nel 1948, è stato successivamente definito "di fantascienza" per analogia col genere che ambienta le vicende in un lontano futuro e ne fa un paradigma significativo per l'oggi. Tutto questo, nel racconto di Banti, c'è. Ma il tema che viene ingrandito e illuminato dalla collocazione nel futuro e nel prodigioso è qualcosa che ha radici nel più antico passato: il rapporto con la morte, col significato e il senso della morte, che in tutti i testi classici famosi riguarda l'uomo inteso come umanità, mentre qui riguarda gli uomini e le donne nella loro precisa differenza sessuale, di sentimenti e di azioni. La ricerca del superamento della morte da parte dell'uomo (maschio/intellettuale) che pure deve accettare la propria finitezza, attraversa tutta la nostra letteratura, si intende quella laica (certo i cristiani Dante e Manzoni non hanno problemi di questo genere). Penso a poeti come Foscolo e Leopardi che hanno affidato alla poesia come figlia della memoria il compito di una eternazione oltre la morte del singolo. Credo che a Leopardi possa essere affidato il primo posto come poeta delle "promesse ingannevoli" ("O Natura, o Natura, perché non rendi poi/quel che prometti allor, perché di tanto/inganni i figli tuoi?"). Ecco ciò che solo apparentemente può sembrare una digressione rispetto al racconto di Anna Banti: ricordare la grandiosa costruzione de *I Sepolcri* foscoliani. Partendo dalla constatazione desolata e inesorabile della morte come fatto materiale e naturale che annulla per sempre lo spirito, il poeta, con una specie di scatto ribelle, rivendica quella illusione che riesce a mantenere in vita i cari morti, onorandoli attraverso i segni tangibili delle tombe e della memoria. E quando il tempo avrà fatalmente distrutto questi segni tangibili – come le tombe di Troia – sarà la poesia ad assumersi questo compito eternante, poiché "l'armonia/vince di mille secoli il silenzio".

Compariamo questo famoso superamento della morte con un testo di circa centocinquanta anni dopo, ma ugualmente, come *I Sepolcri*, fortemente figlio del suo tempo: un noto racconto di fantascienza – anche questo – da cui è stato tratto un mediocrissimo film. Si tratta de *L'uomo del bicentenario* (*The Bicentennial Man*, 1976) di Isaac Asimov, il quale immagina la famosa figura del robot Andrew (il nome è la trasformazione della sigla di fabbrica, NDR, e insieme un riferimento all'etimo *anèr, andròs*, "uomo" in greco). Andrew, per una fortunata imperfezione di fabbrica, si trova a possedere il dono del talento creativo, è un Robot artista, l'unico, un vero *poietès* che costruisce, come la colf di Antonia Byatt, splendidi e nuovissimi oggetti d'arte. Per questo Andrew non viene mai venduto dalla famiglia dei proprietari e passa di generazione in generazione sopravvivendo a tutte. È infatti diventato eterno, poiché scienza e tecnica gli consentono di cambiare e migliorare continuamente le parti del corpo deteriorabili e persino, negli anni, di assumere un aspetto assolutamente umano. Ed è davvero fin troppo umano, visto che la sua lunghissima e inarrestabile vita lo rende, sul pianeta ed oltre, la più straordinaria memoria vivente della storia. Ma il suo desiderio costante di essere ufficialmente riconosciuto come *uomo* incontra un reiterato rifiuto da parte della

legislazione umana. Resta ad Andrew un solo modo per superare questa perenne delusione: quella di ottenere la sola cosa che lo distingue dagli umani, cioè la morte. Andrew si autodanneggia in modo da diventare caduco, logorarsi, invecchiare e morire. Ed è proprio in punto di morte – proprio per questa morte – che Andrew viene ufficialmente e solennemente riconosciuto *uomo*.

La morte – anziché il terribile annullamento da esorcizzare o superare – risulta essere il carattere orgogliosamente distintivo dell'umanità. È qui che si può tornare al racconto di Anna Banti, che appare veramente simbolico, nel suo modo fantastico, del manifestarsi storico/culturale della “differenza sessuale”.

Il racconto parte da una data precisa del lontano futuro, il 2617, nell'immaginaria città di Valloria che sorge vicino alle rovine dell'antica Venezia. Qui si verifica per la prima volta uno strano fenomeno: un ragazzo comincia a manifestare una specie di antichissima memoria: ricorda, con gioia o con dolore, avvenimenti che lo hanno coinvolto personalmente in molte lontanissime vite passate. Il fenomeno, definito all'inizio come malattia psichica, dilaga come per contagio in tutto il mondo (una epidemia, dicono dapprima, una pestilenza!) ma subito, di fronte a questa vivida memoria ancestrale che ha miracolato gli uomini, gli scienziati fanno presto a definirla una “meravigliosa conquista del progresso”. Si tratta infatti, come viene chiamata, del dono della “seconda memoria” che “garantisce il riscatto della specie umana” e un “nuovo patto fra l'uomo e il tempo”. Infatti il prodigio garantisce all'uomo l'eternità, essendo la prova tangibile che la morte individuale altro non è che il passaggio da una vita all'altra, indefinitamente, in una sostanziale immortalità. Da notare che il testo usa i termini “specie umana” e poi “uomo” volutamente illuminando anche nell'immaginario futuro la sostanziale equivoca coincidenza dei due termini. Perché questa volta c'è del vero: la promessa di vita eterna, e i desideri che ne derivano, toccano solo l'uomo in quanto maschio. Le donne non ne sono toccate (e vedremo poi quanto e come queste promesse saranno ingannevoli) e subito si attesta ovunque che esse non “hanno la forza e la ragione sufficiente” e mal si tollerano quelle che se ne preoccupano pubblicamente in modo filosofico o politico. “Si riaffacciano i più tetri pregiudizi sul poco cervello delle donne e si riafferma che è meschino ostinarsi a pretendere ciò che la natura negava e sempre s'è saputo che un uomo non è fatto come una donna e chissà se gli antichissimi popoli con le loro leggi tutte virili non presentissero questa nascosta ragione della superiorità dell'uomo.” Torna a galla come si vede l'antica definizione di “differenza” come “inferiorità femminile” e la nascita di una bambina viene accolta con delusione (si desidera il maschio) essendo la donna, come diceva Eschilo, un “ambiguo malanno”. Il desiderio cocente delle donne di divenire anch'esse eterne è dunque destinato a perenne delusione. Ma questa sorte magnifica e progressiva per gli uomini, contiene davvero promesse ingannevoli, poiché finisce per determinare un impoverimento del loro genere. Gli uomini, sapendosi immortali, manifestano una spietata indifferenza per il momento del trapasso, a cui ormai solo le donne riservano lacrime e tenerezza (“perché per loro sole la perdita era definitiva, in ognuno che morisse esse morivano, e per sempre”). Inoltre – “padroni di molte vite” – divengono incapaci di produrre arte e poesia. Avendo perso il gusto della cura e dell'attenzione, pervasi da un vitalismo frenetico e temerario, si dedicano semmai “alle storie”: testi trionfalistici sulla “maturazione del cervello maschile” e massicci romanzi storici ad intreccio plurisecolare” dotati di una “retorica quasi militaresca”, letti in prevalenza da donne “mentalmente poco sviluppate” (quelle che a loro piacciono di più) “sempre pronte a venerare le fortune virili per un attimo di piacere, ossia di infima

libertà.” L’arte e la poesia restano un miracolo femminile: esse che sono le uniche dotate di quella memoria leopardiana che è coscienza della propria caducità, che è tenerezza e struggente rimpianto e volontà di consolazione, fanno uscire dalla loro finitezza, dal senso del tempo e della misura, una nuova arte poetica, che parte da se stessa, squisitamente legata al concreto e al particolare. “Avidamente innamorate del loro soggiorno terreno, facevano tesoro di ogni attimo, vere massaie dell’ispirazione” (ricordo la citazione fatta a proposito della colf di Byatt) “un’arte piena d’amore per le cose vedute che diventano cristalli dai mille riflessi” e che finalmente si manifesta anche nel linguaggio della musica: “esse la formarono e la composero in vari modi dopo averla per millenni coltivata come esecutrici soltanto” (e questo è il tema fondamentale del racconto *Lavinia fuggita*). E si tratta di armonie così sottili e toccanti che “difficilmente i nervi degli uomini riuscivano a sopportarle”. È qui che si apre la breve, intensissima vicenda conclusiva: quella di Agnese Grasti, musicista famosa, la quale, mentre siede al piano in un giorno del 2710 (sono dunque già passati quasi cento anni dal primo evento) si scopre all’improvviso toccata anche lei dal “dono della seconda memoria”, attraverso antichissimi ricordi musicali che si affacciano alla sua mente e guidano le sue dita. Agnese è una figura di donna straordinaria perché non si è mai sentita una “esclusa” pur essendo nata in un mondo pieno di “leggende già scontate sul privilegio degli uomini”, e continua ad amare “i fratelli”. Dopo aver gioito del prodigio, dopo aver pensato che, se gli uomini hanno sprecato il talento le donne non commetteranno lo stesso errore, si rimprovera per tale pericolosa esultanza e capisce che l’umanità – tutta intera – si può salvare non se le donne presumeranno di usare meglio il dono, ma se non l’avranno affatto. Il dono sembra infatti una dannazione faustiana: e come sempre nelle classiche storie in cui l’uomo invoca l’immortalità, una donna mediatrice lo riconcilia con la morte e con la salvezza. Se le donne si salvano dal terribile dono, conservando l’umanità, l’umanità può salvarsi reimparando l’amore per il corpo mortale e per la sua memoria, che sola produce arte. L’arte è figlia della memoria e dei corpi caduchi, non degli immortali. Dunque Agnese si uccide alla maniera di una antica eroina, per responsabilità verso il mondo, impedendo che da lei – come dall’antico ragazzo di Valloria – si propaghi il contagio. Ha capito che la morte è necessaria, e la sua assenza toglie senso alla vita, alternando il tempo e la misura, provocando la scomparsa della tenerezza. Agnese salva la comunità delle donne, e dunque la comunità intera e lascia le sue amiche – ignare – a raccontarsi “lunghe favole sugli inverni antichi, quando per scaldarsi si bruciava la legna...”

È agevole passare da questo racconto alla storia di *Lavinia fuggita*, che Banti scrisse nel 1950, dopo aver citato l’evento relativo alle donne e alla musica (“esse la formarono e composero in vari modi dopo averla per millenni coltivata come esecutrici soltanto”). Il racconto di Lavinia è davvero una storia di premesse ingannevoli, desideri e delusioni, narrato da una donna che dà corpo, figura e parola a tre donne in relazione fra loro. E il fatto che la vicenda si svolga a Venezia nel 1700 costituisce un notevole parallelo con Agnese Grasti e la sua Venezia in rovina del 2700. Orsola, Zanetta e Lavinia sono tre “Orfane della Pietà”, lo storico convitto veneziano dove venivano allevate le trovatelle per far loro studiare musica e strumentazione, e aprire il mestiere di esecutrici e copiatrici di spartiti. A patto dunque di rinunciare a qualunque tentazione creativa, contente di eseguire e riprodurre le opere di grandi maestri: primo fra tutti Antonio Vivaldi – direttore del coro e dell’orchestra – arcigno, grifagno e dominatore, l’ultima persona a cui una giovane donna assetata

di creatività e dotata di talento dovrebbe aprire il proprio cuore (pena la vergogna e lo scandalo). Vivaldi esercita il proprio potere con tanta sicurezza nelle regole, che Lavinia (e di conseguenza perfino le sue amiche) finirà col vivere la propria sete di autonomia e libertà come una colpa e una trasgressione (che è il tipico terrorismo esercitato dal sistema patriarcale per creare nell'animo di una giovane donna un disaccordo interiore). La storia di Lavinia è rievocata e raccontata dalle due amiche che la fanno così rivivere per noi, dopo la sua scomparsa. Assume i vividi colori del ricordo: la fanciulla più alta di tutte, magra, col profilo aquilino, sempre tesa verso un altrove, verso un misterioso oriente dal quale pensava di essere venuta, la fanciulla pazza per la musica, una di quelle donne a cui viene impedita la creatività e che rischiano – dice Virginia Woolf in “Una stanza tutta per sé” – di finire “impazzite e barcollanti sotto il peso del proprio genio”. Lavinia scrive dunque in segreto la propria musica su un grande quaderno, che è un importante “oggetto scenico”, che compare nel racconto a segnarne l'inizio e la fine, poiché questo voluminoso “Lavinia del coro cantate e concertini” resta come prezioso lascito alle sue due amiche dopo la sua fuga. La storia di questa fuga, nel ricordo delle amiche, si avvia sul tema della trasgressione: “Lavinia, piangendo prima, scomparendo poi, scrollava tutto l'edificio... I suoi azzardi... forzavano l'ordine delle cose, le regole... ma tutto s'era sciolto... e risultava chimerico, un sogno, forse un peccato...” Queste parole – sogno, chimerico, peccato – sembrano abbastanza sinonimiche di promesse ingannevoli, desiderio, delusione. Il segreto di Lavinia è stato scoperto: essa alterava le partiture, introduceva parti sue nei testi dei maestri, addirittura aveva sostituito una sua intera opera ad un testo di Vivaldi, perché non resisteva al desiderio di ascoltare l'esecuzione della propria musica: “Non avevo altro mezzo” – spiega alle amiche – “mai mi avrebbero preso sul serio, mai mi permetteranno di comporre. La musica degli altri è come un discorso rivolto a me, io devo rispondere, e sentire il suono della mia voce.” “Sentire il suono della propria voce”, questo è il desiderio sommo e la chiave simbolica del racconto. Lavinia scoperta e duramente castigata dal grande Vivaldi, fugge verso un luogo – aveva detto alle amiche – “dove se alzi la voce ti risponde un'eco che non sai da dove venga e non c'è né limite né regole.”

In questi testi di donne il tema del desiderio deluso prende corpo e figura femminile del coraggio (o della paura) verso la trasgressione alle regole, verso il canone maschile, verso il pericolo di essere addomesticate, che poi è anch'essa una tentazione: quella di lasciarsi andare e non lottare più per la propria autonomia. Anna Banti è stata la massima conoscitrice e estimatrice di Matilde Serao, con la quale condivideva la passione letteraria e la passione per l'organizzazione culturale di giornali e riviste. Amava soprattutto, di Serao, un racconto del 1883 (l'anno di *Le avventure di Pinocchio*, de *I Malavoglia* e del *Cuore*) al punto di scrivere – molti anni dopo – un racconto che è una specie di controcanto e riscatto del testo di Serao. Il racconto di Matilde è molto noto: si intitola *La virtù di Checchina* ed è curioso il fatto che tale titolo sia stato equivocato da alcuni critici del tempo, che attribuirono al termine “virtù” il senso positivo – dal punto di vista maschile – di ossequio alle regole e rifiuto della trasgressione, mentre Serao aveva voluto essere ambigua e ironica. La protagonista Checchina, una vera e propria anti-eroina, è stata spesso definita una piccola Emma Bovary, ma sarà meglio essere cauti con questa analogia (che certamente c'è ed è voluta) per stare attenti invece alla differenza. Checchina è – come Emma – la giovane moglie di un dottore mediocre e rozzo. Checchina è placida, remissiva e soprattutto rassegnata: ma non al punto di non soffrire,

dentro di sé, della volgarità del marito, della scomodità piccolo-borghese di quella casa sempre fredda, con mobili duri e scomodi, invasa da odori di petrolio, carbonella, trippa e fritto e vecchia come i vestiti che pungono e tirano sotto le ascelle. Questi disagi inespressi e sopiti diventano desiderio, sogno e evasione fantastica il giorno in cui il marito invita a pranzo nientemeno che il Marchese d'Aragona, bellissimo dandy alla moda di stampo già dannunziano, il quale – non appena il grosso dottore si è abbandonato russando nella pennichella post-prandiale – corteggia la confusissima Checchina con squisitezze verbali, recitando il ruolo del pallido prence incompreso e assetato d'amore e strappandole un appuntamento nel suo palazzo. Si tratta ovviamente di "promesse ingannevoli": eppure quella voce insinuante e carezzevole sussurrata all'orecchio apre per la prima volta nella mente turbata di Checchina un sogno di evasione e un desiderio, non tanto dell'amore romantico (e questa è già una notevole differenza rispetto ad Emma) quanto del lusso e dell'agio che il marchese le fa intravedere, un'alcova tiepida tra profumi, cuscini morbidi, lenzuola di seta e tende di velluto, fiori languenti ovunque, insomma qualcosa che già precorre il palazzetto Zuccari e Andrea Sperelli in attesa, ne *Il piacere* di D'Annunzio. La povera Checchina proverà ben tre volte ad andare all'appuntamento, ma non ce la farà mai, e alla fine rinuncerà. Ma non per virtù. Il fatto è che non riesce a superare una serie di banalissimi ostacoli che si frappongono tra lei e l'oggetto magico del desiderio: l'occhiuta vigilanza della serva bigotta, la pioggia e un ombrello che non si trova più, la mancanza di un orologio, la visita della lavandaia che si presenta sul più bello con la lista da riscontrare, gli spiccioli da cercare, il portiere del palazzo che squadra tutti i passanti.

Ho simpatia per questa figura femminile che non è né virtuosa e angelica né traviata e maliarda. L'ultima frase del racconto è "Checchina abbassò il capo e se ne tornò a casa rinunciando". E si capisce che accetterà il solito tran-tran. Non è una trasgressiva e non sa nemmeno abbandonare l'oggetto magico della ricerca per avviare un'altra ricerca, come la principessa primogenita. Ma ci sarebbero voluti molti altri anni, per questa coscienza. Solo oggi possiamo dire che Checchina manca di una mediazione femminile autorevole. Le due uniche donne con le quali è a contatto sono la vecchia serva bigotta (serva anche nell'essere completamente asservita al sistema patriarcale, Dio e Chiesa) e un'amica frivola, svampita e un po' sciaguratella che la stordisce con le storie dei suoi amanti e che è – anche lei – una asservita, poiché vive solo attraverso queste relazioni con uomini che la usano e la gettano.

Come scrive Paola Azzolini: Serao ha tracciato il ritratto della addomesticata (e del pericolo che essa corre) che ha assunto l'imprinting della società patriarcale, cioè mancanza di carattere, docilità, obbedienza. Pensiamo, per contrasto, alla colf trasgressiva e libera di Antonia Byatt. Ma anche all'altro racconto di Anna Banti, cui si accennava prima, che sembra il controcanto di questo, quasi scritto come "il riscatto di Checchina". È intitolato *Il coraggio delle donne* (1950), altro titolo emblematico. Ed è proprio come se Banti rivisitasse Serao, col senno di poi: perché l'ambiente e la situazione si assomigliano in modo straordinario. Stessa casa dell'Ottocento, stesso marito mediocre medico e invillanito padrone, stessa casalinga umiliata da vecchi vestiti induriti che pungono, e stesse cene silenziose e disperanti. Solo che Serao si salva con l'ironia, Banti fa compiere alla sua protagonista il famoso scatto ribelle, il salvataggio di se stessa. Dalla torpida oppressione – dalla delusione, dalle promesse ingannevoli – qui scattano il desiderio e l'energia. Amina, la nostra protagonista, "non può concedersi, a consolazione, neppure un sogno romantico: ogni

giorno la vita la incalza in più miserabili termini e con rancori più aspri.” Amina ha cinque figli, vive nell’attesa delle furie del marito e passa il tempo a organizzare le difese. Mentre prepara la cena in cucina scappa col pensiero nei boschi, corre fino a raggiungere la costa e si imbarca per l’isola d’Elba. Nella realtà siede rassegnata al desco patriarcale, nell’atmosfera sempre più tesa e minacciosa, tutta pervasa dalla “ansia di finirla”. E quando la tensione è al massimo e il marito, ammiccando maligno, ghigna “quella donna bisogna sopprimerla”, ecco accade il miracolo: Amina si versa per la prima volta in vita sua un bicchiere colmo di vino e «con gli occhi fissi e lucidi di un serpente, gli angoli delle labbra arricciati da due ombre di spregio, lo tracanna d’un fiato e lo sbatte sul tavolo. “Ecco – disse – la paura che mi fai. Ci bevo sopra”».

Non si racconta come va a finire la storia perché la scena successiva è troppo bella per essere riassunta e ognuno la legge per conto proprio. Basti sapere che da quello scatto ribelle – dal coraggio della disperazione – la situazione cambia. C’è, insomma, un “risveglio”.

4. Risvegli

E poiché siamo nei dintorni di *Madame Bovary*, o meglio delle anti-*Bovary*, vorrei fare un altro accostamento o comparazione: quello con il romanzo che si intitola proprio *Il risveglio* (*The Awakening*) scritto a Saint Louis da Kate Chopin tra il 1897 e il 1899, quaranta anni dopo il testo di Flaubert. Oggi è ritenuto un classico della letteratura americana, ma quando uscì suscitò uno scandalo superiore forse a quello provocato da *Madame Bovary* e scatenò una campagna denigratoria per immoralità tale che l’autrice, pur già nota e apprezzata per i suoi racconti (contemporanei a quelli di Maupassant, che era suo coetaneo), provò una delusione che le fece troncata la carriera. Perché tanto scalpore? Perché la colpa di Edna Pontellier – la protagonista – non è l’adulterio come segno romantico e bovaristica evasione, ma è il “risveglio”, l’aprire gli occhi verso un altro modo di vivere, la ricerca dell’autonomia, il rifiuto del sistema, del ruolo di moglie e madre esemplare, e soprattutto il desiderio femminile di conoscenza e il rifiuto di venire a patti con la rassegnazione e il ritorno sulla retta via. Edna è dunque una “traviata” come la sua autrice, secondo le leggi del conformismo patriarcale. E il suicidio che conclude la vicenda non ha affatto l’aspetto di una ammissione di colpa, di espiazione o di estrema via di scampo, autopunitiva e terribile per sofferenza, come quello di Emma: anzi, sembra piuttosto una scelta di vita – se è permessa l’espressione paradossale – quasi una sfida consapevole. Gioverebbe approfondire un paragone fra questa “morte per acqua” (Edna entra nuda nel mare e si avvia a nuoto verso il largo) e quella di Martin Eden, il personaggio più noto e autobiografico di Jack London, che è del 1909, dieci anni dopo *Il risveglio*, ed è un’altra grande storia maschile di promesse che si rivelano ingannevoli, poiché il desiderio si trasforma in delusione proprio dopo il suo appagamento e toglie senso alla vita.

Le due pagine finali di *Martin Eden* sono veramente molto belle: c’è tutta la lotta tra vita e morte sott’acqua, mentre Martin nuota sempre più verso il fondo del mare in modo da non poter più risalire. “C’era una luce sfolgorante, viva e bianca. Balenava, sempre più veloce. E chissà dove, in fondo, cadde nelle tenebre. Fu tutto quello che riuscì a sapere. E nell’istante in cui lo seppe cessò di sapere.”

E così muore Anna Karenina: “E la candela alla cui luce aveva letto un libro pieno di ansie, di inganni, di dolori e di male, avvampò di una luce più vivida che mai, le illuminò tutto quello che prima era nell’oscurità, crepitò, cominciò a offuscarsi e si spense per sempre.”

E così finisce Edna: “Come era strano e terribile stare là nuda sotto il cielo! Come era delizioso! Si senti come una creatura appena nata che apre gli occhi in un mondo che le era familiare e che non aveva mai visto....L’acqua era profonda ma lei sollevò il suo bianco corpo e si spinse al largo con lunghe ardite bracciate. Il contatto col mare è sensuale, avvolge il corpo nel suo abbraccio mortale, intimo. Continuò ad andare sempre più avanti. Le braccia e le gambe le si fecero pesanti....C’era un brusio di api e l’odore muschioso dei garofani riempiva l’aria”.

C’è un “risveglio” e un aprire gli occhi sulla realtà anche nel famoso racconto *Felicità* di Kate Mansfield, ma è un risveglio di altro tipo, una delusione, questa sì. Lascio la parola alla scrittrice Grazia Livi e al suo saggio critico su Mansfield: “Un’ora, una mezz’ora bastano a individuare l’attimo in cui la maschera dell’inganno cade, la verità trafigge come uno spasimo e la patina della vita, incrinandosi, d’un tratto svela il dolore nascosto nelle cantine della festa apparente....Ciò che preme alla Mansfield è gettar luce su un destino nell’attimo in cui un evento minimo, un minimo trapasso da uno stato d’animo a un altro lo rivela a se stesso. Ne deriva il sentimento poetico più femminile raggiunto in letteratura fino a oggi. È lo struggimento. Acuminato, dolce, liquido, improvviso. La pietà è entrata a vele spiegate in questi racconti volti a illustrare la stupidità e la crudeltà del mondo in brevi, vividi tratti, come in ‘Felicità’”.

Felicità è il racconto che l’autrice scelse per dare il titolo alla raccolta di novelle stampata alla fine del 1920. Siamo di nuovo agli anni dei racconti di Mann e Palazzeschi, agli anni di Fitzgerald. Si tratta del titolo quanto mai emblematico di una breve storia senza lieto fine, dove appare chiaro che cosa intendeva l’autrice quando diceva di voler mostrare “la ferita creata dalla dissomiglianza, da ciò che noi accettiamo come realtà”. Promesse ingannevoli, desiderio e delusione, prendono dunque in Mansfield la figura della “maschera dell’inganno che cade”, della “verità che trafigge come uno spasimo”, della “dissomiglianza da ciò che noi accettiamo come realtà”.

Felicità è una piccola storia, un pezzettino di vita di una piccola donna e piccola moglie, Berta, che dura pochissimo, dalle sette di sera al dopocena (proprio come accade al racconto di Mann), eppure è tempo sufficiente, poiché basta un attimo – un evento minimo – a svelare l’inganno. Alle sette la vita di Berta è piena di promesse: un marito amato, una bella casa, un delizioso giardino, la gioia sensuale dei colori (la frutta, i fiori, il vestito) e – anche qui come in Mann – l’eccitazione dello “spirito della festa”. C’è una cena preparata con allegria, ci sono invitati mondani e snob e buffi che sembrano usciti dalla penna di Fitzgerald o di Dorothy Parker. Attraverso la patina del rito mondano, del chiacchiericcio da salotto, dei pettegolezzi, dei calici alzati, da un capo all’altro della tavola Berta sente, deliziata, di avere una complicità tutta speciale con suo marito e se la gusta in un crescendo di felicità per tutto il corso della cena, fino a provare per lui un massimo di tensione amorosa e una autentica ondata di desiderio sessuale, che le fanno pregustare l’imminente momento d’intimità, quando gli ospiti saranno andati via. Ma ecco la rivelazione, ecco l’attimo sufficiente a fare cadere il velo: Berta vede – non vista – il marito che bacia, con una passione e una

confidenza di evidente lunga data, una delle ospiti, proprio la giovane donna in cui pensava di avere trovato una nuova amica (e anche questo faceva parte della felicità). Noi non sappiamo che cosa accadrà dopo la “rivelazione” e non lo sa nemmeno Berta che “letteralmente si precipitò all’ampia finestra ‘oh, e cosa succederà adesso?’ esclamò. Ma l’albero di pere era stupendo come sempre e sempre carico di fiori e sempre immoto.” L’albero di pere è l’oggetto scenico emblematico del racconto, perché raccoglie la forza della felicità di Berta prima dell’evento (“un alto pero sottile nella sua più piena ricca fioritura, si ergeva perfetto come fissato contro il cielo verde giada....Sono troppo felice, mormorò Berta e le parve di vedere sulle proprie palpebre il delizioso albero coi bocci tutti aperti, quale un simbolo della sua vita.”). Quando Berta si precipita a riguardarlo come se si aspettasse di vederlo contorto e frantumato dopo la rivelazione, l’albero è bello e intatto come prima, il mondo va avanti lo stesso e la sua bellezza ha la solennità indifferente di una natura leopardiana.

Ho usato più volte il termine “oggetto scenico” pur trattando testi non teatrali. Il fatto è che– in una narrazione, e tanto più se è un racconto breve – anche gli oggetti sono “figure”, e chi scrive ha il potere di metterli in scena caricandoli di significati. Come l’albero di pere di Berta, così il telefono, le fucsie, i vestiti di Mimi... Mimi è la protagonista del racconto *Una licenza meravigliosa* di Dorothy Parker (Parker è morta a New York nel 1967. La raccolta completa dei suoi racconti è del 1944. Una parte di essi – tra i quali *Una licenza meravigliosa* – è stata pubblicata da La Tartaruga nel 1983 col titolo *Tanto vale vivere*: il famoso ultimo verso di una poesia e di questo saggio). E il tempo della delusione, anche questa volta, è concentrato al massimo: solo un’ora. Il marito di Mimi è ufficiale e il racconto si avvia con la telefonata in cui annuncia alla moglie di avere avuto una licenza. La preparazione di lei all’incontro è una carica di desideri e di promesse speciali che si riveleranno ingannevoli. L’attesa si riempie di oggetti seduttivi che andranno sprecati: il vestito nuovo, la camicia da notte sexy, vasi di rosse fucsie, un profumo speciale. Ma quando il desiderato marito arriva, c’è una brutta sorpresa: la licenza è revocata e il tempo a disposizione è solo un’ora che lui passa vanificando ogni strategia di seduzione, guardando l’orologio dietro le spalle di lei che lo abbraccia, e dicendo “quanto ho aspettato questo momento” in riferimento alla possibilità di un bel bagno caldo, non del fare all’amore, poiché tutta la sua attesa di uomo e soldato è volta a tornare in perfetta forma dai “suoi ragazzi”, dai suoi “bravi ragazzi che diventeranno ottimi combattenti”. Si scava un solco tra l’americanismo guerriero di lui (attività maschile riconosciuta e valorizzata, luogo dell’agio maschile mai come oggi attuale) e la solitudine di lei, intrappolata come la principessa primogenita in uno schema, dentro un patto fra gentiluomini o fra eroi, che le assegna il ruolo della moglie del guerriero. Dorothy Parker sostenne sempre l’idea che tutte le guerre sono immorali ma quelle imperialistiche sono più immorali delle altre, e con questa idea e con le sue simpatie per i movimenti femministi e con i suoi racconti di una comicità terribile e feroce, costituì una trasgressione vivente al sistema. Importante lettura quella di tutti i suoi racconti e poesie, e anche di quello che su di lei racconta la nostra grande americanista Fernanda Pivano, confrontandolo con quello che la stessa Pivano racconta della vita di Hemingway e di Fitzgerald, tutti più o meno coetanei e amici – si fa per dire – di Dorothy Parker, nella New York degli anni ruggenti e nella Parigi di Gertrud Stein. Ma solo a Dorothy Parker, grande come loro, toccò di essere messa in ridicolo – come donna – anche nel pieno del successo. Anche quando lottava contro l’ipocrisia e il conformismo, contro il

razzismo e il nazifascismo. Era proprio il suo essere donna che faceva temere il suo sarcasmo contro i sepolcri imbiancati. E del resto si è sempre saputo che il patriarcato ha per anni avuto timore della satira femminile, mascherandola col disprezzo verso una “trasgressione”: ciò che a Fitzgerald non è toccato. Dorothy conosceva bene i motivi per cui una donna può soffrire d’amore, avere amare delusioni e desiderare la morte, negli stessi anni delle pene di Fitzgerald. Concludiamo leggendo una sua breve – ma molto famosa – poesia:

Sul suicidio. *I rasoi fanno male, / I fiumi sono umidi, / L’acido lascia tracce, / E le pillole danno i crampi, / Le pistole sono illegali, / I cappi cedono, / Il gas ha una puzza orrenda, / Tanto vale vivere.*

Appendici

Appendice 1: Promesse ingannevoli

Ho volutamente scelto di lasciare a questo saggio lo stesso bel titolo dato dal prof Franco Marengo al suo corso torinese di letterature moderne e comparate, a.a. 2003–2004, durante il quale, il 24 maggio 2004, ho tenuto la mia lezione nell’ambito del seminario *Saperi, immagini, rappresentazioni. Il simbolico femminista nella cultura* (vedi *Introduzione* al modulo) da cui derivano queste pagine.

Appendice 2: Traviate

Ricordo che il termine “traviata” – cioè uscita dalla retta via – esiste nella lingua corrente solo al femminile, perché come personaggio o figura pensata dall’uomo la traviata è una donna che trasgredisce commettendo peccato sessuale, che per un uomo peccato non é. Perfino sul Dizionario Zingarelli, che mette sempre i nomi al maschile, trovate “traviata // persona allontanata dalla rettitudine” e subito come primo esempio “La Traviata, opera di Giuseppe Verdi”.

Bibliografia

Asimov, I. 18/2/1977, *L’uomo del bicentenario*, in *Antologia del bicentenario n. 2*, Milano: Mondadori, Urania (*The Bicentennial Man and other stories*, 1976).

Banti, A. 1988, *Le donne muoiono* (1951), Firenze: Giunti, (contiene *Lavinia fuggita*); 1983, *Il coraggio delle donne* (1940), Milano: La Tartaruga.

Bracchi, C. 2004, “Narrabilità del femminismo” in *Legendaria* VIII:43, pp. 30-31.

Byatt, A. 1995 e 1997, *Storia della principessa primogenita* (*The Story of the Eldest Princess*, 1994) in *Tre storie fantastiche*, Torino: Einaudi; 1995, *Il fiato dei draghi e altre favole*, Genova: Il Melangolo; 1996, *Lavoro d’arte*, in *Le storie di Matisse*, Torino: Einaudi (*The Matisse Stories*, 1993).

- Carroll, L. 1975, *Attraverso lo specchio*, Milano: Garzanti (*Through the looking-glass*, 1871).
- Carroll, L. 1978, *Alice nel paese delle meraviglie*, Milano: Mondadori (*Alice's adventures in Wonderland*, 1865).
- Chopin, K. 1977, *Il risveglio* (*The awakening*, 1889), Torino: Einaudi.
- D'Annunzio, G. 1995, *Il piacere* (1889), Torino: Edizioni il capitello.
- De Cespedes, A. 1952, *Quaderno Proibito*, Milano: Mondadori (poi 1971).
- Dumas, A. figlio 1950, *La signora dalle camelie*, Milano: Rizzoli (*La Dame aux camélias*, 1848).
- Goethe, J. W. 1954, *Le esperienze di Guglielmo Meister*, volume I e volume II, Milano: Rizzoli (1796, *Wilhelm Meister Lehrjahre*; 1829, *Wilhelm Meisters Wonderjahre*).
- Livi, G. 1984, *Da una stanza all'altra*, Milano: Garzanti.
- Livi, G. 1991, *Le lettere del mio nome*, Milano: La Tartaruga.
- London, J. 1952, *Martin Eden* (*Martin Eden*, 1909), Milano: Rizzoli.
- Mann, T. 1949, *Docktor Faustus*, Milano: Mondadori (*Doktor Faustus*, 1947).
- Mann, T. 1955, *Disordine e dolore precoce*, Milano: Mondadori (*Unordnung und frühesleid*, 1926).
- Mansfield, K. 1978, *Felicità* (*Bliss and other stories*, 1920), in *Tutti i racconti di Katherine Mansfield*, Milano: Adelphi.
- Morante, E. 1974, *La storia*, Torino: Einaudi.
- Palazzeschi, A. 1934, *Sorelle Materassi* – 1936, *Il palio dei buffi* – 1966, *Il buffo integrale*.
- Parker, D. 1984, *Una licenza meravigliosa*, in *Tanto vale vivere*, Milano: La Tartaruga (*The portable Dorothy Parker*, 1944); 1971, *Il mio mondo è qui* (*Here lies*, 1930), con introduzione di Fernanda Pivano; Milano: Bompiani.
- Seghers, A. 1981, *La gita delle ragazze morte*, Milano: La Tartaruga (*Der auflug der totem Medchen*, 1944).
- Serao, M. 1985, *La virtù di Checchina* (1884), in *Il romanzo della fanciulla* (1885), Napoli: Liguori.
- Stein, G. 1894, *In the red deeps*.
- Stein, G. 1976, *Autobiografia di tutti* a cura di Fernanda Pivano, Milano: La Tartaruga (*Everybody's autobiography*, 1937).
- Stein, G. *Teneri bottoni* (*Tender buttons*, 1914).
- Tolstoj, L. 1965, *Anna Karenina* (*Anna Karenina*, 1875, 1877), Milano: Garzanti.
- Verdi, G. 1983, *La Traviata*, libretto di Francesco Maria Piave.
- Verga, G. 1986, *I Malavoglia* (1881), Milano: Mondadori, 1986.

Woolf, V. 1974, *Una stanza tutta per sé*, da *Per le strade di Londra*, Milano: Garzanti (*A room of one's own*, 1929).

I testi classici proposti nel corso Le promesse ingannevoli (Vedi Appendice 1) sono *Volpone* di Ben Johnson, *Faust* di Goethe, *Madame Bovary* di Flaubert e *Il grande Gatsby* di Fitzgerald, che, insieme agli altri classici nominati in questa lezione (Omero, Dante, Foscolo, Leopardi, Manzoni, Shakespeare, Cervantes), sono suggeriti come lettura in edizioni a scelta.