

Il vissuto e/o il narrato.

La scrittura alla scoperta di se stessa nell'opera prima di M.G.Mazzucco

Di Hanna Serkowska

Come deve atteggiarsi oggi uno scrittore che *non* è più, come una volta, un demiurgo che trae dal nulla? Può essere simile a un fotografo o pittore, che mette a fuoco le figure comparse nella sua immaginazione, figure che man mano prendono corpo. A un meteorologo che osserva tediosamente intere serie di giorni banali che si susseguono, cataloga gli eventi di cui ogni elemento in sé è privo di significato. O a un pittore di anamorfosi che deve mettere ben a fuoco, e osservare i fatti che descrive da una distanza e angolo visivo adeguati (1) (B, p.9-10). Chi narra non sa niente che non sia osservato nella realtà, e che in seguito venga riprodotto, elaborato, ritratto. D'altro canto chi narra esercita per intero il proprio potere seduttivo, e riesce a „meduser” soavemente chi legge: „Sai che in francese *meduser* vuol dire ammaliare, affascinare, sbalordire? Diceva Norma sgocciolando la stilografica sul foglio” (B, p.312). Il lettore non può che trovarsi completamente ammaliato dal racconto in cui la narratrice è essa stessa fortemente coinvolta nella vicenda: a volte si insinua fra i suoi personaggi come se gli altri espedienti narrativi fossero venuti a mancare. Simile procedimento narrativo dimostra la sostituzione della terza persona falsamente neutra e assensuale, ma universalizzante, con la prima persona calata nelle vicende della protagonista, per niente estranea, distante, o mascherata. Quando non si accontenta dei modi di espressione disponibili, entra realmente nella narrazione. Si sente spesso nel corso della lettura la sua presenza fisica, corporea, sessuata, negli interni che descrive e dove scende spesso per frugare o spiare da vicino. Quando interviene a dare un giudizio, di rado sarà un giudizio di valore, e nei più dei casi si tratterà di una giustificazione o spiegazione.

Uno dei temi focali di questa prima prova narrativa di Melania Mazzucco è per l'appunto la creazione artistica al femminile - di fatto, o in potenza. In potenza significa anche la creazione mai realizzata (per motivi di ordine circostanziale) o, realizzata, ma andata perduta (per gli stessi motivi). Come lo è, per l'appunto, il romanzo omonimo, scritto nel 1915 da Norma, la protagonista del *Bacio della Medusa*, letto da un unico lettore, suo marito - Felice, e... bruciato nel caminetto. Ma „con ogni probabilità non fu una perdita sconvolgente per la letteratura italiana, ma chi può dirlo?” (B, p.487), ironizza la narratrice, e, detto questo, ci consegna un romanzo di ben 507 pagine, imponente nei tempi di „narrativa veloce”, senza temere che il suo „centellinare [del]le sensazioni nel mare delle parole” risulti indigeribile a un lettore *mordi e fuggi*” (2). La narrazione di primo grado sarebbe quindi una ricostruzione di ciò che hanno cancellato le fiamme, come è successo a tante altre opere di donne nella storia, manoscritti spesso distrutti dai familiari e figli dell'artista, o smarriti nelle macerie delle guerre. Il lavoro di immaginazione e memoria, toglie -apparentemente- ogni pretesa di credibilità, e, in barba al narratore onnisciente (3), una specie di sovrano delle vicende narrate, cui allude ironicamente nel prologo, la narrazione viene affidata a una donna - studiosa accanita, simile a un'antropologa per l'appunto, che deve ricostruire la vita e le opere di donne smarrite nella storia (come è smarrito il romanzo di Norma Boncompagni), non avendo a disposizione che pochi dati: una foto degli sposi e un articolo celebrativo dell'evento pubblicato sul giornale locale (cattolico oltranzista di Cuneo) dalla tiratura „proporzionata allo scarso numero di lettori alfabetizzati” (B, p.11). La narratrice dispone inoltre - come ci viene rivelato solo in ultimo - nella parte detta „Controromanzo” - dei dati delle cronache giudiziarie (della pratica per l'annullamento del matrimonio) e delle perizie mediche (dell'ospedale psichiatrico dove, dichiarata incapace e interdetta, Norma Boncompagni viene internata).

Norma, la protagonista, è una scrittrice mancata, a cui la scrittura veniva ispirata apparentemente dalla Gorgone mitologica, ma che, mentre scriveva, guardava Madlenin (Medusa), come fanno pittori o scultori che hanno davanti una modella. Il suo „poema in prosa (o romanzo che fosse)” (B, p.312) era alimentato da un’apparizione piuttosto reale che mitologica. La narrazione di secondo grado, scartate -o supreate- le fonti letterarie, mitologiche, si ispira anch’essa a un’esperienza reale, a quella ragazza -ora modella e oggetto di scrittura di Norma- che si è insinuatata nella vita di Norma e Felice Argentero come a tradimento si è introdotta nel quadro della loro foto nuziale.

Sono le tracce dell’attività letteraria di Norma che la narratrice-antropologa insegue con tenacia. Essa infatti non si esime dal forzare la serratura del cassetto (qui e altrove: fermando il protagonista un attimo prima che questi varchi la soglia della camera, si rivela maestra di suspense), quando la protagonista lascia per un attimo la stanza, per „spiare nel [suo] privatissimo journal”, sperando di trovarvi qualche informazione sulla vita di Norma (B, p.73). Lo scasso è infatti l’ultima ed estrema risorsa cui ricorre - dopo aver visto vanificare due altre strategie largalmente applicate da „narratori faciloni”. Ma Norma non scrive alcuna lettera perchè non ha corrispondenti, essendole da ultimo diventato ostile anche il figliastro Amadeo. Cio’ che scrive (interi torrenti di versi, odi barbare, saffiche, ballate, strambotti, terzine, versi sciolti e altre esercitazioni imitative della lirica occidentale da Jaufrè Rudel a Francis Jammes) viene giudicato *tout court* privo di originalità. La si può perdonare tuttavia, in quanto nessuna grande opera poteva nascere „fra le urla di suo figlio, la prepotenza di una balia, l’odore del brodino, con l’anima sgualcita, il timore di una contrazione abortiva e il corpo costretto in posizione orizzontale” (B, p.73). E con la prospettiva di passare in queste condizioni altri mesi. Se una donna ai tempi di Norma Boncompagni - fine ‘800 - progettava un romanzo che „il molto tempo a sua disposizione aveva dilatato a proporzioni balzacchiane”, come la storia italiana attraverso personaggi femminili, questa doveva rimanere un progetto vuoto, giusto per la mancanza di presupposti: di esperienze, viaggi e di studi. Nel ciclo progettato, e andato in fumo, potevano inserirsi solo le storie mezzo-legendarie, come quella „incredibile” (e remota)” vicenda sentimentale della cognata Emmanuela, raccontata alla gestante (fatta letteralmente ostaggio delle cognate nel casino di caccia, quando il marito Felice, disinteressato di lei, stava a Parigi), dalla cameriera Angelina (B, p.73).

La narratrice non si rassegna alla mancanza di dati e, penetrata nel cassetto di Norma, chiuso a chiave, constata l’assoluta mancanza di qualunque accenno al vero motivo del suo esilio alpestre, si spazientisce - e interviene per rompere quella reticenza, raccontando ai lettori -in un’effusione anacronistica- che cosa non troveremo nel suo journal. Forzata la serratura del cassetto, ora fa forza alla privacy della protagonista, delusa nelle sue ambizioni letterarie:

„Non c’è detto se la scrivente ritiene che sia giunto il momento di chiarire se abbia speso bene i suoi 23 anni. Non c’è scritto che qualche anno fa, pensandosi a questo traguardo, immaginava un’altra Norma: si vedeva laureata, insegnante, scrittrice di moderato pubblico e raffinati gusti, nubile e diletta da un anziano premio Nobel che la inocraggiava a intraprendere la strada, poichè il Novecento sarà della femmina. E invece non ha più messo piede all’università, neanche ai corsi pomeridiani per le signore aristocratiche - e quel che è peggio (...) perchè non ne ha avuto voglia - e quella Norma non esiste, e non potrà esistere più”. (B, p.74)

Se in seguito Norma riuscirà a scrivere, sarà per opera del nuovo amore, divenuto ispirazione ed oggetto del poema (B, pp.312-315). In sintesi, quando Norma si ispira agli intertesti maschili, agli esistenti modelli letterari (da Raudel a Petrarca a Jammes) si sente a un passo dalla perfezione e a uno dalla banalità: gli aggettivi sono prevedibili, i verbi poco inventivi, le immagini non sempre sorprendenti (B, p.313); finchè è legata a Felice - tace, non riesce a scrivere. Sarà l’amore di/per Medusa a fornirle la forza capace di sbloccare le sue risorse di creatività. Come scrivere, che strategia narrativa adottare, e con che lingua: da-di-a donna.

Catalogare con pazienza scorci e testimonianze frammentarie, come lunghe serie di giornate simili tra di loro vengono catalogate da un meteorologo, e in seguito guardarli da una prospettiva e dall'angolo visuale giusti. Ri-assemblare un soggetto competente e responsabile, che si fa carico del proprio dire, non neutro, asessuato o anonimo. Il soggetto narrante femminile deve essere una persona dell'universo che indaga sul quotidiano, cerca nel personale, spia nel privato: dove è spesso relegata la verità sulla vita e sull'attività delle donne-protagoniste, per via della loro corporeità e sessualità.

Il portatore della narrazione non impersonale può essere quindi il tema erotico. Ma, scrisse Calvino „in letteratura la sessualità è un linguaggio in cui quello che non si dice è più importante di quello che si dice” (4).

Provocati da quanto sostenuto da Calvino, ma incoraggiati dalla risposta fornita allo stesso interrogativo da Elsa Morante (l'erotismo „è un'affermazione spontanea della vita, e un elemento vitale della sostanza umana, e non si può ritrarlo come argomento spregevole quando si rispetta la persona umana nella sua integrità”. Scansare l'erotismo dalla letteratura è tanto inutile quanto scansarlo dalla vita. (5)), aggiungerei che l'eros, oltre ad essere una parte rilevante dell'essere umano, rappresenta ancora un'efficace tecnica narrativa: per ritrarre la personalità del protagonista, i suoi timori, le sue aspettative, in quanto l'oggetto del sentimento amoroso funge spesso da alter ego del protagonista stesso: chi ama proietta se stesso verso l'esterno, verso l'oggetto del proprio affetto. L'eros sarebbe quindi non solo narrabile, poetabile, ma anche passibile di rappresentazioni positive? La Mazzucco, nel brano che riporto in seguito, sembra prendere in contropiede il parere di Calvino:

„ (...) le coppie felici non hanno storia. L'opinione dell'uomo comune coincide con quella del romanziere spocchioso. Visti da lontano, gli innamorati sembrano tutti uguali: immeschiniti dalla tenerezza, infoiati dalla passione, banali, prevedibili, ripetitivi, individui risucchiati dalla specie. Dopo il banchetto di nozze il sipario delle fiabe e dei romanzi si chiude bruscamente: grazie di essere intervenuti, siete congedati. E poiché i romanzi che si rispettino spesso non raccontano altro che la *chasse au bonheur* intrapresa dai protagonisti e perseguita attraverso rituali peripezie che servono ad affezionarsi a costoro, ad accrescere l'ansia per la loro sorte che coincide con la corsa emozionante verso il finale, nel momento in cui tale meta sembra raggiunta - a almeno, più modestamente, a portata di mano - il narratore se ne disinteressa, sbrigativo. La caccia è finita, il libro è finito, le luci si spengono, il castello si svuota, l'incanto svanisce sul più bello e vi lascia soli, nella vostra vita di sempre (...). Se lo scrittore appartiene a un'epoca in cui non deve vergognarsi di sigillare la vicenda con un happy end, li unisce, sorridendo - creda o non creda a ciò che fa, ne sia consapevole o meno, è un altro discorso -, altrimenti li separa, infligge loro un destino crudele, li uccide o peggio li conduce a una delusione progressiva, rivelando didatticamente (e rivelandoci) che la felicità - o, meglio ancora, l'amore - non esiste, è una chimera stilistica o mercantile per far vendere qualche copia. In verità anche le coppie felici hanno una storia interessante (o forse, solo, una storia); ma occulta, invisibile” (B, p.139-140).

H.Cixous è stata la prima ad aver affermato l'esistenza del rapporto fra la corporeità la soggettività e il linguaggio, postulando di rivisitare la storia personale delle donne, riscriverla dal punto di vista della corporeità sessuata femminile (appunto come invano tentava Norma a proposito di Emmanuela). La tesi generica delle Nuove Femministe Francesi (Irigaray, Wittig, Cixous - teoriche della differenza) recita utopisticamente: appropriarsi del corpo e conquistarsi la voce per parlarne. Il compito non è da poco, tuttavia la narratrice della Mazzucco si dice disposta ad accogliere il guanto anche se è facile stonare, o far inciampare l'asino della trama (B., 327), e - cosciente di osare cosa pochi altri scrittori/scrittrici avrebbero fatto, „timorosi ed

ossequiosi del presunto buon gusto”- ci consegna delle sottili descrizioni, o meglio, mere allusioni all’affetto lesbico.

Melania Mazzucco sembra seguire puntualmente i precetti delle femministe francesi, per cui la donna che scrive, dovrebbe scrivere del/col suo corpo sessuale/sessuato („scrivere con l’inchiostro bianco”), scardinando il silenzio e insieme l’equivoco, in cui il sistema patriarcale ha calato la sua funzione di soggetto autonomo. La materia per secoli marginalizzata, repressa - vale a dire l’esperienza corporea, sessuata, erotica, al femminile - riesce a trovare espressione. La donna come soggetto riesce a rappresentare se stessa, al di là dell’interpretazione prevenuta di sé e del preconconcetto dato del mito della Medusa (suscitatrice di catastrofi, gorgo che trascina, pietrifica e priva l’uomo della capacità di agire). Solo scrivendo, e scrivendosi (se quello che scrive dovesse pur finire bruciato), e per scriversi ci vuole lo scacco, un distacco dato da sé (qui da tramite fa Medusa), „potrà riacquistare rapporti decensurati con la sua sessualità, suo corpo, forze, con i suoi immensi territori corporei tenuti sigillati, che è sempre stato colpevole di tutto: di avere dei desideri, di non averne; di essere frigida, di essere troppo calda; di non essere le due cose contemporaneamente; di essere troppo madre, di non esserlo abbastanza; di avere dei figli e di non averne; di allattare e di non allattare...” (RM, p.228).

Il discorso sull’erotismo nella letteratura è d’importanza „politica” per il femminismo in genere, spiego a Audre Lorde nel saggio *Usi dell’erotismo: l’erotismo come potere* (12). Messe in guardia contro l’erotismo del mondo maschile, demonizzato come sopraffazione dell’altro/a, in essenza violento, le donne sono state portate a credere che attraverso l’eliminazione dell’erotismo dalla loro vita e coscienza (essendo una risorsa disprezzata e svalutata dalla società occidentale - da un lato simbolo dell’inferiorità femminile, dall’altro motivo di disprezzo delle donne a causa della sua esistenza) si possa essere salve e forti. Invece l’erotismo è presente dentro ciascuno/a di noi, saldamente radicato nel potere delle nostre emozioni, e va anche visto come fonte di forza innovativa e provocatoria (!). Bisogna vedere l’erotismo come forma di potere e d’informazione sull’individuo e le sue emozioni.

Mazzucco rifugge spesso „nei momenti di maggiore tensione” nell’efficace, come sostiene, strategia del silenzio, per far sì che l’immaginazione del lettore sorvoli le miserie delle parole consuete, abbinata le une alle altre in virtù di un’isopportabile assuefazione (B, p.337). Per Calvino il vuoto del linguaggio è determinato dai tabù, dalle interdizioni, passate o presenti, il territorio dell’indicibile e interdetto è il reame dell’inconscio (cui appartenevano verità umane troppo potenti per esser verbalizzate: la morte, il sesso, l’incesto ecc.) - è un oceano di cose indicibili, espulse dal territorio del linguaggio; egli corre avanti per dire che forse un giorno la letteratura redimerà questo territorio e lo anetterà al linguaggio del mondo che sta per svegliarsi (16). Pure la narratrice mazzucchiana in simili casi si astiene dal dire per non profanare il bianco di una riga/foglio vuoto: preferisce tacere quando non sono ancora state trovate le parole per dire, non si è ancora imparato a tradurre in parole le emozioni, il corpo, l’amore.

Note:

1. Tutte le citazioni del romanzo provengono dall'edizione *Il bacio della Medusa*, Baldini e Castoldi 1996. Le citazioni provenienti dal testo di M.G.Mazzucco, vengono introdotte con la lettera „B”.
2. È la valutazione di Sergio Pent, recensore dell'opera mazzucchiana: „Dickens italiana” in *Indice* N.7 (luglio) 1998.
3. Abbiamo visto che i caratteri del romanzo naturalista sono spesso di segno opposto: infatti di Dickens, Flaubert o Balzac si può parlare solo in termini di dimensioni di questo lungo romanzo.
4. *Definizioni di territori: l'erotico (Il sesso e il riso)* in *Una pietra sopra*. Mondadori 1995 (p.255-259).
5. *Sull'erotismo in letteratura* in *Pro e contro la bomba atomica*. Adelphi 1987 (p.91)
6. La Mazzucco riprende il discorso teorizzato da Cixous: la donna si è lasciata distogliere dal suo corpo, ignorato, ‘rimosso’ dalla cultura e società patriarcale. Le donne hanno vissuto in sogno, nei corpi zitti, in silenzio, in rivolte afone (senza voce); coperte dai sette veli dei pudori. La donna viene murata nel proprio corpo bambino, „mal educato”, che ha imparato a non esprimere, conservarsi intatta, di ghiaccio, frigida. Helene Cixous, „Il riso della Medusa”, in *Critiche femministe e teorie letterarie*, a c.di. R.Baccolini et al., Cleub, 1997 (p.235). Infatti a regola Aurea del personale decalogo della piccola Medusa è mai attaccarsi a nessuno, mai amare (B, p.128).
7. Adrienne Rich, *Il nostro mondo comune*, 1982, p.106; Carla Lonzi, *Diario di una femminista*, Rivolta femminile 1978, p.266.
8. In *L'Arc* di S.De Beauvoir. Le citazioni qui usate provengono dalla traduzione italiana del saggio, contenuta in *Critiche femministe e teorie letterarie*, op.cit. pp.221-245.
9. Cfr. *Il riso della Medusa*, op.cit., p.255. D'ora in poi: „RM”.
10. Teresa De Lauretis, nel capitolo „Desire in Narrative” in *Alice doesn't. Feminism and Semiotics Cinema*, Bloomington UP 1984; p.134.
11. L'abbandono delle donne è vicendevole. A proposito del legame omosessuale femminile scrisse la Cixous: „Se qualcosa è proprio della donna, è la sua capacità di disappropriarsi senza calcoli: corpo senza fine, senza scopo, senza parti principali (...) cosmo illimitato che Eros percorre senza sosta de-centralizzato. Libido cosmica.” Cit., p.238.
12. Il saggio è stato letto alla IV Berkshire Conference sulla Storia delle Donne, Mount Holyoke College, 25.8.1978; in italiano pubblicato nell'antologia *Critiche letterarie e teorie femministe*, op.cit., p. 247.
13. *Indice* N.5 (maggio) 1996.
14. Pier Vincenzo Mengaldo: „(...) la lingua non può dire tutto e subito, ma forse riesce a dire qualcosa, a patto di ciruirla e quasi corteggiarla con assidua pazienza”, *La lingua dello scrittore* Garzanti 1988 (p.221).
15. Hortense J. Spillers, *Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book in Diacritics. A Review of Contemporary Criticism* 17 (2); 1987 (pp. 65-81).
16. Calvino, *Il sesso e il riso*, cit. (pp.255-259).