



Cultura BRASILIANA Nº2

Clarice Lispector: la parola inquieta

Rivista di Cultura Brasiliana

Clarice Lispector: la parola inquieta



Rivista di Cultura Brasiliana N° 2

Settembre 2013

Cura e coordinamento del numero

Acir Pimenta Madeira Filho, Consigliere
Marco Antonio Nakata, Consigliere
Ufficio Culturale dell'Ambasciata del Brasile a Roma

Redazione

Roberto Vecchi, Maria Caterina Pincherle e Marcela Magalhães de Paula

Ambasciata del Brasile

Ambasciatore Ricardo Neiva Tavares
Ministro Consigliere Luís Henrique Sobreira Lopes
Ministro Consigliere Maria Izabel Vieira
Consigliere Culturale Marco Antonio Nakata

Ringraziamenti

Ministro George Torquato Firmeza
Segretario Humberto Marcelo de Almeida Costa
Carla Salvaterra
Claudio Cuccagna
Cristiane Pellegrino
Marta Santanchè
Rita Desti

Grafica

Marianna Della Bella

© dei testi: gli autori
© di questa edizione: Ambasciata del Brasile a Roma
© delle immagini: gli autori

Finito di stampare in Italia nel mese di settembre 2013

GANGEMI EDITORE SPA - ROMA
www.gangemieditore.it

ISBN 978-88-492-2701-7

Rivista di Cultura Brasiliana

Clarice Lispector: la parola inquieta

N°2/SETTEMBRE 2013

INDICE

Presentazione	8
Ricardo Neiva Tavares	
Perché bisognerebbe conoscere Clarice Lispector	10
Benjamin Moser	
Clarice Lispector, l'antiretorica	14
Camilla Baresani	
Dalla concezione del mondo alla scrittura	18
Benedito Nunes	
Disegnando una trama	30
Vilma Arêas	
Linguaggio e silenzio	44
Benedito Nunes	
Macabéa e le mille punte di una stella	56
Nádia Battella Gotlib	
Principessa di Napoli	86
Benjamin Moser	
La risposta (im)possibile. Clarice Lispector e l'obbligo della testimonianza	100
Ettore Finazzi-Agrò	

Le dimore della passione. Parallelismi tra <i>La passione secondo G.H.</i> di Clarice Lispector e <i>Il castello interiore di Teresa de Jesús</i> Antonio Maura	112
Incarnazioni letterarie di Clarice Lispector Pavla Lidmilová	132
La libertà e la forza. Un contrappunto fra Simone Weil e Clarice Lispector Chiara Magnante	138

Presentazione

Ricardo Neiva Tavares
Ambasciatore del Brasile in Italia

Sono molto lieto di presentare la seconda edizione della rivista “Cultura Brasiliana”, che, come già noto al pubblico italiano, è rivolta alla divulgazione della nostra cultura in Italia. Questo secondo numero è dedicato interamente a una delle scrittrici brasiliane più influenti del XX secolo: Clarice Lispector.

L’opera di Clarice, nella storiografia letteraria brasiliana, è inserita all’interno della terza generazione del Modernismo brasiliano (1945-1978), periodo in cui il Brasile e il mondo vivevano in uno scenario di trasformazioni. Questa generazione è stata segnata dal cosiddetto “Regionalismo”, movimento estetico e di pensiero con il quale gli autori hanno voluto analizzare in profondità il legame esistente tra uomo e società.

Clarice Lispector, tuttavia, ha saputo spingersi oltre il Regionalismo: gli obiettivi principali delle sue opere sono sempre stati il sondaggio psicologico e la ricerca sul proprio stile di scrittura. Le storie di Clarice, infatti, raccontano di personaggi intrappolati in vicoli ciechi che riescono a oltrepassare l’effimero del quotidiano. Sono esseri raffigurati in situazioni che sembrano emergere non dal mondo, ma dalla parola stessa. Ed è per questo motivo che Clarice si conferma come una singolare interprete della modernità.

Lo scopo di questa pubblicazione, intitolata *Clarice Lispector: la parola inquieta*, è quello di offrire al lettore italiano un profilo di una delle scrittrici più affascinanti del Brasile, attraverso una raccolta di articoli di affermati studiosi.

Buona lettura!

Perché bisognerebbe conoscere Clarice Lispector

Benjamin Moser
Scrittore, critico e traduttore

Nel settembre del 1994, passeggiando verso un edificio falso coloniale a Providence, nel Rhode Island, non avevo la minima idea che il breve tragitto dal mio dormitorio fosse il punto di partenza per un viaggio verso i monumenti funebri dell'Ucraina, gli appartamenti di Copacabana, le biblioteche di Manhattan e i sobborghi di Manchester, sulle tracce di un'artista glamour e sfuggente.

Mi ero iscritto all'università con tutta l'intenzione di studiare cinese, ma dopo alcune settimane di mugugni disperati nel laboratorio di lingua e sentendo continuamente il nostro professore ripeterci che anche il più brillante e volenteroso degli studenti poteva sperare di riuscire a leggere un quotidiano in cinese in non meno di dieci anni, conclusi che desideravo qualcosa di più semplice, qualcosa con un alfabeto. Visto che il semestre era iniziato da un po', i corsi di lingua più gettonati erano già affollati, e così mi sono ritrovato a frequentare la mia prima lezione di portoghese.

Quell'evento inaspettato mi ha permesso di trovare amici che non avrei mai avuto occasione di conoscere e vedere luoghi che forse non avrei mai visitato. Sì, probabilmente sarebbe accaduto lo stesso frequentando un corso di russo, arabo o greco, visto che ogni nuova cultura porta con sé il suo patrimonio culinario, la sua musica e le sue spiagge; ma il portoghese mi ha dato ciò che nessun'altra lingua avrebbe potuto darmi, ovvero la grande e mistica scrittrice brasiliana Clarice Lispector, una persona così brillante e piena di fascino tanto da conquistarsi la fama di somigliare a Marlene Dietrich e di scrivere come Virginia Woolf.

Nel suo passato non c'erano stati edifici in stile coloniale: nonostante la sua notevole reputazione, Lispector era nata in uno *shtetl* ucraino, una cittadina in cui le persone facevano i loro escrementi nei fossati, anche in tempi non terribili. Ma il 1920, anno della sua nascita, non fu un bel periodo: subito dopo la Prima Guerra mondiale e la Rivoluzione russa, le campagne erano affamate, la Croce Rossa raccontava che le persone mangiavano solitamente i loro parenti morti e gli ebrei venivano massacrati in ondate di pogrom devastanti che sono ancor oggi pressoché dimenticati. Con enormi difficoltà, e tenendo conto che la madre era stata violentata durante uno di questi pogrom, i genitori riuscirono a raggiungere il Brasile quando Clarice aveva solo poco più di un anno.

La bambina cresce in un sobborgo di Recife abitato esclusivamente da ebrei e perde la madre amatissima all'età di nove anni. Poi, nell'adolescenza, si trasferisce a Rio de Janeiro con il padre e la sorella e, una volta all'università, si guadagna in fretta la fama di essere una delle donne più belle del Brasile. All'uscita del suo primo libro, *Perto do coração selvagem* (*Vicino al cuore selvaggio*), all'età di 23 anni, se ne parla come del più grande romanzo che una donna avesse mai scritto in lingua portoghese. Il giudizio rimarrebbe tuttora invariato se Clarice Lispector non avesse continuato a superare il primo libro con le opere successive.

Una di queste è *A paixão segundo G. H.* (*La passione secondo G.H.*), un romanzo che ho portato con me durante un lungo viaggio fatto da studente con lo zaino in spalla, verso la mia prima visita in Brasile. Viaggiai per settimane, attraversando quattro paesi: Argentina, Uruguay, Paraguay e, alla fine, il Brasile; ma niente di ciò che ho visto - i viali di Buenos Aires, le pampas uruguaiane, i resti delle missioni gesuite in Paraguay, le tuonanti cascate di Iguazu - mi ha così impressionato come tutto ciò che ho letto su *G.H.*, la storia scioccante di una ricca signora che, all'apice di una crisi mistica, mette in bocca uno scarafaggio morente.

Lo scarafaggio è l'unico riferimento all'opera di Kafka, e se per molti brasiliani Clarice Lispector è un'icona della letteratura nazionale, per me è lo scrittore ebreo più importante dopo Kafka. Clarice si è posta domande, e ha anche trovato delle risposte, sulle più tipiche questioni ebraiche: la bellezza e l'assurdità di vivere in un mondo in cui Dio è morto e coloro che in maniera un po' folle sono determinate a scovarLo.

Questa grande figura è ampiamente celebrata in Brasile e in tutta l'America

Latina, il suo viso decora i francobolli postali, il suo nome regala un'aura di eleganza ai condomini di lusso e le sue opere si possono acquistare nei distributori automatici alle fermate della metropolitana. Un ammiratore spagnolo ha scritto che tutti i brasiliani colti di una certa età la conoscevano, erano stati a casa sua e avevano qualche aneddoto da raccontare, nel modo in cui gli argentini hanno fatto con Borges. O comunque sono andati al suo funerale nel 1977.

Però, fuori dall'America Latina, ho scoperto con grande dispiacere che poche persone la conoscono e mi sono chiesto a lungo il motivo. Forse perché scriveva in portoghese, e le opere letterarie in questa lingua sono invisibili al di fuori del suo territorio, tanto da essere soprannominata la “tomba del pensiero”? O forse perché nessuno poteva pensare che il più grande scrittore ebreo dopo Kafka fosse una giornalista part-time i cui abiti Chanel e occhiali avvolgenti la facevano somigliare più ad una donna mondana di Rio che ad un genio mistico?

Oppure proprio perché si trattava di una donna in un'economia di mercato letterario che vedeva lo scrittore latino-americano solo come un uomo coi baffi impegnato a scrivere di giungle e baraccopoli? Qualunque sia la ragione per cui l'uomo della strada non conosce Clarice Lispector, dal momento in cui ho intrapreso la scrittura della sua biografia, *Why This World (Perché questo mondo)*, ho scoperto che Clarice è una passione segreta per molte persone, spesso scrittori famosi, coltivata per anni. Si può parlare di membri di una confraternita misteriosa che spuntano da ogni parte del mondo, mostrando lo stesso luccichio negli occhi che anch'io mi ritrovo quando parlo di lei. Colm Toibin, durante un matrimonio in Italia, è corso verso di me proclamando il suo amore per lei e dicendo che farebbe “l'impossibile!” per invogliare ancora più persone a leggere le opere di Clarice. Orhan Pamuk, durante una colazione a Stoccolma, ha confessato la sua profonda ammirazione, nata a partire dalla lettura di *A paixão segundo G. H.* in turco. Guillermo Arriaga, famoso scrittore e sceneggiatore messicano, ha dichiarato che non puoi leggere Clarice Lispector senza finire per innamorartene.

E questo è esattamente ciò che speravo di fare scrivendo *Why This World*: riuscire a convincere più persone, non solo colte e letterate, ma chiunque ami l'arte e la letteratura, ad innamorarsi di lei; questo non solo perché Clarice ha portato l'antica tradizione mistica ebraica dell'Europa orientale in un mondo nuovo e selvaggio, e non solo perché, come ha scritto Elizabeth Bishop a

Robert Lowell, lei era più grande di Borges, ma perché i lettori potrebbero, come è successo a me, trovare nel suo genio espressivo uno specchio delle loro anime. Dopotutto, lei aveva ragione quando scriveva verso la fine dei suoi giorni “Io sono tutto di voi stessi”.

Articolo originariamente pubblicato in: *More Intelligent Life*, inserto speciale di *The Economist* (<http://moreintelligentlife.com/content/benjamin-moser/why-you-should-know-name-clarice-lispector>).

Traduzione dall'inglese di Federica Zullo

Clarice Lispector, l'antiretorica

Camilla Baresani
Scrittrice e giornalista

Nella scrittura il vero virtuosismo non è lo sfoggio di parole lambiccate, di ricercatezze lessicali fini a se stesse, di metafore pirotecniche. Il virtuosismo è avere una varietà di toni e saperli padroneggiare senza che uno sopravvanti l'altro, è una naturalezza espressiva che pattina sulle pagine lasciando il lettore stupefatto per il piglio, per il tono, per la capacità di essere personali e coinvolgenti. Proprio le qualità che troviamo nell'opera di Clarice Lispector, dai primi lavori agli ultimi, persino nella corrispondenza.

Con la speciale grazia del suo spirito indisciplinato, la scrittrice intreccia riflessione morale e finezza letteraria, e per farlo si serve di uno sguardo che sa entrare nell'intimità delle persone, togliendo con impudicizia le incrostazioni, smascherando l'aspetto convenzionale della vita per arrivare all'origine dell'istinto vitale.

Uno dei temi presenti in tutta l'opera della Lispector è infatti il confronto tra l'individuo civilizzato, borghese, e l'essenza primitiva della vita, che immancabilmente svela come i nostri sofisticati desideri abbiano un che di stonato e, spesso, di ridicolo. Basti leggere *La donna più piccola del mondo* nella raccolta di racconti *Legami familiari*, basti pensare alla blatta coprotagonista del perturbante romanzo *La passione secondo G.H.*. Nascosto nell'anta di un armadio l'insetto viene osservata con passione e raccapriccio dalla sua interlocutrice, un'artista raffinata e benestante: "Per la prima volta

mi sentivo interamente abitata da un istinto. E io allora sono rabbrivita di estremo piacere quasi avessi prestato finalmente attenzione alla grandezza di un istinto che era cattivo, totale e infinitamente dolce - quasi finalmente avessi sperimentato, e in me stessa, una grandezza più grande di me. Per la prima volta io mi inebriavo di un odio limpido come se uscisse da una fonte, io mi inebriavo del desiderio, giustificato o meno, di uccidere.

Tutta una vita di attenzione - da quindici secoli io non lottavo, da quindici secoli io non uccidevo, da quindici secoli io non morivo - tutta una vita di attenzione raccolta si accumulava ora in me e batteva come una campana muta le cui vibrazioni io non avevo neppure bisogno di sentire, io le riconoscevo, così, semplicemente. Come se per la prima volta io fossi finalmente al livello della natura.

Il punto di vista dell'autrice è sempre dominato da una vivida, istintiva antiretorica. Con lo stesso piglio lapidario e simpatico, Clarice Lispector viviseziona ruoli e aspettative della messinscena familiare. Nelle sue pagine troviamo una quantità di mamme atrocemente disincantate e di bambini dall'ingenuità sottilmente carognesca. C'è per esempio lo smascheramento degli istinti caritatevoli, perché esiste sempre un'altra faccia della medaglia e la grande scrittrice brasiliana è una maestra del capovolgimento. E c'è il suo consueto tono di soave perfidia quando spolpa quel sentimento evanescente che siamo soliti chiamare amore. Soprattutto, al centro delle opere della Lispector, ci sono una quantità di donne. Signore borghesi che osservano la propria femminilità nel riflesso delle altre: arpie attaccate solo al cibo (leggete il sadico racconto *Festa di compleanno*), cameriere che riportano alla primordialità dell'esistenza (come nel perturbante romanzo *La passione secondo G.H.*), vecchie signore preda di uno scandaloso desiderio di godere (*Rumore di passi* nella raccolta *La passione del corpo*). La feroce acribia con cui Clarice Lispector disseziona le sue donne non ha uguali, ed è tanto più straordinaria perché non ha potuto appigliarsi a nessuna tradizione preesistente. Leggendo i suoi racconti e romanzi, vi renderete conto di quale assoluta novità abbia portato la sua penna sul finire degli anni '40.

Naturalmente la capacità di alternare perfidia e tenerezza, partecipazione sentimentale e punto di vista gelido che colga ogni minima crepa della quotidianità è una caratteristica dell'animo, oltre che una dimostrazione di ma-

estria letteraria. Clarice Lispector la dispiega anche nelle lettere scritte tra il 1941 e il 1975. Un carteggio che può essere una scoperta per chi non conosca la scrittura della grande scrittrice ucraino-brasiliana, una scorciatoia al suo mondo mistico, sentimentale, pietoso e spietato, spesso umoristico.

Nata in uno shtetl dell'Ucraina nel 1920, la Lispector approdò con i genitori e le sorelle in Brasile, a Recife, quando aveva poco più di un anno. Non ebbe dunque esperienza diretta delle violenze che avevano costretto i genitori a emigrare, ma ne vide gli effetti sulla madre, che morì per la sifilide contratta dai soldati che l'avevano violentata durante un pogrom. A quel punto Clarice aveva nove anni, e studiava in una scuola ebraica. La famiglia rimase a Recife fin quando, nel '35, il padre decise di trasferirsi a Rio de Janeiro, alla ricerca di un lavoro migliore e sperando di trovarvi un marito ebreo per le figlie. Le cose non andarono così. Il padre morì mentre lei studiava diritto all'università e già scriveva i primi racconti. Tre anni più tardi, nel '43, pubblicò il primo romanzo, *Vicino al cuore selvaggio*, che ebbe immediato successo. Nel frattempo si era sposata con un giovane diplomatico. Il matrimonio durò poco più di quindici anni, durante i quali la Lispector si trasferì col marito in Amazzonia, poi nel '45 a Napoli, poi a Berna, poi nel '51 a Londra, infine a Washington. Fu lì che ebbe il coraggio di lasciare il marito, e con i due figli tornò a Rio, dove rimase sino alla morte, nel '77. In tutti questi viaggi evitò sempre accuratamente di mettere piede nell'Europa dell'est. La cosa più lontana dall'opera narrativa della Lispector sono proprio gli ebrei, i pogrom, l'Olocausto. Non ne parla mai, e questa vistosa autocensura è un mistero che molti hanno provato a interpretare, tra cui, in Italia, lo scrittore Emanuele Trevi.

Torniamo alla corrispondenza della Lispector: con Maury, il marito diplomatico, restò dunque per anni lontana dal Brasile, abitando in una gran quantità di paesi, dove finiva sempre per sentirsi un'estranea. Nel '46 scrisse da Berna alla sorella: "Buffo, ma a pensarci bene, non esiste un vero luogo dove vivere. Tutto è terra altrui dove gli altri vivono contenti". Poteva comunicare con la famiglia, gli amici scrittori e gli editor solo per posta: "In verità quando scrivo una lettera getto un amo lunghissimo la cui esca raggiunge Rio de Janeiro per pescare una risposta". Nella corrispondenza troviamo al meglio tutti i suoi toni: lo sprezzo sbrigativo ("Il cane è la persona più pura di Napoli... Se vedessi com'è sporca questa città" - lettera del '45 alla sorella); l'introspezione spiritosa ("Persino eliminare i propri difetti può essere pericoloso - non si

sa mai qual è il difetto che sostiene il nostro intero edificio.”); lo spaesamento di fronte ai propri squilibri e nostalgie: (“meglio seguire il flusso delle cene, delle commemorazioni e delle cretinate”). C’è, poi, l’osservazione fuori da sé, come a proposito delle “stupidaggini” ascoltate durante un mese di viaggio: “Gente piena di certezze e di giudizi, di vita vuota e intasata di piaceri sociali e raffinatezze. È evidente che va conosciuta la persona autentica che c’è sotto. Ma, per quanto protettrice degli animali io sia, è un compito difficile”. E a proposito del suo “successo mondano”, ne racconta gli effetti su se stessa e sul marito: “Io e Maury siamo rimasti pallidi, stremati, guardandoci l’un l’altro, detestando le moltitudini e con in testa progetti di odio ed epurazione. Dio mio, se non ci si protegge, come si viene depredati. Tutti sono intelligenti, buoni, educati, fanno l’elemosina e leggono libri; ma perché non se ne vanno all’inferno?”. Clarice Lispector fu una donna bella ed elegante; secondo il suo traduttore americano assomigliava a Marlene Dietrich, eppure la sua bellezza sofisticata non la faceva essere in pace col mondo: “Ero moralmente esausta - ho l’impressione che quando sarò vecchia passerò il tempo a imprecare” scrisse poco dopo il matrimonio. Ma non sarebbe mai invecchiata: morì cinquantasettenne, e le lettere degli ultimi anni, dirette al figlio Paulo e alla figlia infante del suo psicanalista, furono di una dolcezza sconfinata rispetto a quelle di gioventù.

Oggi, a più di 30 anni dalla morte, Clarice Lispector continua a essere considerata una colonna portante della narrativa latino-americana, mentre in Italia resta incasellata nella categoria degli “scrittori per scrittori”. Può darsi che ci sia stato un pregiudizio sul suo essere un’osservatrice fredda, priva di quelle note di patetismo che ci si aspetta (purtroppo) dalle scrittrici.

È dunque tempo che i lettori italiani rivalutino il suo mondo narrativo popolato di mamme, nonne, bambini immorali, che coltivano pensieri e desideri straordinariamente diversi da come la somma dei perbenismi li avrebbe voluti.

Dalla concezione del mondo alla scrittura

Benedito Nunes

Professore Emerito di Filosofia - Universidade Federal do Pará

1. Una tematica esistenziale

Da *Perto do coração selvagem* (*Vicino al cuore selvaggio*) a *Uma aprendizagem, ou O livro dos prazeres* (*Un apprendistato, o Il libro dei piaceri*) è possibile individuare un filo di continuità tematica messa ancor più in evidenza dai racconti inclusi nelle principali raccolte dell'autrice.

Conoscenza di sé ed espressione, essere e libertà, contemplazione e azione, linguaggio e realtà, l'*io* e il mondo, riflessione sugli oggetti e relazioni intersoggettive, esistenza umana e animale, questi sono i punti di riferimento dell'orizzonte di pensiero che la produzione di Clarice Lispector rivela quale *dianóia* intrinseca di un'opera retta da un proposito conoscitivo, specie di *eros* filosofico che la anima. Ma la presenza costante di questi temi, da sola, non basterebbe a delineare alcuna *concezione del mondo*. Ciò che veramente conta, al di là della diffusione con cui essi appaiono, è la modulazione che viene loro impressa da determinati motivi, accennati nell'analisi proposta nella prima parte di questo saggio. Frequentemente combinati o anche isolati, essi appaiono sempre con l'insistenza di *leitmotifs* che, riproposti di romanzo in romanzo, di racconto in racconto, attraversano l'opera: *l'inquietudine, il desiderio di essere, il ruolo centrale dato alla coscienza riflessiva, la violenza interiorizzata nelle relazioni umane, la potenza magica dello sguardo, l'esteriorizzazione dell'esistenza, il disgregamento dell'io, l'identità come simulacro, la tendenza al dire espressivo, il grottesco e/o l'escatologico, la nausea e la rivelazione silenziosa delle cose*.

Questi motivi, riconfigurati in costellazioni differenti, oltre a rimandare direttamente ai capisaldi tematici generali dell'opera, si articolano tra loro dando vita alla totalità significativa di una *concezione del mondo*. Nessuno di loro ha pieno significato se svincolato dagli altri, mentre ciascuno, partecipando dell'insieme da tutti formato, rimanda all'unità del pensiero comune soggiacente, attraverso cui passa il filo di continuità tematica dell'opera.

La tematica messa in luce è una tematica marcatamente esistenziale. Molti dei registri che le sono propri sono intimamente legati, come vedremo nei prossimi capitoli, ad alcuni *tópoi* della filosofia dell'esistenza, e più nello specifico, all'esistenzialismo sartriano. Riconoscere quest'affinità non implica considerare l'interferenza diretta (o l'influenza) di una determinata filosofia sul pensiero della scrittrice (per quanto quest'influenza possa essere riconosciuta come un dato di fatto) per spiegare le peculiarità della sua creazione letteraria. Si tratta di un'affinità evidente entro la *concezione del mondo* di Clarice Lispector che pur tuttavia non la determina dall'esterno. La tematica che la struttura è esistenziale. Ma il senso globale che questa totalità significativa ci offre diverge, e ampiamente, sia dalla filosofia dell'esistenza basata sull'idea di *esistenza come realtà fattuale*, sia dal vero e proprio esistenzialismo, vincolato all'idea de *L'Être et le Néant*. Il punto di divergenza si colloca nella prospettiva mistica che alla fine prende il sopravvento e risemantizza i nessi tematici costitutivi della *concezione del mondo* di Clarice Lispector – nessi che cominciano a essere ripensati e alterati in *O livro dos prazeres*, “romanzo di romanzi”, come è già stato definito altrove (cfr. “Dal monologo al dialogo”), in cui la tematica dell'opera pare rifluire, per venire riconsiderata e sottoposta a una negazione imminente, che minaccia di farla esplodere.

Sarà possibile apprezzare, nei prossimi capitoli, i motivi che ritroviamo ossessivamente nei racconti e nei romanzi dell'autrice. Ma poiché questi motivi, che conducono l'esperienza interiore, guidano anche la condotta dei personaggi attribuendo a tutti, indipendentemente dalle singole situazioni che vivono, una configurazione costante che li definisce dal punto di vista delle loro relazioni con gli altri e con le cose, partiremo dalla descrizione del modo di essere affettivo che li caratterizza, per giungere, infine, al mondo entro cui essi agiscono. Solo allora riusciremo a intravedere, nell'articolazione dei motivi, la forma del sentire e del pensare che va ad identificare la totalità significativa di una *concezione del mondo*.

Il valore della nausea in Clarice Lispector rimanda a una predisposizione

verso le cose e l'essere in generale, ben diversa da quella sartriana. Come sarà possibile analizzare, nella tematica dell'opera, la prospettiva mistica soppianta la vena esistenziale. Per questo stesso motivo, la soggettività e dunque l'esperienza interiore perdono il privilegio ontologico che l'esistenzialismo conferisce loro. Le relazioni pratiche sembrano consolidare e aggravare, nel mondo di Clarice Lispector, un'alienazione senza possibilità di riscatto radicata nella stessa esistenza individuale.

2. La passione dell'esistenza e del linguaggio

Il primo tratto comune, che possiamo mettere in evidenza nei personaggi di Clarice Lispector, è la violenza repressa dei sentimenti primari e distruttivi – collera, ira, rabbia, odio – che esplodono all'improvviso.

Nell'osservare il marito che scrive, Joana, “talvez de inveja, sem nenhum motivo aparente, odiou-o com uma força tão bruta que suas mãos se fecharam sobre o braço da poltrona e seus dentes se cerraram”.¹ Nel racconto “O jantar”² lo spettacolo di un vecchio intento a mangiare scatena le ire del personaggio che descrive la scena. Basta un semplice sguardo dunque a sollecitare impulsi di aggressione e distruzione: la perplessità di Ana in “Amor”³ di fronte al cieco che mastica una gomma, è carica di odio; Lucrecia Neves, di *A cidade sitiada*⁴ prova rabbia semplicemente nell'osservare la nuca di un altro personaggio. Questi sentimenti, accumulandosi interiormente, spianano la strada all'*hybris*, a un eccesso, a uno stravolgimento percepito da queste esistenze come un bisogno, per affermarsi, senza che questo si traduca per forza in veri e propri atti. Anche quando amano esse hanno bisogno di collera (*Il segreto*, p. 31). È una “grande cólera” ciò che spinge Martim al crimine. Una “súbita

¹ “forse per invidia, senza alcun pensiero, lo odiò con una forza tanto bruta che le sue mani si chiusero sui braccioli della poltrona e i denti le si serrarono.” Clarice Lispector, *Vicino al cuore selvaggio*, Milano, Adelphi, 1987, p. 104.

² “La cena” in Clarice Lispector, *Legami familiari*, Milano, Feltrinelli, 1999.

³ “Amore” in C. L., *ibid.*

⁴ *La città sotto assedio*.

cólera”, “uma escura raiva no peito”, accompagna le decisioni di Vitória.⁵ Per rompere il tedio e la monotonia della vita di San Geraldo, Lucrecia Neves tenta di “excitar a sua ira para chegar à sua própria força”.⁶ Impulso crudele e vivo che a volte dà piacere, l’ira si manifesta in Joana di *Perto do coração selvagem*, come sensazione di libertà.

Possiamo quindi notare che questi sentimenti forti e violenti, polarizzatori di una vita affettiva in costante metamorfosi, sono soggetti a brusche trasformazioni. La collera è il rovescio dell’amore.⁷ Tormentato, tirannico e maligno, l’amore reca sempre con sé il desiderio di odiare, e l’odio, la volontà di amare. Nella rabbia di Vitória, che “se transformara diante do homem concreto (Martim) em ódio mortal de amor”,⁸ questi contrari si compenetrano. Ermelinda non desidera Martim perché lo ama; lo ama perché desidera amarlo. È così che i sentimenti nascono e, nel momento in cui vengono nominati, divengono essi stessi oggetto di desiderio. Ma nel momento in cui prendono un nome, sono già diventati altro, o si sono estinti, nell’espressione verbale che ha dato loro forma. Rompendo la magia della sua relazione con Virgínia, Vicente “notou imperceptivelmente que não a amava, que a amava talvez exatamente antes de dizer: «eu te amo»”.⁹

⁵ “Até que esta, em súbita cólera, despertara afinal, e recomeçara a sua própria vida” (“Fino a che questa, in un’improvvisa collera, si era infine svegliata, e aveva ricominciato la propria vita”. Clarice Lispector, *La mela nel buio*, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 63). “A princípio a obediência com que ele a ouvia deu a Vitória uma escura raiva no peito” (“In principio l’obbedienza con cui l’ascoltava suscitò in Vitória un’interna oscura rabbia”. *La mela nel buio*, op. cit., p. 81).

⁶ “Sollecitare la sua ira per scoprire la propria forza”, *A cidade sitiada*, Rio de Janeiro, José Alvaro Editor, 1964, p. 81.

⁷ “A minha cólera, que é ela senão reivindicação? – a minha cólera, eu sei, eu tenho que saber neste minuto raro de escolha, a minha cólera é o reverso do meu amor; se eu quiser escolher finalmente me entregar sem orgulho à doçura do mundo, então chamarei minha ira de amor”. *A legião estrangeira*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1964. (“La mia collera, cosa sarà mai se non un atto di rivendicazione? – la mia collera, lo so bene, in questo raro minuto di lucidità, la mia collera è il rovescio del mio amore; se sceglie di consegnarmi finalmente senza orgoglio alla dolcezza del mondo, la mia collera si chiamerebbe amore”). La traduzione è nostra.

⁸ “Si era trasformata davanti all’uomo in carne e ossa (Martim) in odio mortale d’amore” (*La mela nel buio*, p. 210).

⁹ “Impercettibilmente si accorse di non amarla, di averla forse amata prima di aver detto: «Ti amo»”. (Clarice Lispector, *Il segreto*, Milano, La tartaruga, 1999, p. 221).

Le parole uccidono i sentimenti che esse stesse partoriscono. Il dire modifica il sentire. E così, esposti a un alternarsi di stati mutevoli che li incatenano a un flusso e un riflusso imprevedibile, i personaggi di Clarice Lispector sono più vittime che artefici di un'esperienza interiore che non sono in grado di controllare, e dove nulla vi è di permanente se non la passione di esistere che li accomuna. Questa passione è ciò che li caratterizza e li rende simili, come se si trattasse di un'unica figura umana inquieta e perplessa di fronte alla realtà fattuale dell'esistenza,¹⁰ al centro delle riflessioni di Joana: "Mesmo sofrer era bom porque enquanto o mais baixo o sofrimento se desenrolava também se existia, como um rio aparte."¹¹

Ma l'esistenza che la definisce come un fiume a parte è senza giustificativa e per ciò stesso tragica. "Como era horrível, puro e inapelável viver"¹² esclama un altro personaggio. Affiorando dalle coscienze solitarie, una passione di tale portata, che è una costante dello sguardo introspettivo, viene neutralizzata dalla vita quotidiana e ravvivata nel silenzio.

"Mas é que basta silenciar, para só enxergar, abaixo de todas as realidades, a única irreduzível, a da existência."¹³

*L'interesse appassionato per l'esistenza*¹⁴ attraversa qualunque situazione personale, qualunque condizione mutevole, qualunque avvenimento esterno ed unisce esemplarmente tutti i personaggi. Comunque e dovunque si situino, essi si trovano già collocati nel mondo grazie a questo nesso affettivo preliminare che comporta, per l'esistente, la condizione di abbandono, dell'*essere derelitto*¹⁵, senz'altra realtà se non quella dell'esistenza fattuale.

¹⁰ L'abbandono dell'essere umano in quanto *Dasein*. Si veda Heidegger, *Essere e tempo*, cap. 1, § 29.

¹¹ "Persino soffrire era bello, perché mentre la sofferenza più profonda si sviluppava, si continuava a esistere - come un fiume a parte". (*Vicino al cuore selvaggio*, cit., p. 47).

¹² "Com'era orribile, puro e irrimediabile vivere". ("Il segreto", p. 295).

¹³ "Ma è che basta tacere per scoprire, sotto tutte le realtà, l'unica irriducibile, quella dell'esistenza." (*Vicino al cuore selvaggio*, cit., p. 21).

¹⁴ Nel senso kierkegaardiano: "Per l'esistente, esistere rappresenta il supremo interesse e l'interesse per l'esistenza è la realtà". "Esistere, sempre se si escludono i simulacri dell'esistenza, è qualcosa che non si può fare senza passione" (Si vedano i *Post-scriptum aux miettes philosophiques*, Paris, Gallimard, cap. 3, pp. 206-10).

¹⁵ L'espressione *essere derelitto* viene qui usata con un senso prossimo a quello di *Dasein* come essere che si trova esistente in un certo stato d'animo (*Geworfenheit*). (Cfr. Heidegger, *Essere e tempo*, cit.).

Non vi è l'*Io romantico*¹⁶ a sorreggere queste figure, psicologicamente inclassificabili, carenti di quel modo di agire, pensare, sentire che definisce il carattere, che finiscono per ospitare, come l'Harry Haller di Hermann Hesse "migliaia di contrasti tra le innumerevoli posizioni", ridotte come lui a "un fascio di *io* assurdi".¹⁷ Soggiogate dall'introspezione, destino comune alla stirpe lispectoriana, esse soffrono di acume riflessivo – terribile malattia – come la definì in un'autodiagnosi un personaggio di Dostoevskij.¹⁸ Eppure questa malattia viene loro trasmessa dalla passione per l'esistenza, matrice di un'inquietudine ampiamente condivisa, che sfocia in un desiderio di essere che è espressione di una combinazione tra impeto liberatorio, impulso di dire espressivo e desiderio di conoscenza, come possiamo osservare nella Joana di *Perto do coração selvagem*.

L'acume riflessivo e l'inquietudine costituiscono, nei personaggi di Clarice Lispector, i due fondamenti inseparabili della "coscienza di sé". Spettatori dei propri stati d'animo e delle loro azioni, che spesso recano la nostalgia della spontaneità, avviluppati nelle loro vite, questi personaggi sono guidati dalla necessità di un chiarimento impossibile, e si perdono tra i molteplici riflessi di un'interiorità che si sdoppia come la superficie di uno specchio vuoto ove essi si osservano. La loro coscienza riflessiva è una "coscienza infelice".¹⁹ Quanto più conoscono di sé, meno vivono, e più si esteriorizzano. E tutto ciò che riescono a conoscere di loro stessi è già l'immagine di un "*essere altro*" con cui si trovano faccia a faccia.

Lo specchio si manifesta come mediatore ambiguo dello sdoppiamento della coscienza.²⁰ Riflettore e riflesso della realtà interiore, segnala il momen-

¹⁶ Con la fine del Romanticismo, fa la sua comparsa, secondo Wylie Sypher, il tema esistenziale della *Geworfenheit*: "the state of being 'thrown' into a world where we do not 'belong'" (Wylie Sypher, "The romantic self", in *Loss of the self in modern literature and art*, New York, Vintage Books, p. 28).

¹⁷ Hemann Hesse, *Il lupo della steppa*, XII, XXIII.

¹⁸ "Una coscienza troppo acuta è una terribile malattia". (Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo*).

¹⁹ "O que importa afinal, pergunta Joana, viver ou saber que se está vivendo?". ("Cos'è che importa, infine: vivere o sapere che si sta vivendo?", *Vicino al cuore selvaggio*, p. 66). La mancanza di spontaneità dovuta al continuo sdoppiarsi produce la "coscienza infelice", intesa nel senso hegeliano come "coscienza scissa all'interno del sé" (cfr. *Fenomenologia dello spirito*, IV, 13, "Libertà della coscienza di sé", "Stoicismo", "Scetticismo e coscienza infelice").

²⁰ *Lo specchio* significa, per i personaggi di Clarice Lispector, un momento di prova e conferma: "Quando me surpreendo ao fundo do espelho, assusto-me". ("Quando mi

to in cui, attraverso il confronto con l'immagine del proprio corpo come cosa estranea, veicolo di forze oscure ed esplosioni di libertà,²¹ la forza narcisista si trasforma in alterità. Come accade a Joana di *Perto do coração selvagem* che si sente trascinare dentro di sé da una corrente spessa e pacifica, gorgogliante come un caldo lenzuolo di lava (*Vicino al cuore selvaggio*, pp. 77-78), e davanti allo specchio, vive l'esperienza dello sdoppiamento.

La vita dei personaggi di Clarice Lispector, che si sdoppiano in un conflitto permanente, è una vita interiore. Ed è nella relazione con se stessi e con le cose che li circondano, che il conflitto interno viene proiettato in un antagonismo esterno.

O lustre (Il segreto) mette a fuoco, nitidamente, l'ostile irriducibilità di una coscienza all'altra, quale situazione esemplare della relazione intersoggettiva, che si tratti di amicizia o di amore. Nel convivio tra i due bambini descritto nella prima parte del romanzo, ritroviamo, come abbiamo già avuto modo di osservare in altri lavori, quella solidarietà basata sui legami di dipendenza e dominio propria della dialettica tra padrone e schiavo.²²

Strumentalizzata dal fratello, divenuta tramite della sua volontà, Virginia, come Joana, non riuscirà a raggiungere in amore la mutua comprensione o la concordia. Sono così i personaggi femminili della scrittrice, vittime e carnefici, dominati e dominatori. Non esiste possibilità di convivio senza ostilità.

sorprendo in fondo allo specchio, mi spavento”, *Vicino al cuore selvaggio*, cit., p. 65). “Sair dos limites da minha vida, não sabia ela o que dizia, olhando-se no espelho do quarto de hóspedes”. (“«Uscire dai limiti della mia vita», Virginia ignorava il senso di quelle sue parole mentre si guardava allo specchio della stanza degli ospiti”, *Il segreto*, cit., p. 73). Anche G.H. si confronta con lo specchio, prima della crisi “Eu vivia mais dentro de um espelho”. (“Io vivevo talmente più dentro a uno specchio”, Clarice Lispector, *La passione secondo G.H.*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 22).

²¹ “Quando me surpreendo ao espelho não me assusto porque me ache feia ou bonita. É que me descubro de outra qualidade... Também me surpreende, de olhos abertos para o espelho pálido, de que haja tanta coisa em mim além do conhecido, tanta coisa sempre silenciosa” (*Perto do coração selvagem*, cit., p. 59). (“Quando mi sorprendo allo specchio, non mi spavento perché mi vedo brutta o bella. È che mi scopro di un'altra qualità... E mi sorprendo, anche, con gli occhi aperti sullo specchio pallido, che ci sia tanto in me oltre il noto, tanto, e sempre silenzioso.” *Vicino al cuore selvaggio*, cit., p. 65).

²² Si veda la dialettica della coscienza del sé in Hegel. Si tratta di un momento di questa dialettica che mostra, invece del riconoscimento razionale di una coscienza da parte di un'altra, un antagonismo di base: il signore è la coscienza indipendente che tuttavia ha bisogno di un'altra coscienza – lo schiavo – per esistere. Cfr. *Fenomenologia dello spirito*.

L'amore, che porta sempre con sé il rischio della violenza, è, come nel singolare triangolo amoroso di *A maçã no escuro* (*La mela nel buio*), una farsa sadomasochista delle coscienze imprigionate nel tentativo di rompere la solitudine attraverso il dominio reciproco.

È evidente la relazione tematica tra questo tipo di antagonismo e la visione sartriana dell'intersoggettività. Essa appare ancor più forte alla luce di un altro motivo ricorrente nell'opera di Clarice Lispector: *il motivo dello sguardo*.²³ Lo sguardo allo specchio già di per sé manifesta lo sdoppiamento del soggetto, che si vede *altro*, oggettivo e impersonale. Prima dell'incontro con lo scarafaggio, G.H. si sentiva, è bene ricordarlo, vigilata da un occhio, come se vivesse dentro a uno specchio (*La passione secondo G.H.*, p. 22). Il suo modo di essere era un modo esteriorizzato di vedersi ed essere vista dagli altri. Un volto allo specchio e le iniziali del suo nome, questo era tutto ciò che di se stessa coglieva. “E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H. e eis-me. Também dos outros eu não exigia mais do que a primeira cobertura das iniciais dos nomes”.²⁴

La posizione speculare condizionata dalla coscienza riflessiva è anche – passatemi il gioco di parole – la posizione spettacolare indotta dallo sdoppiamento interiore. Il soggetto che si assiste vivere si colloca nello scenario esteriore in cui l'hanno posto gli altri, e adotta, come Lucrecia Neves, la ragazzina di São Geraldo che sente, pensa e agisce secondo i parametri dell'essere collettivo che la controlla e secondo cui si modella, l'identità in terza persona che le è stata conferita. La sua esperienza riflessiva si converte nel riflesso obliquo di qualcuno che lei non vede: istanza anonima, che la

²³ Lo sguardo (il vedere/l'essere visto) è un elemento costitutivo dell'intersoggettività per Sartre. Il relazionarsi di una coscienza con un'altra “si fissa in una relazione concreta e quotidiana di cui faccio costantemente esperienza: continuamente qualcuno ci sta guardando...”. “Lo sguardo che gli occhi manifestano, di qualunque natura sia, rimanda sempre a noi stessi.” [Sartre, *L'Être et le Néant*, pp. 315-6. (La traduzione è nostra.)]. Lo sguardo assorbe l'antagonismo della relazione tra coscienze. D'altro canto, la condizione dell'*essere-per-l'altro* è la negazione reciproca delle coscienze. Di qui l'oggettivazione attraverso lo sguardo. In qualche modo mi rendo *altro* e sono oggetto per l'*altro*. “C'est mon être-dehors non pas un être subi et qui serait lui-même venu du dehors mais un dehors assumé et reconnu comme mon dehors” (id., p. 346).

²⁴ “E ho finito con l'essere il mio nome. Basta vedere sulla pelle delle mie valigie le iniziali G.H., ed eccomi. Anche dagli altri io null'altro esigevo al di là della prima copertura delle iniziali dei nomi” (*La passione secondo G.H.*, cit., p. 19).

risucchia e che non è nessuno.²⁵ Vedendosi come gli altri la vedono, Lucrécia Neves, trasformata nello spirito della *città*, è un'esistenza reificata.

Questa reificazione attraverso lo sguardo, pericolo che minaccia costantemente i personaggi di Clarice Lispector, è anche un elemento fondante del regime conflittuale delle loro mutue relazioni, come possono ben confermare quei racconti che si sviluppano a partire da un confronto visivo tra personaggi. Ma il conflitto interno, la divisione della *coscienza del sé* di cui questo regime è prolungamento, estende la reificazione al piano dell'unità dell'io.

Quanto più questi personaggi si cercano, tanto più finiscono per smarrirsi: l'esistenza autentica (che è ciò che vanno cercando) si colloca come meta irraggiungibile da cui essi si allontanano progressivamente in virtù dei simulacri con cui si confondono. Lucrécia Neves finisce per identificarsi con la sua maschera pubblica. L'identità personale di G.H. è frutto di un montaggio umano scaturito da un sistema che va in frantumi durante la crisi;²⁶ quella di Martim, un'identità verbale retorica. Davvero “um dia depois que nascemos nós nos inventamos”, perché “uma pessoa não é ela mesma, uma pessoa é outra”.²⁷ Il personaggio di *A maçã no escuro* costruisce ciò che è; come Lucrécia Neves, che “não parecia mulher mas imitava as mulheres com cuidado e inquietação”,²⁸ egli imita il modello ideale che vorrebbe essere. Ma da questo sforzo di essere scaturisce appena un simulacro della pura identità a cui aspira. Costruzione immaginaria, centro

²⁵ Si tratta dell'istanza anonima e impersonale dell'*essere-con-gli-altri* (*Mitsein, être-pour-autrui*) nel modo d'esser quotidiano. Riportiamo di seguito la definizione di Heidegger: “Nella distanza inerente all'essere-con (*Mitsein*), il *Dasein*, nel momento in cui si pone in relazione con l'altro nella quotidianità, si colloca sotto il dominio dell'altro. Non è più se stesso, gli altri gli hanno strappato l'essere... Appartiene ad altri e consolida il suo potere... Il “chi” non è questo o quello, né la gente in genere, “né qualcuno né la somma degli altri”. (Heidegger, *Essere e tempo*, § 27).

²⁶ Si tratta di montaggio umano anche per Sartre che distingue i due aspetti dell'ego – il *je* come unità di azioni e il *moi* unità di stati e qualità. “*C'est que en effet le rapport de l'Ego aux qualités, états et actions n'est ni un rapport d'émanation (comme le rapport de la conscience au sentiment) ni un rapport d'actualisation (comme le rapport de la qualité à l'état). C'est un rapport de production poétique (au sens de poiein) ou, si l'on veut, de création.*” (Sartre, “La transcendance de l'Ego”, in *Esquisse d'une description phénoménologique*, Paris, J. Vrin, 1965, pp. 59-60).

²⁷ “un giorno dopo essere nati noi ci inventiamo” (*La mela nel buio*, cit., p. 197) perché “non si è solo se stessi, si è anche altri” (*Ibidem*, p. 258).

²⁸ “non sembrava una donna ma imitava le donne con attenzione e inquietudine”.

poetico mobile, l'io di Martim ricopre il flusso mutevole del vissuto che lo rende differente e unico in ogni momento. L'ingegnere in fuga cade nell'imboscata della malafede.²⁹ Ci ritroviamo di nuovo nell'universo del pensiero sartriano.

In questa accezione di malafede, inerente al desiderio di essere, il fallimento di Martim (il quale non è ciò che ha simulato o costruito, e che non arriva ad essere quel che desiderava) risulta inevitabile. Il finale ambiguo di *Uma maçã no escuro*, tra la conversione del personaggio e la punizione apparente a cui è destinato, accompagna l'ambiguità di questo desiderio che mette in crisi la libertà da cui è nato. Dopo essersi opposto al sistema con un atto avulso di violenza che lo giustifica e sembra liberarlo, Martim riassume il suo antico ruolo quando ormai non sa più cosa pensare di se stesso. È l'anti-apoteosi dell'eroe che non è mai arrivato ad essere, il cui fallimento etico trasforma la ricerca di autenticità in una farsa tragica. Martim sarà, come qualsiasi uomo, un progetto incompiuto. Continuamente sul punto di disgregarsi e continuamente in crisi, il progetto d'essere completa e compiutamente realizza quella "paixão inútil",³⁰ alimentata dalla carenza umana – questa "nostalgia de nós mesmos que não somos bastante"³¹ di cui parla G.H.

Ma sarebbe incompleta la nostra analisi delle figure di Clarice Lispector, senza considerare la tensione verso il dire espressivo, che è l'elemento di connessione tra il desiderio di essere e la questione dell'io, precedentemente trattata dal punto di vista dell'esistenza autentica. Se l'io di tali figure, minacciato dai processi di reificazione, è una costruzione immaginaria, un centro o una costellazione di centri poetici, questo lo si deve alla funzione creatrice del linguaggio, che *A maçã no escuro*, (cf. cap. 3, II) come studiato in altri contesti, prende in esame relativamente all'identità di Martim – da noi definita retorica o verbale – su due piani: il linguaggio scritto e i significati stereotipati o "oggettivi".

Martim, alterando il senso condiviso della parola *crimine*, cerca di rompere il circolo dei significati "oggettivi". Tuttavia così facendo continua a riflettere il codice trasgredito. È ancora una volta il linguaggio comune – serbatoio di beni accumulabili, campionario di valori stereotipati, (clichés verbali) –, è ancora

²⁹ Malafede inerente alla struttura del *pour-soi*. (Si veda *L'Être et le Néant*, cap. 2, "La mauvaise foi").

³⁰ "Nós somos o desejo" ("Noi che siamo il desiderio"), commenta il narratore (*La mela nel buio*, cit., p. 295). Sartre: "le desir est manque d'être...", "l'homme est une passion inutile". (*L'Être et le Néant*, cit., p. 3).

³¹ "nostalgia di noi stessi che non siamo abbastanza". La traduzione è nostra.

una volta il linguaggio feticizzato, come mezzo fiduciario³² di comunicazione dentro a un sistema a cui serve di garanzia e di cui diviene immagine, ciò che imprigiona Martim, impedendogli l'accesso a un modo proprio di essere. “De qualquer modo, agora que Martim perdera a linguagem, como se tivesse perdido dinheiro, seria obrigado a manufaturar aquilo que ele quisesse possuir”.³³

Vi è pertanto, tra Martim e il linguaggio, una relazione irrinunciabile di possesso, il cui fantasma lo accompagna nella solitudine. A lui, costruttore di *personae*, è impossibile l'affrancamento dal linguaggio scritto, strada maestra verso la disponibilità manifestante dell'essere. Questa condizione viene figurata in uno dei principali episodi del romanzo: l'atto di scrivere frustrato (*La mela nel buio*, pp. 154-161). Nell'impugnare la matita, mosso da calma determinazione, con l'intenzione di scrivere ciò che sentiva e pensava, Martim riesce a scrivere praticamente solo una parola – il determinativo *quello*.³⁴ “E então Martim ficou contente como um artista: a palavra *aquilo* continua em si tudo o que ele não conseguira dizer”.³⁵

E questa espressione verbale negata nel suo svelamento silenzioso, di ciò che intimamente sapeva senza poterlo esprimere scrivendolo, sarebbe sfuggita non solo dall'ambito garantito degli stereotipi, ma anche dalle possibilità del suo codice. “Escreveu então: ‘número 2’: como ligar ‘aquilo’ que eu souber com o estado social”.³⁶ Ma poiché questo sapere, accessibile solo al linguaggio scritto, non è di quelli che si possano fabbricare o possedere, il pseudo-eroe si ritroverà solamente nel linguaggio comune a cui farà ritorno, alla fine, sentendo “um prazer inesperado em usar as palavras que valiam no mundo”.³⁷

Quest'ambiguità del linguaggio, che distorce o neutralizza il desiderio di

³² Martim vive nel linguaggio degenerato (Heidegger). La moneta corrente della parola può essere “moneta falsa, paragonabile ai nichelini consumati che mettiamo in silenzio nelle mani degli altri, come diceva Mallarmé, che sappiamo da sempre essere il linguaggio” (François Warin, “O império das palavras”, *Discurso*, São Paulo, anno 1, n. 2).

³³ “In ogni modo, ora che Martim aveva perduto il linguaggio, come se avesse perduto il denaro, sarebbe stato obbligato a fabbricarsi ciò che voleva possedere” (*La mela nel buio*, cit., p. 36).

³⁴ Martim si sente sotto il dominio di un divieto. (*La mela nel buio*, cit., p. 156).

³⁵ “E quindi Martim fu contento come lo è un artista, la parola «quello» conteneva in sé tutto ciò che lui non era riuscito a dire” (*La mela nel buio*, cit., p. 161).

³⁶ “Scrisse poi: ‘número 2’: come legare ‘quello’ che io dovessi sapere con la condizione sociale”. (*La mela nel buio*, cit., 161).

³⁷ “Un inatteso piacere nell'usare le parole che valevano al mondo...” (*La mela nel buio*, cit., p. 276).

essere di cui si fa carico, è riscontrabile, con lievi sfumature, anche negli altri personaggi presi dalla passione del linguaggio. Da un lato, cercando di esprimersi, aderiscono pienamente alle parole; dall'altro, sedotti dal miraggio della pienezza, si sentono imprigionati entro le parole che li dominano, che li sottraggono all'essere tramite le espressioni consunte. “As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam”.³⁸

Joana ha paura di dire ciò che è “porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é o que eu sinto mas o que eu digo”.³⁹

Le parole, che hanno un potere immenso,⁴⁰ creano il suo mondo, ed ergono anche un ostacolo alla sua libertà, un muro che imprigiona e che la ragazza inquieta riuscirebbe a infrangere solo inventando nuove parole. Questi individui fanno dipendere il loro sogno di un'esistenza autentica dall'elaborazione di parole fluenti in grado di incorporare la realtà, capaci di trasformare il dire in un modo di essere.

Ma quest'ambizione smisurata (una forma di *hybris* in definitiva) di rendere equiparabile il dire all'essere, espone i personaggi alla sconfitta e alla sciagura. Martim si condanna alla sconfitta nel ritornare al linguaggio comune, alienato, in cui le parole separano dalla realtà; G.H. fallisce separandosi dal linguaggio comune per consegnarsi alla realtà silenziosa che nessuna parola esprime. La passione del linguaggio ha come rovescio la sfiducia nei confronti delle parole, e la tensione verso il dire espressivo, che alimenta questa passione, lascerà il campo all'adesione silenziosa alle cose stesse.

Articolo originariamente pubblicato in: Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Quirón, 1973, ripubblicato in Id., *O drama da linguagem. Uma leitura de Uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Ática, 1989, pp. 97-112.

Traduzione dal portoghese di Agnese Soffritti

³⁸ “Le parole mi precedono e mi superano, mi tentano e mi modificano” (*A legião estrangeira*, cit., p. 10). La traduzione è nostra.

³⁹ “Perché nel momento in cui tento di parlare non solo non esprimo ciò che sento ma ciò che sento si trasforma lentamente in ciò che dico. O perlomeno ciò che mi fa agire non è ciò che sento ma ciò che dico” (*Vicino al cuore selvaggio*, cit., p. 21).

⁴⁰ “Tão desleal era a potência das palavras sobre o mais vasto dos meus pensamentos.” (“Tanto era sleale il potere della più semplice parola sul più ampio tra i pensieri”, *La mela nel buio*, cit., p. 155).

Disegnando una trama

Vilma Arêas

Professoressa di Letteratura brasiliana - Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP

- (...) Como é que se faz uma poesia tão bonita?
- Não é difícil, é só ir dizendo.

Perto do coração selvagem

- (...) Come si fa a fare una poesia così bella?
- Non è difficile, basta dirla.

Vicino al cuore selvaggio

Nelle pagine del romanzo *Perto do coração selvagem*,¹ libro di esordio di Clarice Lispector, si trova in germe gran parte di ciò che la sua opera ha sviluppato nel corso del tempo, come modulazioni a partire da un tema. Il centro da cui si irradia il sistema, «vertigine immobile», secondo Alexandre Eulálio,² è stato definito da Antonio Candido³ come il «ritmo di ricerca» di una narrazione che tenta di continuo di accostarsi ai temi che persegue. Non molto più tardi la stessa scrittrice definì il proprio stile «uma procura humilde»⁴.

La difficoltà di realizzazione di questo progetto si spiega con la struttura

¹ Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem* (1943). Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1963. Ed. it.: C. Lispector, *Vicino al cuore selvaggio*, Milano, Adelphi, 1987. Traduzione di Rita Desti.

² Alexandre Eulálio, “No Rio com Clarice” (1961). UNICAMP, *Remate de Males* n° 9 (a cura di Berta Waldman e Vilma Arêas), 1989, pp. 11-13.

³ Antonio Candido de Mello e Souza (1943), “No raiar de Clarice Lispector” in *Vários escritos*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1970, p. 123-131.

⁴ «una ricerca umile [NdT]». Clarice Lispector, “Escrever, humildade, técnica”, in *A legião estrangeira*, Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1964, p. 144.

multilineare della narrativa clariciana,⁵ che si colloca fra i due estremi della vita regolare, criticata senza sosta, e della spersonalizzazione, zona spettrale dove abitano i suoi demoni, i suoi animali, le sue radici, una delle quali – in “Amore”, racconto inserito in *Laços de família*⁶ – deriva da *La Nausée*⁷ seguendo un percorso tortuoso.

Perto do coração selvagem espone le ragioni di questa ricerca e sul piano tematico può essere considerato il processo di maturazione di una giovane aspirante alla carriera letteraria – qui sarà impossibile non sentire già nel titolo l’eco di *The portrait of the artist as a young man*⁸, dato che entrambi gli scrittori hanno a che fare con le vicissitudini di una giovanile e sensibile coscienza artistica che si risveglia. I personaggi, Stephen e Joana, vivono un tempo precedente alla creazione, purificandosi dalle vecchie relazioni, dai preconcetti e dalle istituzioni sociali, mentre si preparano per lo sviluppo dell’opera.

Forse insoddisfatta dal risultato del libro, Clarice promette a se stessa di realizzarsi “nel futuro”, una volta terminata «a longa gestação da infância».⁹ Nelle ultime righe del romanzo, fra agli accordi solenni del *De Profundis*, dichiara che nulla potrà fermarla: «de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo».¹⁰

Il filo che regge la trama oscillante della narrazione è composto dai dubbi sulle difficoltà di composizione. *Perto do coração selvagem*, così come *A*

⁵ “La mia confusione viene dal fatto che un tappeto è composto di così tanti fili che non posso rassegnarmi a seguirne uno solo”, dice la protagonista di “Os desastres de Sofia”, in *A legião estrangeira*, op. cit., pp. 9-29.

⁶ Clarice Lispector, “Os laços de família”, in *Alguns contos*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação, 1952. (ripubblicato in *Laços de família*, Francisco Alves, s.d., pp. 21-33). Ed. it.: C. Lispector, *Legami familiari*, Milano, Feltrinelli, 1986. Traduzione di Adelina Aletti.

⁷ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938.

⁸ James Joyce, *The portrait of the artist as a young man* (1916). New York, The Modern Library, 1928.

⁹ «la lunga gestazione dell’infanzia». C. Lispector, *Vicino al cuore selvaggio*, op.cit., p. 192.

¹⁰ «(...) da qualunque lotta o riposo mi alzerò forte e bella come un puledro». *Ibidem*, p. 193.

maçã no escuro,¹¹ “A quinta história”¹² o *A hora da estrela*,¹³ racconta il percorso di qualcuno che scrive lo scrivere. Lungo il testo la scrittrice mette in discussione e rifiuta le convenzioni della tradizione, siano esse sentimentali, canonicamente sincere, melodrammatiche o ingenuamente fiduciose nelle possibilità espressive: «no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que digo».¹⁴

In questo modo la scrittrice cerca nuove soluzioni estetiche e si sente allo stesso tempo attratta dalle ricette del passato, creando una tensione avvertibile e a volte difficile da sciogliere. Come afferma João Adolfo Hansen a proposito di *A hora da estrela* – ma l’osservazione può valere anche per le altre opere della scrittrice – «como o Machado de *Memórias Póstumas* ou o Rosa de *Grande sertão: veredas*, /*A hora da estrela*/ é obra não-obra, fraturada, e só funciona quando emperra».¹⁵ Ossia quando non avanza, quando non cambia argomento.

Il dilemma della scrittura può essere anche individuato in una lettera del 1946 di Clarice a Fernando Sabino, nella descrizione che lei fa dello “stile impolverato”: «uma espécie de estilo que está sempre sob nosso estilo e que é uma mistura de leituras meio ordinárias da adolescência/.../ uma mistura de grandiloquência que é na verdade como a gente já quis escrever (mas o bom gosto achou com razão ridículo)».¹⁶

¹¹ Clarice Lispector, *A maçã no escuro*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1961. Ed. it.: C. Lispector, *La mela nel buio*, Milano, Feltrinelli, 1988. Traduzione di Renata Cusmai Belardinelli.

¹² Clarice Lispector, “A quinta história”, in *A legião estrangeira*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1964, pp. 91-94.

¹³ Clarice Lispector, *A hora da estrela*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1977. Ed. it.: C. Lispector, *L’ora della stella*, Milano, Feltrinelli, 1989. Traduzione di Adelina Aletti.

¹⁴ «(...) nel momento in cui tento di parlare non solo non esprimo ciò che sento ma ciò che sento si trasforma lentamente in ciò che dico». C. Lispector, *Vicino al cuore selvaggio*, op. cit., p. 21.

¹⁵ «Come nel Machado di *Memórias Póstumas* o nel Rosa di *Grande Sertão: veredas*, *A hora da estrela* è un’opera non-opera, fratturata, che funziona solo quando si inceppa [NdT]». João Adolfo Hansen, “Uma estrela de mil pontas”, in *Língua e Literatura*, rivista della USP, anno XIV, v. 17, 1989, p. 112.

¹⁶ «una specie di stile che sta sempre sotto il nostro stile e che è un miscuglio di quelle letture pittosto ordinarie fatte nell’adolescenza (...) un miscuglio di magniloquenza che in realtà è come avremmo voluto scrivere se il buon gusto non lo avesse trovato giustamente ridicolo [NdT]». Fernando Sabino/Clarice Lispector, *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 2001, p. 66.

All'inizio della sua carriera Clarice Lispector sembra non vedere distinzione tra poesia e prosa, entrambe considerate "sensazioni", motivo per cui il *Diário de Pernambuco* secondo lei le rifiuta i testi scritti nell'infanzia. Più tardi la sua scoperta di Katherine Mansfield, «que era estranha e tão familiar»,¹⁷ dà origine a un'affinità: insieme a Virginia Woolf e tenendo presente il lavoro di Čechov, la Mansfield cercava di esplorare le potenzialità della prosa sostituendo con sensazioni la narrazione di eventi sequenziali.¹⁸

Per Lispector lo scambio è più intuitivo che teorico e la spontaneità con cui Joana bambina recita le sue poesie al padre sembra esserne la prova. Lui, ascoltandole, domanda: «“Lindas, pequena, lindas. Como é que se faz uma poesia tão bonita?” “Não é difícil, é só ir dizendo”»,¹⁹ risponde lei.

“A mensagem” trasporta questi temi in un'altra tonalità, ma dando loro una forma rivelatrice, porosa, non compatta, come una sovrapposizione di strati, forma che incide sugli altri testi contenuti in *A legião estrangeira*²⁰. Pubblicato lo stesso anno di *A paixão segundo G.H.*²¹, il libro venne da questo «completamente oscurato», secondo le stesse parole della scrittrice²². Penso che furono le difficoltà oggettive contenute in *A legião estrangeira* a contribuire a questo disinteresse, poiché il libro può sembrare caotico o casuale di fronte alla struttura lineare di *A paixão segundo G.H.* Si tratta di un'opera divisa in due sezioni, “A legião estrangeira” e “Fundo de gaveta”, comunemente ritenute sconnesse

¹⁷ «estranea ma anche così familiare [NdT]». Renard Perez, *Escritores brasileiros contemporâneos*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1960, 2° vol. p. 75.

¹⁸ Valery Shaw, *The short story, a critical introduction*, Lindon/New York, 1983, specialmente il capitolo 5.

¹⁹ «“Belle, piccolina, belle. Come si fa a fare una poesia così carina?”; “Non è difficile, basta dirla”». C. Lispector, *Vicino al cuore selvaggio, op. cit.*, p. 14.

²⁰ Le due sezioni del libro, intitolate “A legião estrangeira” e “Fundo de gaveta”, si completano, ma in modo asimmetrico. Considerarle due libri differenti per via della loro separazione, come si è fatto a partire dal 1977, è frutto a dir poco di un equivoco. Per questo citerò sempre l'edizione del 1964, che non tiene conto della divisione.

²¹ Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1964. Ed. it.: C. Lispector, *La passione secondo G.H.*, Milano, Feltrinelli, 1991. Trad. di Adelina Aletti.

²² «completamente oscurato [NdT]». Intervista rilasciata a Affonso Romano de Sant'Anna e Marina Colassanti per il MIS, *Museu da Imagem e do Som*, Rio de Janeiro. Cfr. l'ultima trascrizione dell'intervista in *Outros escritos* (a c. di Teresa Montero *et alii*), Rio de Janeiro, Rocco, 2005, p. 148.

l'una dall'altra. Ciononostante entrambe conservano punti stretti di contatto, sviluppandosi "Fundo de Gaveta" in equivoci, morti e sconvolgimenti, testi di circostanza accanto ad altri altamente poetici. Oltre a questo ospita generi diversi: un testo teatrale, cronache permeate di poesia, secondo una certa tradizione brasiliana, e qualcosa che si potrebbe chiamare "note radicali", che costituiscono un piccolo *órganon* sull'espressione letteraria. Se non erro, è a partire da quest'epoca che nei migliori testi dell'autrice una certa violenza si sposa con ciò che lei denomina "fallimento", sigillo dell'"indicibile", che può essere anche ciò che "non vale", senza dimenticare che «o que presta também não presta».²³ Ossia, vige qui un rifiuto del carattere dogmatico di quel tipo di interpretazione che nega l'aspetto problematico dell'esperienza artistica.

"A mensagem", che a quanto dice il racconto significa anche "esperienza", non tralascia di alludere a circostanze contestuali che possono fornire la chiave per il senso, talvolta nebuloso, del testo. Per esempio suscitano interesse l'impazienza e il disappunto della scrittrice di fronte alla domanda se le fosse capitato di scrivere poesia. Negava senza esitazione. Eppure, nell'intervista al MIS, dichiarò: «todo o mundo parece que começa com poesia, não é? Eu andei escrevendo umas folhas, mas jogava tudo fora, porque não prestavam».²⁴

Si tratta forse dell'unico chiaro riferimento che abbiamo a disposizione sull'argomento. Ma esistono altri indizi. Per esempio, nella rassegna in cui Lúcio Cardoso ha analizzato *Perto do coração selvagem* (*Diário Carioca*, 12 marzo 1944), l'autore scrive: «Clarice Lispector é poetisa e alguns de seus poemas já passaram por minha mão: têm a mesma qualidade e o tom das melhores páginas de *Perto do coração selvagem*».²⁵

Il mese seguente, il 15 aprile, Luíza Barreto Leite, giornalista della *Folha Carioca*, dichiarò: «Clarice Lispector, a romancista de *Perto do coração selvagem* publicará um livro de poesias».²⁶

²³ «anche ciò che vale non vale [NdT]». C. Lispector, introduzione a "Fundo de gaveta".

²⁴ «tutti sembrano cominciare con la poesia, vero? Io ne ho scritta qualcuna, ma erano tutte da buttare, non valevano [NdT]». Clarice Lispector, *Outros escritos*, op. cit., p. 164.

²⁵ «Clarice Lispector è poetessa e ho avuto per le mani alcune delle sue poesie: hanno la stessa qualità e il tono delle migliori pagine di *Perto do coração selvagem* [NdT]». Cfr. Nádya B. Gotlib, *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo, Ática, 1995, p. 182.

²⁶ «Clarice Lispector, l'autrice di *Perto do coração selvagem*, pubblicherà un libro di poesie [NdT]».

Il libro quindi era in procinto di essere pubblicato. Sfortunatamente è scomparso senza lasciare traccia. Perché?

Sappiamo che la scrittrice aveva mostrato le sue poesie a Manuel Bandeira, che l'aveva scoraggiata. Poco tempo dopo, in una lettera del 23 novembre 1945, mentre preparava la sua *Antologia dos poetas brasileiros bissextos* pubblicata l'anno successivo, egli se n'era crucciato: «Se eu tivesse comigo aqueles poemas seus que você me mostrou um dia, incluiria você também [...]. Até hoje tenho remorso do que disse a respeito dos versos que você me mostrou. Você interpretou mal as minhas palavras».²⁷

Il 25 novembre 1947 Bandeira, commentando l'ultima raccolta che João Cabral de Melo Neto voleva pubblicare, scrive al poeta: «com os poemas do Cardozo e os da Clarice Lispector a sua coleção adquire de saída uma grande classe».²⁸ Successivamente consiglierà all'amico di pubblicare anche i “grandi poeti occasionali”.

Ma la scrittrice deve essersi rifiutata di spedire le sue poesie, forse già promesse, e Cabral le scrive: «Só lamento é não começar com alguma coisa sua. O próprio Manuel Bandeira [...] me havia escrito: ‘Se sua impressora começa com Clarice Lispector, que melhor começo pode desejar?’ Agora, só me resta esperar [...] que seus belos romances deixem tempo para essas coisas portáteis que pretendo imprimir».²⁹

Il mistero sembra risolto: dopo le critiche di Bandeira, Clarice desistette dallo scrivere poesia, rifiutandosi di spedire le citate “piccole cose portatili”, tanto per l'antologia degli “occasionalisti”, quanto per la raccolta di Cabral, due anni dopo.

A noi restano solo le poesie di Joana bambina nelle pagine iniziali di *Perto do coração selvagem*, le quartine in chiusura del romanzo, la confessione di

²⁷ «Se avessi con me quelle poesie che mi avevi mostrato una volta, includerei anche te (...). Ancora oggi ho rimorso di quello che ho detto sui versi che mi hai mostrato. Hai mal interpretato le mie parole [NdT]». Clarice Lispector, *Correspondências* (a c. di Teresa Montero), Rio de Janeiro, Rocco, 2002, pp. 78-79.

²⁸ «con le poesie di Cardozo e di Clarice Lispector la tua collezione prende subito grande valore [NdT]». Manuel Bandeira, *Poesia e prosa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1958 vol. 2, p. 438.

²⁹ «Il mio unico rammarico è non cominciare con qualcosa di tuo. Lo stesso Manuel Bandeira (...) mi ha scritto: “se la tua edizione si apre con Clarice Lispector, cosa volere di più?”. Ora non mi resta che sperare (...) che i tuoi bei romanzi ti lascino tempo per queste piccole “cose portatili” che voglio pubblicare [NdT]». Clarice Lispector, *Correspondências*, op. cit., p. 180.

aver pubblicato brevi frammenti e qualche poesia in “A manhã” e la prosa ritmica di molti suoi testi. Non possiamo dimenticare, inoltre, che la struttura di *A paixão segundo G.H.* si basa sul *leixa-pren*³⁰ medievale.

La scrittrice non fece mai pubblicamente menzione alle critiche di Bandeira e se le abbiamo qui citate è stato solo in riferimento all’interpretazione di passaggi controversi dell’opera. In “A mensagem”, per esempio, si trovano allusioni molto violente di due giovani verso la poesia della generazione precedente. Il paragone viene accentuato nell’introduzione alla seconda parte del libro (“Fundo de Gaveta”), dove è dichiarato l’interesse per l’incompiuto, per il malfatto, per ciò che «desajeitadamente ensaia um pequeno vôo e cai sem graça no chão»³¹, in opposizione a «a casa limpa, a mesa posta, com cada coisa em seu lugar»³² di Manuel Bandeira, citato appunto come il suo contrario.

Come *A legião estrangeira*, anche “A mensagem” non suscitò attenzione, sicuramente a causa della sua struttura percepita come disorganica, poiché mescola satira, elementi fantastici e narrativa di formazione, con i due protagonisti coinvolti in un processo di maturazione per diventare scrittori³³. Tuttavia, nel racconto la violenza della critica alla poesia della generazione precedente è molto eloquente.

Come accade nelle storie incentrate sul fantastico, se all’inizio gli spazi del racconto sembrano delinearli per opposizioni nitide, essi tuttavia non tardano a confondersi, soprattutto per il loro zigzagare fra narratore e personaggi: il primo esplicita con ironia ciò che i secondi confusamente negano, in un meccanismo simile a un nascondino, affermando con negazioni, sparpagliando punti-ciechi – forse ulteriore spazio del sottinteso –, infine conferendo al testo una specie di perturbazione che trasmette al lettore la stessa instabilità in cui vivono i due giovani.

Ciononostante, nella narrazione si possono distinguere tre momenti, ognuno dei quali sviluppa un tema: il primo, il più lungo (pp. 34-41), si caratterizza per la ri-

³⁰ Figura stilistica tipica della poesia galego-portoghese che consiste nella ripetizione del secondo verso di una coppia di strofe come primo verso della coppia successiva. [Ndt]

³¹ «goffamente tenta un piccolo volo e cade senza grazia per terra [Ndt]». C. Lispector, Introduzione a “Fundo de Gaveta”, cit.

³² «la casa pulita, la tavola apparecchiata, ogni cosa al suo posto [Ndt]». Manuel Bandeira, *Estrela da tarde*, 1965.

³³ Leyla Perrone-Moisés fa eccezione riguardo al silenzio intorno a quest’opera. Cfr. “A fantástica verdade de Clarice”, in *Flores na escrivantina*, São Paulo, Cia das Letras, 1990, p. 159-177.

cerca del significato sessuale e letterario della vita, configurando ciò che Albérés ha chiamato, fra il 1920 e il 1950³⁴, più o meno l'epoca di questi primi scritti, "epopea intima" del romanzo. La traversata è vissuta confusamente dai due giovani. Quanto al sesso, essi non negano di averne timore, venendo tuttavia smentiti dalla narrazione, che usa figure ossessivamente sessuali. Al lettore è chiaro che rappresenta una loro ossessione, sia perché si cancella la differenza di genere (la ragazza viene «condecorada com o título de homem»³⁵ per il fatto di essere intelligente), sia per la tortuosa convinzione della propria reciproca indifferenza, «como se fossem homossexuais do sexo oposto»³⁶, perché affermano di detestare la poesia « como se fosse sexo»³⁷ e perché sperimentano l'insuccesso a ogni incontro, «como se numa cama se desiludissem».³⁸ A parte questo, si reputano sinceri contro la «grande mentira alheia»,³⁹ convinti che «falavam a mesma língua»,⁴⁰ sebbene anche su questo si sbagliano, poiché parlano solo il gergo dei loro coetanei.

È in questo momento che diventa chiara la totale opposizione fra il mondo di questi patetici adolescenti e quello degli *altri*, ossia degli "adulti" e delle "spie", il mondo corrotto dei "vecchi" che vogliono cacciarli via in nome della "normalità", o ancora il mondo dei "viziati", usando parole più offensive. Il conflitto è tipicamente adolescenziale, ma emerge in termini eccessivi, che destano sospetto. È l'esistenza di quell'orrore che impedisce loro di salvarsi tramite la *poesia*⁴¹, dato che già al momento della loro nascita esisteva «a palavra poesia publicada com o maior despudor nos suplementos de domingo dos jornais. Poesia era a palavra dos mais velhos. E a desconfiança de ambos era enorme, como de bichos [...] Eles já tinham sido por demais enganados para poderem agora acreditar. De tão longamente ludibriados, vaidosos da própria amargura, tinham repugnância por palavras, sobretudo quando uma palavra – como poesia – era tão esperta que quase exprimia, e aí então é que mostrava mesmo como exprimia pouco».⁴²

³⁴ R.-M. Albérés, *Métamorphoses du roman*, Paris, Éd. Albin Michel, 1966.

³⁵ «decorata con il titolo di uomo [NdT]». C. Lispector, *A legião estrangeira*, op. cit.

³⁶ «come se fossero omosessuali di sesso opposto [NdT]». *Ibidem*.

³⁷ «come se fosse sesso [NdT]». *Ibidem*.

³⁸ «come se in un letto si deludessero a vicenda [NdT]». *Ibidem*.

³⁹ «grande menzogna altrui [NdT]». *Ibidem*.

⁴⁰ «parlavano la stessa lingua [NdT]». *Ibidem*.

⁴¹ In corsivo nel testo originale, p. 38.

⁴² «la parola poesia, spudoratamente pubblicata nei supplementi domenicali. Poesia era la

La lunga citazione intende mettere in luce il peso di questa critica distruttiva, limpidamente trascritta dal narratore in modo crudo e diretto, ma senza discostarsi troppo dalla dualità esacerbata degli adolescenti, che nel “ribrezzo” per la poesia non fanno altro che confessare il loro amore per lei. Se non vedono chiaramente ciò che desiderano, pur essendo “intrisi di ideale”, è perché sospettano di essere in realtà degli “impostori”, di cui non ci si può fidare più di tanto. Il narratore non esita a spiegarci che essi si logorano nell’esercizio di una iniziazione alla rovescia, cercando «um com o outro o modo de bater asas para que enfim – cada um sozinho e liberto – pudesse dar o grande vôo solitário que também significaria o adeus um do outro». ⁴³

Come Joana, sono pertanto condannati alla solitudine, ma non per l’ardente costruzione del futuro. Nel momento in cui si sentono finalmente «madosos como uma gota d’água»⁴⁴ per separarsi, trovano il simbolo della «plenitude da angústia»,⁴⁵ una “sfinge” raffigurata da un’antica casa abbandonata in una via di Botafogo.

Si tratta del secondo momento della narrazione (pp. 41-46). Questo incontro è un avvenimento che trasformerà il rapporto dei due giovani con il mondo. Il tono analitico della parte iniziale viene scosso dalla distorsione tipica del grottesco. La narrazione acquista le tinte della parodia burlesca, scoraggiando qualunque interpretazione, poiché la sfinge non ha con sé né enigmi né segreti: «Eu sou enfim a própria coisa que vocês procuravam, disse a casa grande. E o mais engraçado é que não tenho segredo nenhum, disse também a grande casa». ⁴⁶

L’inverosimiglianza fa sì che le descrizioni si succedano in modo incontrollabile e oscuro: la casa è un villino «como quem leva a mão à garganta»,⁴⁷

parola dei più vecchi. E la diffidenza in entrambi era enorme, quasi bestiale (...). Erano stati troppo ingannati per poter ancora credere. Da tempo derisi, tronfi della loro amarezza, provavano ribrezzo per le parole, soprattutto se c’era una parola – come poesia – talmente furba che quasi esprimeva, mostrando proprio quanto esprimeva poco [NdT]». *Ibidem*, p. 39.

⁴³ «l’uno per l’altro il modo di battere le ali perché alla fine ciascuno – solo e riscattato – spicchi il grande volo solitario per potersi dire reciprocamente addio [NdT]». *Ibidem*, p. 37.

⁴⁴ «maturi come una goccia d’acqua [NdT]». *Ibidem*.

⁴⁵ «compiutezza dell’angoscia [NdT]». *Ibidem*.

⁴⁶ «Io sono alla fine proprio la cosa che cercavate, disse la casa grande. E la cosa divertente è che non ho alcun segreto, disse ancora la grande casa [NdT]». *Ibidem*, p. 44.

⁴⁷ «che mette le mani alla gola [NdT]». *Ibidem*.

«catedral do medo solidificado»,⁴⁸ con «ar de estrangulamento»,⁴⁹ immersa in un «silêncio de enforcado tranquilo»,⁵⁰ e così via.

Ma il caos delle definizioni trova alla fine il laccio per associare la portentosa sfiga alla prima parte, con una mezza allusione alla generazione dei “traditori” e delle “spie”, poiché si tratta di una «coisa secular e já esvaziada de sentido»,⁵¹ una cosa «vinda do passado»,⁵² con la «potência de um cego»⁵³ e «olhos vazios de estátua»,⁵⁴ mentre i giovani aspettano il futuro: «Oh, Deus, dai-nos nosso futuro! Oh, Deus, não nos deixeis ser filhos desse passado vazio, entregai-nos ao futuro».⁵⁵

Oltre a questo, approssimandosi sempre di più al centro infuocato del racconto, la casa simbolizza «alguma coisa que eles jamais poderiam alcançar»,⁵⁶ anche se passassero la vita intera cercando “l’espressione”, che a sua volta significa mero passatempo, «divertimento, amargo e perplexo, mas divertimento»,⁵⁷ la cui funzione è provocare l’allontanamento dalla “pericolosa verità”. Forse è questa la spiegazione dell’inganno, dato che desiderare un destino da scrittori è pura questione di sopravvivenza.⁵⁸

Quindi come potrebbero capire il messaggio che loro stessi hanno generato? «Rende-te sem condição e faze de ti uma parte de mim que sou o passado” – dizia-lhes a vida futura».⁵⁹ È questo il messaggio? Il narratore non chiarisce nulla, imitando impudicamente lo «stile impolverato» degli adolescenti.

A questo punto – e ci avviciniamo all’epilogo (pp. 46-50) – sono entrambi

⁴⁸ «cattedrale della paura solidificata [NdT]». *Ibidem*.

⁴⁹ «un’aria da strangolamento [NdT]». *Ibidem*.

⁵⁰ «tranquillo silenzio da impiccagione [NdT]». *Ibidem*.

⁵¹ «cosa secolare e ormai svuotata di senso [NdT]». *Ibidem*.

⁵² «venuta dal passato [NdT]». *Ibidem*.

⁵³ «potenza di un cieco [NdT]». *Ibidem*.

⁵⁴ «gli occhi vuoti di statua [NdT]». *Ibidem*.

⁵⁵ «Oh, Dio, dacci il nostro futuro!», «Oh, Dio, non lasciare che siamo figli di questo passato vuoto, consegnaci al futuro! [NdT]». *Ibidem*, p. 46.

⁵⁶ «qualcosa che loro non potrebbero mai raggiungere [NdT]». *Ibidem*.

⁵⁷ «divertimento amaro ed esitante, ma divertimento [NdT]». *Ibidem*.

⁵⁸ Per le nozioni di “vita” e “sopravvivenza” in Clarice Lispector cfr. José Américo Motta Pessanha, “Clarice Lispector: o itinerário da paixão” (1965). “*Remate de Males*”, *op. cit.*, pp. 181-198.

⁵⁹ «“Arrenditi senza condizioni e fai di te una parte di me, che sono il passato” – diceva loro la vita futura [NdT]». C. Lispector, *A legião estrangeira*, *op.cit.*

catturati, completando una metamorfosi che si era già annunciata e che finisce per attirarli verso poli incompatibili. La ragazza si abbrutisce ed emettendo grugniti corre a prendere l'autobus «como um macaco de saia curta»,⁶⁰ per quanto tutto a un tratto si sia guadagnata due seni, un rossetto e un fondotinta; cammina «esquiva em sua humildade [...] o corpo presentindo a submissão».⁶¹

Da parte sua, la metamorfosi del ragazzo va nel senso opposto: fa gesti «como se ele fosse os outros»;⁶² è parte della «maçonaria dos homens»,⁶³ guarda la ragazza «com olhos pornográficos»,⁶⁴ concludendo che «mulher servia mesmo era para outra coisa»;⁶⁵ si sente libero e fiero, «sou homem, disse-lhe o sexo em obscura vitória [...] ser homem se alimentava mesmo daquele vento [...] O mesmo vento de poeira que fazia com que o outro ser, o fêmeo, se encolhesse ferido».⁶⁶

Se non possiamo fidarci delle interpretazioni del racconto scherzosamente suggerite dal narratore, tuttavia l'“avvenimento” esige di essere interpretato, poiché trasforma l'ordine della narrazione abbandonando il patto iniziale con il lettore. Se la sfinge senza segreti fa in modo che i ragazzi rinuncino a cercare, consegnandosi agli “altri”, qualcosa in loro permette tale rinuncia. Qualcosa di non compreso?

Esaminando la problematica comprensione dell'arte a partire dalla modernità, afferma Adorno: «Le opere parlano come le fate nelle favole: tu vuoi l'incondizionato, ti sia concesso, però irricognoscibile».⁶⁷ Sono altri i tempi in cui i giovani si sarebbero potuti salvare grazie all'esistenza della poesia invece che per la sua banalizzazione. Del resto la metamorfosi dei giovani è tanto violenta quanto la trasformazione della poesia nell'impudica “parola poesia” che si trova nei supplementi domenicali.

⁶⁰ «come una scimmia in minigonna [NdT]». *Ibidem*.

⁶¹ «schiva nella sua umiltà, (...) presentendo con il corpo la sottomissione [NdT]». *Ibidem*.

⁶² «come se fosse uno degli altri [NdT]». *Ibidem*.

⁶³ «combriccola degli uomini [NdT]». *Ibidem*.

⁶⁴ «con occhi pornografici [NdT]». *Ibidem*.

⁶⁵ «la donna serviva a qualcos'altro [NdT]». *Ibidem*.

⁶⁶ «sono uomo, gli dice il sesso in oscuro tono di vittoria (...) essere uomo si alimentava proprio di quel vento (...) lo stesso vento polveroso che faceva in modo che l'altro suo essere, il femminile, si mostrasse ferito [NdT]». *Ibidem*, p. 48.

⁶⁷ Theodor Adorno, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1975, p. 181. A cura di Enrico de Angelis.

Clarice pizzica questo tema lungo tutto *A legião estrangeira*, dispiegando le sue variazioni, dalle quali emergono le estremità del tempo, ossia la vecchiaia e la prima infanzia.

In “Os obedientes”⁶⁸ per esempio, i personaggi sono una coppia di mezza età. Non hanno mai conosciuto la ribellione, avendo distrutto una vita “non concreta”, una vita “da sogno”, ossia una vita irreali, “da cattivo poeta”. «Como num soneto, era obediência por amor à simetria. A simetria lhes era a arte possível».⁶⁹ Alla donna, «reserva militar e sustentáculo de nossa obediência»,⁷⁰ non resta che il suicidio.

Così, come in “A mensagem”, la discussione sulla poesia è il vero tema del racconto e il suo epilogo, tragico e grottesco in ugual misura.

All'estremo opposto si trova “Desenhando um menino”,⁷¹ testo che si colloca ambigualmente tra la cronaca e la poesia. Ci arrivo tramite l'ultima parola pronunciata dal ragazzo di “A mensagem”, che chiude il testo con un appellativo: “mamma”. Ora tutto si gioca fra un neonato e sua madre. Il lattante impara subito che «é inteiramente mágico chorar para ter em troca: mãe».⁷² «Ele trocará todas as possibilidades de um mundo por: mãe. [...] E sua segurança é saber que tem um mundo para trair e vender, e que o venderá».⁷³

Prendendosi amorevolmente cura del figlio, la madre pensa: «Um dia o domesticaremos em humano, e poderemos desenhá-lo. Pois assim fizemos conosco e com Deus. O próprio menino ajudará sua domesticação: ele é esforçado e coopera. Coopera sem saber que essa ajuda que lhe pedimos é para o seu auto-sacrifício».⁷⁴

A questo punto abbiamo il senso compiuto di ciò che appare troncato nel

⁶⁸ C. Lispector, *A legião estrangeira*, *op. cit.*, pp. 99-105.

⁶⁹ «Come in un sonetto, si trattava di obbedienza per amore della simmetria. La simmetria era per loro l'arte possibile [NdT]». *Ibidem*.

⁷⁰ «riserva di guerra e sostegno della nostra obbedienza [NdT]». *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 206-210.

⁷² «è assolutamente meraviglioso piangere per avere in cambio la mamma [NdT]». *Ibidem*.

⁷³ «Egli scambierà tutte le possibilità del mondo per la mamma (...). E la sua sicurezza è sapere che ha un mondo da tradire e da vendere, e che lo venderà [NdT]». *Ibidem*.

⁷⁴ «Un giorno lo addomesticheremo come un essere umano, e potremo disegnarlo. Perché è così che facciamo con noi stessi e con Dio. Lui stesso contribuirà al proprio addomesticamento: è valoroso e collabora. Collabora senza sapere che questo aiuto che gli chiediamo è per il proprio auto-sacrifício [NdT]». *Ibidem*.

finale di “A mensagem”, ossia la rinuncia all’integrità e alla purezza sognate nell’adolescenza nei confronti della letteratura. È il contrario delle promesse finali di *Perto do coração selvagem*, l’“avvenimento” è già avvenuto, non ci saranno parole di consolazione per il fallimento della «ricerca umile» a cui Clarice si è sempre dedicata.

Bibliografia

ADORNO, Theodor. *Teoria estética* (1970), Lisboa, Edições 70, 1982. Trad. Artur Morão. Ed. It. ADORNO, Theodor. *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1975. Traduzione di Enrico de Angelis

ALBÉRÉS, René Marill. *Métamorphoses du roman*. Paris, Éd. Albin Michel, 1966.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.

EULÁLIO, Alexandre. “No Rio, com Clarice Lispector” (1961), in *Remate de Males* n° 9, Revista do Instituto de Estudos da Linguagem (a c. di Berta Waldman e Vilma Arêas). UNICAMP, Campinas, 1989.

GOTLIB, Nádía B. *Clarice uma vida que se conta*. São Paulo, Ática, 1995.

HANSEN, João Adolfo. “Uma estrela de mil pontas”, in *Língua e literatura*, Revista do Departamento de Letras, USP, XIV, vol. 17, São Paulo, 1989.

JOYCE, James. *The portrait of the artist as a young man* (1916). New York, The Modern Library, 1928. L’edizione italiana più recente è quella del 2012 pubblicata da BUR: JOYCE, James, *Ritratto dell’artista da giovane*, Milano, BUR, 2012. Prefazione di Tim Parks, traduzione e note di Luciana Bianciardi.

MOTTA PESSANHA, José Américo. “Clarice Lispector: o itinerário da paixão” (1965). *Remate de Males* n° 9, Revista do Instituto de Estudos da Linguagem (a c. di Berta Waldman e Vilma Arêas). UNICAMP, Campinas, 1989.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A fantástica verdade de Clarice”. São Paulo, Revista USP, Março/April/Maio 1990.

PEREZ, Renard. *Escritores brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1960, 2 vol.

SARTRE, Jean-Paul. *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938. Ed. It. SARTRE, Jean-Paul. *La nausea*, Torino, Einaudi, 2005 (16ª edizione). Traduzione di Bruno Fonzi.

SHAW, Valery. *The short story, a critical introduction*. London, New York, 1983.

SOUZA, Antonio Candido de Mello e. “No raiar de Clarice Lispector” (1943), in *Vários escritos*, São Paulo, Duas Cidades, 1970.

Opere citate di Clarice Lispector

Perto do coração selvagem (1943). Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1963. Ed. it.: *Vicino al cuore selvaggio*, Milano, Adelphi, 1987. Traduzione di Rita Desti.

“Amor”, in *Alguns contos*. Ministério de Educação, 1952, ripubblicato in *Laços de família*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, s/d. Ed. it.: *Legami familiari*, Milano, Feltrinelli, 1986. Traduzione di Adelina Aletti.

A maçã no escuro. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1961. Ed. it.: *La mela nel buio*, Milano, Feltrinelli, 1988. Traduzione di Renata Cusmai Belardinelli.

“A quinta história”, in *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro, Editora do autor, 1964.

A hora da estrela. Rio de Janeiro, José Olympio Ed., 1977. Ed. it.: *L'ora della stella*, Milano, Feltrinelli, 1989. Traduzione di Adelina Aletti.

Cartas perto do coração (correspondência com Fernando Sabino). Rio de Janeiro, Record, 2001.

Correspondências (a c. di Teresa Montero). Rio de Janeiro, Rocco, 2002.

Outros escritos (a c. di Teresa Montero e Lúcia Manzo). Rio de Janeiro, Rocco, 2005.

Traduzione dal portoghese di Chiara Faiolo

Linguaggio e silenzio

Benedito Nunes

Professore Emerito di Filosofia - Universidade Federal do Pará

È con *A paixão segundo G.H. (La passione secondo G.H.)* che Clarice Lispector porta alle estreme conseguenze il gioco linguistico iniziato con *Perto do coração selvagem (Vicino al cuore selvaggio)*, e già raffinementemente elaborato in *A maçã no escuro (La mela nel buio)*. Non intendiamo qui la parola gioco, e l'espressione gioco linguistico, nell'uso comune, generalmente dispregiativo, che è quello che emerge quando per esempio diciamo "gioco di parole" o "gioco verbale" ecc. La letteratura, in particolar modo la poesia, comporta sempre una dimensione ludica. Si tratta di attività creative, disinteressate, i cui prodotti godono di un'esistenza estetica, apparente, entro l'orizzonte del mondo immaginario materializzato dall'espressione verbale. Se le *Lettere* di Schiller fossero state oggetto di riflessione da parte dei critici, nessuno si sarebbe sorpreso, come invece è accaduto, di sentir parlare del gioco del linguaggio che starebbe alla base della poesia in particolare e della letteratura quale prodotto di finzione.

Schiller ha giustamente mostrato che il gioco estetico unisce sensibilità e intelligenza. Prodotto della più elevata forma di libertà, che è la libertà creatrice, questo gioco ci slega dalla realtà per introdurci in una nuova dimensione, che diviene oggetto di giudizi estetici e che la tradizione filosofica di ascendenza greca ha definito con la categoria del *Bello*.

La moderna filosofia del linguaggio ha aggiunto alla concezione schilleriana una dimensione ontologica che essa effettivamente non possedeva. È che il gioco estetico, che sospende o neutralizza, per mezzo dell'immagina-

zione, l'esperienza immediata delle cose, dà accesso a nuove possibilità, a esperienze dell'essere alternative, che proprio per il fatto che non coincidono con aspetti concreti della realtà o dell'esistenza umana, ci possono rivelare il mondo nella sua complessità e completezza. Il gioco estetico, quando viene realizzato attraverso il linguaggio come creazione letteraria, si può trasformare in un dialogo con l'Essere. È in questo senso che Heidegger interpreta la poesia di Hölderlin come un'azione verbale in grado di rivelare il mondo.

Nelle sue *Ricerche Filosofiche*, Wittgenstein parla di "giochi linguistici". Con quest'espressione intende i processi linguistici sollecitati dalle diverse posizioni che possiamo assumere quando ci incarichiamo di dare un nome alle cose, usando le parole in conformità alle regole che stabiliamo. In un'opera letteraria, perché il gioco linguistico assuma un valore rivelatore di portata ontologica, come indicato da Heidegger, è necessario che il linguaggio non sia solamente la materia di costruzione della narrazione, ma anche, in un qualche modo, *il suo oggetto*. Questo è ciò che accade nei romanzi di Clarice Lispector. Già nella prima opera della scrittrice è possibile riscontrare un legame fondamentale tra l'azione narrata e la formulazione linguistica, come condizione problematica dei personaggi che vanno cercando la possibilità di comunicare ed esprimersi. In questo modo, il linguaggio, tematizzato nell'opera di Clarice Lispector, diviene oggetto stesso di narrativa, abbracciando il problema dell'esistenza, quale problema di espressione e comunicazione.

Fin da *Perto do coração selvagem*, si va definendo un intimo legame tra esistenza e linguaggio, sul filo di due questioni intrecciate: quella dell'identità personale e quella dell'Essere.

Una parte di ciò che siamo, l'*Io* individuale, sintesi di atteggiamenti, sentimenti e pensieri, è costituito da concetti che definiscono la nostra eredità culturale, socialmente tramandata, a cui corrisponde una forma peculiare di espressione che si concretizza nelle forme linguistiche che utilizziamo, nelle parole-chiave, nei clichés verbali usati come filtro della percezione della quotidianità o per soddisfare le nostre necessità pratiche. Le parole non presentano aspetti problematici quando è questa parte della nostra personalità – l'orlo della coscienza, come direbbe Bergson, o l'esistenza *inautentica* di Heidegger, affondata nell'anonimato collettivo – ad essere in gioco. È come se ci fosse un'armonia prestabilita tra pensiero e cose, come se, da quando l'uomo è uomo, parole e realtà, elementi della stessa natura, combacianti o persino

identici, fossero cresciuti assieme. Da questo punto di vista, nel momento in cui diciamo che siamo tristi, si presuppone che il sentimento in questione sia completamente contenuto nella parola *tristezza*.

È quanto basta al pensiero comune per sbrigare le banali relazioni quotidiane, quelle che si collocano ad un livello medio di comunicazione, strettamente necessarie alla riuscita di una convivenza sociale e appropriate ad un modello di esistenza collettivo, pubblico, in cui ciascun individuo rappresenta un'unità indifferenziata, interscambiabile con altri individui (ci troviamo nella sfera lessicale del “man”, dell’ “on” ; del “si”, dell’impersonale). Ma nel momento in cui gli individui diventano persone e, spinti dalla grande inquietudine che tormenta i personaggi di Clarice Lispector, tentano di sfuggire alla mancanza di autenticità per intraprendere un percorso alla ricerca di se stessi, la lingua si trasforma in una barriera che si colloca agli antipodi della comunicazione. Le parole, come sente la protagonista di *Perto do coração selvagem*, si trasformano in riflessi ingannevoli, generalizzando ciò che è strettamente personale, rendendo astratti gli aspetti concreti di un'esperienza soggettiva.

Il tradimento arriva ad essere ancor più radicale. Man mano che cerchiamo noi stessi, nel tentativo di esprimerci, le parole, che sempre dicono qualcosa di più o di meno, formano un guscio verbale che circonda, con i suoi significati, il cuore della personalità, finendo per trasformarla in un'immagine provvisoria, e tuttavia inevitabile, del nostro stesso essere. Non riusciamo ad esprimere tutto ciò che siamo ma ci procuriamo un essere apparente attraverso ciò che riusciamo ad esprimere. “É curioso como não sei dizer quem sou, pensa Joana. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo, tenho medo de dizer, porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto, como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é o que eu sinto, mas o que eu digo”.¹

Questa trasformazione dell'essere reale nell'essere espresso, non è, tuttavia, un'anomalia del linguaggio. Essa è espressione del fenomeno originario del *discurso* (die Rede, in Heidegger), inerente all'esistenza dell'uomo come *esser-ci* (Dasein), trovarsi nel mondo in permanente dialogo con se stesso

¹ “È curioso che non sappia dire chi sono. Cioè, lo so bene, ma non lo posso dire... O per lo meno ciò che mi fa agire non è ciò che sento ma ciò che dico” (*Vicino al cuore selvaggio*, Milano, Adelphi, 2003, p. 21).

e con gli altri. Già questo incontro sta ad indicare un distanziamento (trascendenza, nel linguaggio filosofico) dalla pura realtà, dai dati bruti, dalle cose così come erano prima dell'avvento dell'uomo. Se coincidessimo con le cose, se vivessimo integrati nella Natura, ci mancherebbe il confronto con gli oggetti che vengono captati attraverso i concetti, non vi sarebbe tra le coscienze quella separazione che la comunicazione tenta di colmare attraverso il linguaggio verbale o non verbale. In questo senso, l'ambiguità insita nel linguaggio verbale deriva dalla stessa dialettica dell'esistenza. La contrapposizione tra esistenza e pensiero, inquadrata da Kierkegaard, equivale alla contrapposizione tra esistenza e linguaggio.

Questa tensione, intensificata, portata alle sue estreme conseguenze, può farsi rappresentativa dei problemi metafisici inerenti alla condizione umana. È ciò che avviene nei romanzi di Clarice Lispector. L'inquietudine che tortura i personaggi è il desiderio di essere, in modo completo e autentico – il desiderio di superare l'apparenza, conquistando qualcosa di simile ad uno stato definitivo, realizzazione delle possibilità in noi latenti. Un'aspirazione contraddittoria! Realizzare queste possibilità è dar loro una forma, e di conseguenza, esprimerle. Non ci accontentiamo di vivere; abbiamo bisogno di sapere chi siamo, abbiamo necessità di comprenderlo e dire, anche in silenzio, a noi stessi, in che cosa ci stiamo trasformando. Raggiungiamo espressioni parziali dell'esistenza indefinita, immagini successive del nostro essere, che appaiono un momento per svanire in un altro. La realtà che oggi conquistiamo, domani si rivela come pura apparenza – l'unica apparenza possibile nell'istante in cui viene generata, un attimo dopo revocata.

L'essere che conquistiamo non è quello verso cui il nostro desiderio tende, ma quello che viene captato e costruito attraverso l'espressione, e che è, ad ogni modo, una realtà provvisoria, mutevole, sostituibile, che offriamo agli altri come a noi stessi. Da qui deriva il relativo fallimento dell'esprimersi, che intacca la comunicazione tra gli uomini. Ciascuno va costruendo, ciascuno va fabbricando, con l'ausilio delle parole vecchie e nuove, l'idea di se stesso.

Questo è il problema di Martim, in *A maçã no escuro*. Il suo sforzo di essere, confondendosi con la necessità di esprimersi, si esteriorizza in un conflitto combattuto nel linguaggio e contro il linguaggio. Egli vuole svincolarsi dallo stato sociale, vuole trovare quella parte di sé che è anteriore al mondo delle parole. La lotta di Martim, con e contro le parole, continua quella di Joana in *Perto do coração selvagem* e riassume, sul piano del linguaggio, il senso che

acquistano i problemi esistenziali relativi all'espressione e alla comunicazione nella prosa di Clarice Lispector.

I tentativi di Joana di aprire un varco al di sotto della muraglia dell'espressione verbale, verso la realtà pre-linguistica, sono ancora fragili, inconsistenti, vaghi. Mostrano appena un'ambizione romantica, esternata con vigore espressionista. La prospettiva esistenziale, in *Perto do coração selvagem*, non è sufficientemente nitida e sfuma nell'ansia poetica di liberazione morale e sociale. Al cospetto della giovane inquieta, le parole prendono le sembianze di ostacoli, separandola dal mondo vero. La sua prigione è il linguaggio: "Preso. Onde está a imaginação? Ando sobre trilhos invisíveis. Prisão, liberdade. São essas as palavras que me ocorrem. No entanto não são as verdadeiras, únicas e insubstituíveis, sinto-o. Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome".²

Infiltrandosi tra lei e la realtà, le parole sono come "seixos duros rolando no rio".³ Quando ancora era una bambina, Joana viveva già imprigionata nel mondo delle parole. Da adulta, vuole inventare una realtà nuova, istantanea, nata da parole anch'esse nuove, inventate da lei. Una di queste è *lalande*, termine che la ragazza insegna al misterioso e solitario amante per il quale rappresenta una specie di rifugio:

Ela contara-lhe certa vez que em pequena, podia brincar uma tarde inteira com uma palavra. Ele pedia-lhe então para inventar novas. Nunca ela o queria tanto como nesses momentos. – Diga de novo o que é Lalande, implorou a Joana. – É como lágrima de anjo. Sabe o que é lágrima de anjo. Uma espécie de narcisinho, qualquer brisa inclina ele de um lado para outro. Lalande é também mar de madrugada, quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol nasceu. Toda vez que eu disser Lalande, você deve sentir a viração fresca e salgada do mar, deve andar ao longo da praia ainda escurecida devagar, nu. Em breve você sentirá Lalande.⁴

² "Prigioniera. Dov'è l'immaginazione? Cammino su binari invisibili. Prigione, libertà. Sono le parole che mi vengono in mente. Ma non sono quelle vere, uniche e insostituibili, lo sento. Libertà è poco. Quello che desidero non ha ancora nome." (*Vicino al cuore selvaggio*, cit., p. 67).

³ "ciottoli duri che rotolano nel fiume". La traduzione è nostra.

⁴ "Una volta Joana gli aveva raccontato che da piccola era capace di giocare un pomeriggio intero con una parola. Lui le chiedeva allora di inventarne di nuove. E lei non l'aveva mai

Eppure Joana sente che in questa prigione verbale non si è mai soli: le cose si avvicinano a noi solo quando diamo loro un nome, e dunque, solo quando le catturiamo dentro al linguaggio, che definisce già di per sé il mondo umano. Qualsiasi roccaforte, qualsiasi sicurezza da conquistare nell'esistenza libera che ella proietta nel futuro, pare dipendere dalla possibilità di elaborare parole fluide, parole-vita, portatrici della forza originaria e mitica del Verbo.

In *A maçã no escuro*, lo svincolarsi dalla società segna, per Martim, l'inizio di quell'esperienza che avrebbe dovuto trasportarlo al centro di se stesso. Rompendo con la società egli rompe anche con il mondo delle parole. E va oltre. Aderisce al silenzio, cerca di identificarsi con la quiete, la pacatezza, la solidità delle cose naturali: uccelli, rocce, deserto. Sopprimendo i vocaboli che definivano l'azione che aveva commesso come criminosa, egli assiste alla sparizione del mondo stesso e, insieme ad esso, al suo passato. Vivrà nell'istante, nell'ora, sforzandosi di esistere nel presente, nella pura sensazione, tentando di eliminare persino il pensiero, inscindibile dalle parole. Ecco il suo programma:

Aquele homem rejeitara a linguagem dos outros e não tinha sequer começo de linguagem própria. E no entanto, oco, mudo, rejubilava-se [...] E de tal modo, com perverso gosto, o homem se sentia agora longe da linguagem dos outros que, por um atrevimento que lhe veio da segurança, tentou usá-la de novo e estranhou-a, como um homem que escovado sóbrio os dentes não reconhece o bêbado da noite anterior. Assim, ao remexer agora com fascínio ainda cauteloso na linguagem morta, ele tentou, por pura experiência, dar o título anticamente tão familiar de 'crime' a essa coisa tão sem nome que lhe sucedera. Mas 'crime'? A palavra resoou vazia no descampado, e também a voz da palavra não era a sua. Então finalmente convencido de que não seria capturado

desiderato tanto come in quei momenti. «Dimmi di nuovo cos'è Lalande» implorò lui. «È come lacrime di angelo. Sai cosa sono le lacrime d'angelo? Come dei piccoli narcisi che la minima brezza fa inclinare da una parte all'altra. Lalande è anche il mare all'alba, quando non un solo sguardo ha ancora sfiorato la spiaggia, quando il sole non è ancora nato. Ogni volta che dirò Lalande dovrai sentire la brezza fresca e salata del mare, dovrai camminare lungo la spiaggia ancora buia, lentamente, nudo. Dopo poco sentirai Lalande»”(Vicino al cuore selvaggio, cit., p. 161).

pela linguagem antiga, ele experimentou ir um pouco mais longe: sentira, por acaso, horror depois do seu crime? O homem apalpou com minúcia sua memória. Horror? E no entanto era o que a linguagem esperaria dele.⁵

L'attacco del pensiero non tarda. Placidamente sistemato in grembo alla Natura, dedito alle mansioni più rudi nella *Fazenda*, in comunione con uccelli, piante e buoi, Martim sente un giorno la necessità di esprimersi, di creare una modalità di espressione, per dire a se stesso in che cosa si era trasformato e ciò che scopriva nei momenti di contemplazione: "Sua oscura tarefa seria facilitada se ele se concedesse o uso das palavras já criadas".⁶ Intraprende allora, dopo aver distrutto, insieme al suo essere sociale, il linguaggio antico, l'obiettivo di fabbricarsi un nuovo linguaggio. Martim sarebbe riuscito all'essere reale, sarebbe riuscito a ritrovarsi, solo se fosse riuscito a intercettare un'espressione adeguata al suo nuovo essere, all'altezza della realtà che andava scoprendo.

L'episodio in cui il protagonista, afferrando un pezzo di carta, tenta di esprimere ciò che pensa, svincolandosi dalla sua personalità precedente, con l'uso di vocaboli suggeriti dall'istante, frutto di un'intercettazione immediata della realtà, è particolarmente esemplificativo delle questioni esaminate in queste pagine. Questo personaggio era regredito al mondo pre-verbale, aveva intravisto l'esistenza delle cose nella loro nudità, l'esistenza universale che

⁵ "Quell'uomo aveva rifiutato il linguaggio degli altri e non possedeva neppure l'inizio di un linguaggio proprio. E tuttavia, vuoto, muto, esultava. [La cosa era ottima. Allora, come inizio di conversazione, uno si sedeva sulla pietra, di domenica.]

E adesso, con piacere perverso, l'uomo si sentiva così lontano dal linguaggio degli altri, che, per un'audacia che gli venne dalla sicurezza, tentò di usarlo di nuovo. E gli sembrò strano, come un uomo che, lavandosi i denti da sobrio, non riconosce l'ubriaco della notte precedente. Così, muovendosi adesso con un fascino ancora prudente nel linguaggio morto, egli tentò solo per esperienza di dare l'appellativo un tempo tanto familiare di 'delitto' a quella cosa così privata di nome che gli era successa. Ma 'delitto'? La parola risuonò vuota nella pianura, e neppure la voce della parola era sua. Allora, finalmente convinto che non sarebbe stato catturato dall'antico linguaggio, provò a spingersi oltre: aveva forse provato orrore dopo il delitto? L'uomo si tastò minuziosamente la memoria. Orrore? Eppure era quanto il linguaggio si sarebbe aspettato da lui" (*La mela nel buio*, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 31).

⁶ "Il suo oscuro compito sarebbe stato più facile se lui si fosse concesso l'uso delle parole già create" (*La mela nel buio*, cit., p. 118).

precede il pensiero e i suoi simboli, che è anteriore alle relazioni sociali e alla cultura, che anticipa i meccanismi della vita quotidiana ed è estraneo all'azione pratica e utilitaria. Ma come trasmettere la visione di questa realtà vuota, immagine del Nulla? La parola, l'unica parola che venne in mente a Martim, tanto astratta quanto la parola "Essere", è la parola *quello*. "E então Martim ficou contente como um artista, a palavra 'aquilo' continha em si tudo o que ele não conseguia dizer! Escreveu então: 'Número 2: como ligar 'aquilo' que eu souber com o 'estado social'. Porque foi isso que ele escreveu. Perdida a prática de pensar e perdido o vocabulário, não conseguiu outra expressão para significar o que queria dizer, senão essa: 'estado social', que lhe pareceu muito boa e clara e que tinha um pequeno toque erudito que Martim sempre ambicionara".⁷

Il paradosso incarnato da questo personaggio che fa voto di silenzio per poi romperlo in nome della negazione stessa del linguaggio, il cui succo si riduce a una parola essenziale e a pochi vocaboli accessori che significano *tutto e niente* allo stesso tempo, segna il punto culminante della contrapposizione tra pensiero e esistenza, tra essere e dire, opposizione che Kierkegaard ha formulato in questi termini: "Accade con l'esistenza la stessa cosa che accade con il movimento: è molto difficile comprenderli. Se ci penso, finisco per sopprimerli, e allora davvero essi non sono pensabili. Dunque sembra corretto affermare che ci sono cose che non si possono pensare: l'esistenza per esempio" (Post-scriptum a *Briciole di filosofia*).

Per il personaggio di *A maçã no escuro*, che fallisce il suo tentativo di essere (riconosce infatti in ultima analisi che nel tentativo di arrivare a essere in modo definitivo, non aveva fatto altro che inventare un'identità che in realtà non possedeva) le tensioni segnalate da Kierkegaard si risolvono in un'adesione a ciò che le parole non potranno mai esprimere. Il "quello"

⁷ "E quindi Martim fu contento come lo è un artista: la parola "quello" conteneva in sé tutto ciò che lui non era riuscito a dire! Scrisse poi: "Número 2: come legare 'quello' che io dovessi sapere con la condizione sociale. Giacché fu questo ciò che scrisse. Stava perdendo la tecnica del pensare e, perso il vocabolario, non gli riuscì di avere altra espressione per indicare ciò che voleva dire se non questa: 'condizione sociale', che gli sembrò molto bella e chiara e nella quale c'era un piccolo tocco erudito a cui Martim aveva sempre aspirato" (*La mela nel buio*, cit., p. 161).

che aveva scoperto, sostituito di tutte le parole, colloca il linguaggio a un punto morto. “La nostra comprensione avviene tramite le parole perdute e parole senza senso” (*La mela nel buio*, p. 298). Si tratta di un fallimento esistenziale correlato al fallimento del linguaggio. Questi due aspetti fondamentali di *A maçã no escuro* si ripresentano, in una nuova prospettiva, in *A paixão segundo G.H.* Di fatto i due aspetti, il tracollo dell’esistenza e quello del linguaggio, intimamente associati, illuminano la dialettica interna del mondo immaginario di Clarice Lispector e la struttura stilistica che gli corrisponde.

È necessario chiarire al lettore che stiamo usando qui il termine *fallimento* in senso filosofico, sulla scia delle connotazioni che gli attribuiscono le concezioni esistenziali. I personaggi a cui facciamo riferimento, Martim o G.H., non sono, come si suol dire, dei vinti. Il loro fallimento è quello di ogni essere umano, incapace di impadronirsi per mezzo di conoscenza, azione o sentimento, della pienezza a cui aspira. La scrittrice fallisce insieme al linguaggio, vale a dire, insieme all’esperienza portata alle sue estreme conseguenze, al suo limite, del confronto decisivo tra realtà e espressione.

Il fallimento esistenziale dei personaggi si concretizza solo quando, come nel caso di Martim, accettano finalmente l’impossibilità di raggiungere la pienezza. Ne consegue che abbracciano l’Assurdo, accettando le contraddizioni dell’esistenza. Allo stesso modo, il tracollo del linguaggio, che emerge nei romanzi di Clarice Lispector, in particolar modo nell’ultimo, *A paixão segundo G.H.*, è una strategia per portare il linguaggio oltre se stesso, vale a dire, verso l’inespresso, l’assoluto, l’abisso dell’essere primordiale. Per usare un’espressione di Karl Jaspers, Clarice Lispector fa della negazione del linguaggio una *cifra* silenziosa della trascendenza, una rivelazione dell’Essere.

Dello stile di Clarice Lispector possiamo sostenere, a buon diritto, ciò che Sartre aveva già affermato dell’opera letteraria di Albert Camus: uno stile dominato dallo “spettro del silenzio”. Di fatto, la scrittrice, ora neutralizzando i significati astratti delle parole, ora recuperandoli nella loro massima concretezza, servendosi della ripetizione ossessiva di verbi e sostantivi, fa uso di un processo che denomineremo tecnica di logoramento, come se invece di scrivere, *dis-scrivesse*, scovando, nel riflusso del linguaggio, un effetto magico, la possibilità di mettere a nudo il “quello”, l’inespresso. Un tale effetto rimanda a quell’alone di stranezza che si può ottenere ripe-

tendo una qualsiasi parola banale un numero indeterminato di volte: casa, montagna, quiete, ecc. Ci limiteremo a fornire alcuni esempi, accostandoci molto rapidamente a un aspetto davvero importante, che meriterebbe più ampie e profonde riflessioni stilistiche: “Então ela viu: um cego mascava chicles Um homem cego mascava chicles...”⁸; “Que é que havia nas suas vísceras que fazia dela um ser? A galinha é um ser”⁹; “O que existia era alguém que arrisca tudo; pois em baixo do nada e do nada e do nada estamos nós que por algum motivo não podemos perder”¹⁰; “Essa coisa cujo nome desconheço, era essa coisa que, olhando a barata, eu já estava conseguindo chamar sem nome. Era-me nojento contar com essa coisa sem qualidades nem atributos, era-me repugnante essa coisa viva que não tem nome, nem gosto, nem cheiro”.¹¹

Il gioco linguistico, di cui abbiamo precedentemente parlato, prende in Clarice Lispector una direzione diametralmente opposta a quella di Guimarães Rosa. Guimarães Rosa, diversamente da Clarice Lispector, propone uno stile che funziona per *aggiunte*: parole nuove, ricchezza semantica, sfruttamento delle radici arcaiche del linguaggio, invenzione di nuove modalità sintattiche ecc. È questo che esige la diversità umana, la pletora del mondo, la generosità della Natura, l’esaltazione della realtà sensibile nello scrittore di *Grande Sertão*. Guimarães Rosa, anche lui mistico, come Clarice Lispector, raggiunge la trascendenza attraverso l’affermazione del mondo, con tutte le sue pompe, con tutte le sue contraddizioni religiose, metafisiche ed etiche. La realtà, nell’universo dell’opera di Rosa, è un venire ad essere continuo, e Dio è quel docile impulso che, passando per l’uomo, nell’uomo si rinnova.

⁸ “E allora vide che un cieco masticava gomma... un uomo cieco masticava gomma” (Clarice Lispector, “Amore”, in *Legami familiari*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 18.)

⁹ “Cosa c’era nelle sue viscere che faceva di lei un essere? La gallina è un essere” (“Una gallina”, in *Legami familiari*, cit., p. 27).

¹⁰ “Ciò che esisteva era qualcuno che rischia tutto; poiché al di sotto del nulla e del nulla e del nulla, ci siamo noi che, per qualche motivo, non possiamo perderci” (*La mela nel buio*, cit., p. 140).

¹¹ “Quella cosa di cui ignoro il nome, era quella cosa che, guardando la blatta, riuscivo ormai a chiamare senza nome. Mi nauseava il contatto con quella cosa priva di qualità e di attributi, mi ripugnava la cosa viva che non ha nome, né sapore, né odore.” (*La passione secondo G.H.*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 78).

In Clarice Lispector, il “trascendere” diventa “discendere”. Prendiamo parte a una specie di immersione nelle forze oscure della vita, attraverso la negazione del mondo, delle relazioni umane, dell’etica. Nella sua visione della realtà, l’Essere e il Nulla si identificano. G.H. che alla fine del suo calvario comprende che l’esistenza in sé è non-umana, e che qualsiasi linguaggio trova nel silenzio la sua origine e il suo fine, propone un messaggio davvero esemplificativo della caratterizzazione del mondo immaginario di Lispector.

La scrittrice, nel suo *A paixão segundo G.H.*, si espone al rischio del silenzio. Ha lanciato una sfida suprema a se stessa: ha giocato con il linguaggio per captare il mondo pre-linguistico. E ha dovuto accettare alla fine il fallimento del suo proposito. Ma è stato un fallimento significativo, che ha portato l’autrice alla più sorprendente delle vittorie. Questa vittoria, registrata nelle ultime pagine della narrazione di G.H., traduce il riconoscimento della miseria e dello splendore del linguaggio, del suo fallimento e della sua necessità.

A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso da minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.¹²

Wittgenstein scriveva alla fine del suo *Trattato Logico-Filosofico* che bisogna tacere riguardo a ciò di cui non si può parlare. Clarice Lispector rompe questa regola del silenzio. Il fallimento del suo linguaggio, trasformato in trionfo, si offre come una replica spontanea al filosofo. Potremmo formulare

¹² “La realtà è la materia prima, il linguaggio è il modo in cui ne vado alla ricerca – e in cui non la trovo. Eppure è proprio dal cercare e non trovare che nasce la cosa che non conoscevo, e che all’istante riconosco. Il linguaggio è il mio sforzo umano. Per destino devo andare a cercare e per destino torno a mani vuote. Però ritorno con l’indicibile. L’indicibile mi potrà essere dato solo attraverso il fallimento del mio linguaggio. E solo quando la costruzione si incrina io ottengo ciò che essa non è riuscita ad ottenere.” (*La passione secondo G.H.*, cit., pp. 160-161).

in questo modo la risposta che ella dà: “È necessario parlare di ciò che ci obbliga al silenzio”. Si riassume in questa risposta il significato esistenziale della sua creazione letteraria.

Articolo originariamente pubblicato in: Benedito Nunes, *O dorso do tigre*, São Paulo, Perspectiva, 1976, pp. 129-139.

Traduzione dal portoghese di Agnese Soffritti

Macabéa e le mille punte di una stella

Nádia Battella Gotlib

Professore di Letteratura Brasiliana - Universidade de São Paulo

La prima storia

Macabéa nasce nel sertão dell'Alagoas. Da bambina soffre la fame. Molto presto perde i genitori e viene cresciuta da una zia che la maltratta, con la quale si trasferisce a Rio de Janeiro. Ma la zia muore. E Macabéa, sola, si sposta in una pensione periferica, dove divide una stanza con quattro commesse delle Lojas Americanas. Lavora come dattilografa in un ufficio, ma a causa della sua incompetenza viene presto licenziata dal capo, il Signor Raimundo. Vive nella monotonia di una vita miserabile senza rendersi conto della miseria, credendo, naturalmente, che la vita sia proprio "così". E ha ben pochi piaceri: ritagliare foto di attori del cinema e annunci di vecchi giornali, ascoltare le canzoni sentimentali e le informazioni inutili trasmesse da Rádio Relógio.

Un giorno Macabéa conosce un paraibano, tale Olímpico, con cui inizia una specie di relazione. Ladro e avventuriero, Olímpico è anche ambizioso e ha il fermo proposito di fare carriera come deputato. Ma Glória, una collega di Macabéa, florida, sensuale e sveglia, glielo porta via. Cercando di attenuare la propria colpa, Glória invita Macabéa a pranzo a casa sua, ma lei mangia troppo e si sente male. A causa di questo malessere e dato che continua a sentire dolore in tutto il corpo, appena riceve lo stipendio, Macabéa chiama un medico, frustrato, del resto, per essere un medico dei poveri che non guadagna niente. Il medico constata la sua magrezza da denutrizione e un principio di polmonite, prescrivendole qualcosa che lei non potrà mai comprare: una

buona alimentazione. È ancora Glória che, con il buon proposito di migliorarle la vita, indica a Macabéa Madame Carlota, la stessa cartomante che ha aiutato lei a trovare un fidanzato, Olímpico per l'appunto.

La cartomante, ex-prostituta e mezzana, oltre che commerciante sagace, predice la sorte a Macabéa vendendole l'illusione di un futuro felice, annunciandole il matrimonio con uno straniero bello e ricco. Macabéa va via piena di speranza. Ma proprio uscendo dalla casa viene investita da un'auto straniera, una Mercedes. Stesa per terra, come perforata da una stella con mille punte che le fa esplodere le viscere, cerca di vomitare, rigurgitando solo un po' di sangue. È nel suo momento di maggior gloria e splendore, notata per la prima volta dalle persone che si avvicinano, che raggiunge la piena consapevolezza di ciò che avrebbe sempre voluto essere, una stella del cinema. In quel momento Macabéa muore. E riesce a essere Macabéa, ossia se stessa, nella grandezza del suo splendore, guardata da tutti quelli che la circondano, e nella miseria di essere sempre niente e nessuno, accasciata vicino al canale di scolo e all'erba che cresce fra le pietre di un vicolo.

Questa potrebbe essere *una* storia di Macabéa, partendo dalla selezione dei pochi dati biografici che compaiono nel romanzo *A hora da estrela*, scritto da Clarice Lispector e pubblicato nel 1977.¹ Solo che questi fatti, pur facendo parte della storia di Macabéa, sono insufficienti a tradurre la sua storia. Macabéa non è solo il risultato della somma e della sequenza dei fatti. Quello che fa il romanzo non è ciò che accade, bensì ciò che circonda questo accadere, sulla scia del romanzo moderno di Virginia Woolf così come l'ha inteso il critico Erich Auerbach.²

Ossia: non sono solo i fatti che fanno il personaggio. Esiste tutta una materia narrativa che lo circonda per tentare di svelarlo e raggiungerlo nella sua essenza. Alla fine, chi è Macabéa? Questa è la domanda che noi lettori del romanzo ci facciamo. La stessa domanda che si fa di continuo il narratore della storia, Rodrigo S. M., e che lo porta a scrivere questa storia.

¹ Ed. it.: Clarice Lispector, *L'ora della stella*, traduzione di Adelina Aletti, Milano, Feltrinelli, 1989.

² Erich Auerbach, "Il calzerotto marrone", in *Mimesis*, Torino, Einaudi, 1956.

La seconda storia

Macabéa è dunque un prodotto del suo narratore. Del resto, ogni personaggio è il prodotto di un narratore che ne racconta la storia, chiunque esso sia. Ma in questo romanzo c'è una situazione particolare: Macabéa nasce da un narratore che fa parte della storia come personaggio. Nel romanzo di cui è autore, è lui a raccontarci come “crea” Macabéa. Lui è il creatore e Macabéa la sua creatura. Macabéa esiste come sua proiezione, esiste come parte di lui e in funzione di lui. Ossia: Macabéa esiste nella sua relazione con il narratore, il personaggio Rodrigo S. M. È lui a raccontarci la storia di come lui, scrittore, inventa Macabéa, spiegando di continuo come si compie il difficile lavoro di combattere con le parole e scrivere un romanzo.

Oltre la storia del personaggio Macabéa c'è quindi un'altra storia parallela: la storia di come il romanzo si fa.³ Sembra, del resto, che Macabéa si trovi radicata dentro il narratore e che poco a poco vada allontanandosi. Si verifica in realtà un “parto narrativo”, non solo nel senso che si tratta di finzione – un autore genera un libro – ma nel senso che è questa la storia di cui si compone, “in realtà”, il romanzo. Lui ci racconta come inventa il personaggio del suo romanzo, Macabéa, che nasce, cresce, lavora, ama, sogna e muore.

(La nascita)

Macabéa nasce subito, all'inizio del romanzo. Del resto, è il momento in cui il narratore racconta di come ogni inizio ha luogo, con il passaggio dal caos alla forma. È il principio del mondo e della vita – del mondo fittizio del romanzo e, con esso, della vita di Macabéa: «Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida»⁴.

³ Si tenga presente che il film *A hora da estrela*, diretto da Suzana Amaral e basato sul romanzo di Clarice Lispector, si sofferma su una sola storia – quella di Macabéa – demolendo quell'intreccio di storie che è la caratteristica fondamentale della costruzione del romanzo.

⁴ «A questo mondo tutto è cominciato con un sì. Una molecola ha detto sì a un'altra molecola ed è nata la vita». C. Lispector, op. cit., p. 9.

Nello stesso momento in cui delle molecole si uniscono in un «estrondo de átomos»⁵ hanno inizio le domande, comprese quelle che riguardano questo stesso inizio, inaccessibile: «Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?»⁶ E ha inizio la frustrazione di non riuscire, con la parola, a raccontare la verità delle cose: «A verdade é sempre um contrato interior e inexplicável».⁷ Ma il narratore insiste: «Enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas, continuarei a escrever».⁸ Macabéa è il compimento di tale problematizzazione. È la personificazione delle domande possibili.

In questo inizio, si accenna per la prima volta a colei che sta per nascere come personaggio, per il momento ancora identificata con le “nordestine”, gente che crede nella parola “felicità”: «Nunca vi palavra mais doída, inventada pelas nordestinas que andam por aí aos montes».⁹ Seconda testimonianza dell’autore-narratore: il suo personaggio è una nordestina che ha visto in una strada di Rio de Janeiro, quando ha colto «no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe».¹⁰ Così nasce, dalla penna di Rodrigo, la nordestina che ancora non ha nome.

Queste due linee narrative – o due storie – che nascono unite, procedono unite per tutta la durata del romanzo. Da un lato la storia di Macabéa, personaggio caratterizzato dalla “mancanza”, dalla miseria e da una certa dose di ingenuità quando crede che quella “felicità” possa esistere. Dall’altro, parallelamente, la storia di Rodrigo che scrive il suo romanzo, che inventa Macabéa e che esprime per commenti, attraverso di lei, critiche, aspettative, ansie, esitazioni, paure, frustrazioni, testimoniando “dal vivo”, scrivendo, la sua esperienza professionale di scrittore. Da un lato, la mancanza di coscienza del suo personaggio, Macabéa. Dall’altro, la storia della coscienza che di lei ha il suo creatore, lo scrittore. Questo gioco di modi di vedere e di costruire la

⁵ “esplosione in atomi”. *Ibidem*, pp. 11-12.

⁶ «Come cominciare dall’inizio, se le cose accadono prima di accadere?». *Ibidem*, p. 9.

⁷ «La verità è sempre un contratto interno e inspiegabile». *Ibidem*.

⁸ «Finché avrò domande e non avrò risposte continuerò a scrivere». *Ibidem*.

⁹ «Non ho mai udito parola più demente, inventata dalle nordestine che vagano numerose». *Ibidem*, p.10.

¹⁰ «(...) in un guizzo, lo smarrimento sul volto di una ragazza nordestina. E anch’io del resto, da bambino, sono stato allevato nel Nordest. Non solo, ma so le cose perché le vivo. Chi vive sa, anche se non sa di sapere». *Ibidem*, pp. 10-11.

storia è importante come cifra narrativa: il tema del romanzo è il compimento del romanzo stesso. Per questa ragione si tratta di un metaromanzo.

Macabéa nasce così, mescolata al suo narratore, mentre spunta questo o quell'altro elemento in mezzo alle considerazioni che lui fa sulla sua scrittura, avendo fra le mani pochi dati a disposizione per costruire il suo personaggio e molto da commentare sulla difficoltà del suo lavoro. In qualche modo Macabéa nasce dal dolore, il dolore che la miseria o, in generale, il *lato brutto* della vita genera e che è così difficile da affrontare, dolore a cui il narratore decide di dare vita espellendolo da sé e in esso riconoscendosi. Anche Macabéa, alla fine della storia, vomita il suo dolore, o per meglio dire la sua verità interiore, nella forma di una stella che la tortura nelle viscere con mille punte lancinanti.

In questo inizio, Macabéa è un'opera in via di compimento, “nell'imminenza di”, mentre il narratore prepara la strada per lasciare andare il suo personaggio. Da qui l'avvicinamento che si compie poco a poco, da parte del narratore e da parte di noi lettori che lo accompagniamo in questo processo per tappe successive, in una “visione graduale” e in un contatto difficile, pericoloso, sofferto, decisivo, irreparabile. Ma perché tanta difficoltà e tanta sofferenza? Perché Macabéa diventi chi è.

(L'infanzia)

Figlia del sertão, la bimba nasce rachitica. Resta orfana subito, a due anni, quando i genitori muoiono di febbri maligne, nell'interno dell'Alagoas. Si trasferisce a Maceió con la zia zitella, sua unica parente, che la picchia spesso e che per punirla le impedisce di mangiare marmellata di *goiabas* e cacio, «a única paixão da sua vida».¹¹

Durante questa infanzia «sem bola nem boneca»,¹² non può nemmeno tenere con sé un animale – una bocca in più da sfamare – e si diverte allora con le pulci. Lavora per la zia, spazzando il pavimento. Sente filastrocche. E non si sa bene per quale motivo, le due si trasferiscono a Rio de Janeiro.

¹¹ “l'unica passione della sua vita”: *Ibidem*, p. 29.

¹² “senza palla né bambola”. *Ibidem*, p. 34.

Vive, quindi, senza sapere, senza domandare e senza lamentarsi. Vive e basta, come un giorno bisogna morire, e nell'angoscia, pur senza saperlo. È questo modo naturalmente istintivo di aderire alla vita che dà consistenza al personaggio. E che alimenta l'inquietudine del narratore, avido e timoroso, lungo il suo percorso di raffigurazione di Macabéa.

(Il capo: il Signor Raimundo)

Dopo averle trovato un impiego, la zia muore. E lei, sola, va ad abitare in una pensione periferica, in rua do Acre, con quattro commesse delle Lojas Americanas, le quattro Marie: Maria da Penha, Maria Aparecida, Maria José e Maria soltanto. Vive accanto alle prostitute, ai depositi di carbone e cemento e alle banchine del porto. Parla pochissimo. Resta raffreddata per un anno. E tossisce. Di notte ha fame, pensa a bistecche e mastica e ingoia pezzi di carta. Se beve un sorso di caffè freddo prima di dormire si sveglia con l'acidità di stomaco. Quando mangia uova le viene mal di fegato, perché così le ha insegnato la zia e lei obbedisce. Per lei non esistono né Dio né gli altri. Qualche volta va nella Zona Sud a guardare le vetrine.

Non è semplicemente una ragazza che vive a Rio de Janeiro, è una ragazza che vive in una città «feita contra ela».¹³ La ragazza, che per il momento è ancora «una nordestina» senza nome, si forma a partire da quello che è: colei che *non* ha.

A differenza, per esempio, delle ragazze che vendono il corpo, che costituisce «a unica posse real»,¹⁴ il personaggio non possiede nemmeno questo: «mal tem corpo para vender».¹⁵ Vive in un regime di rifiuto: «(...) ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não falta a ninguém».¹⁶ Ed è anonima, come migliaia di altre ragazze, «espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa»,¹⁷ oggetti sostituibili che «tanto existiriam

¹³ «costruita contro di lei». *Ibidem*, p. 13.

¹⁴ «l'unico loro reale possesso». *Ibidem*, p. 12.

¹⁵ «non ha quasi corpo da vendere». *Ibidem*.

¹⁶ «nessuno la vuole, è vergine e innocua, non manca a nessuno». *Ibidem*.

¹⁷ «sparpagliate in miserevoli pensioncine, in stanzette d'affitto, impegnate in un lavoro spossante dietro a un banco». *Ibidem*.

como não existiriam». ¹⁸ Non si rende conto di vivere «numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável». ¹⁹ E il narratore fa un' immediata associazione con se stesso: «Aliás – descubro eu agora – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria». ²⁰ Riconoscendosi in Macabéa, si riconosce come un numero, perfettamente sostituibile.

Ma mentre il narratore è uno scrittore e romanziere che manipola le possibilità del linguaggio per mobilitare il suo lettore, Macabéa è una semplice dattilografa che ricopia parola per parola, e male, i testi che le danno da dattilografare, istruita dalla zia, visto che ha studiato solo fino alla terza elementare. Ricopia, per esempio, dalla «letra linda e redonda do amado chefe a palavra “designar” de modo como em língua falada diria “desiguinar”». ²¹

Ciò spiega la cautela con cui il narratore maneggia tale povertà correndo l'irrimediabile rischio di trasformarla in qualcos'altro: benché scriva con il corpo e dichiari per questo di non essere un intellettuale, in quanto scrittore egli possiede l'erudizione. Teme di “sfigurare” la povertà della ragazza, che è ignorante, arricchendola con i propri mezzi intellettuali e artistici di scrittore. Eventualità in cui la parola abbellita non sarebbe appropriata a ciò che rappresenta: «(...) não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem (ela tem dezenove anos) e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então de falar simples para captar a sua delicada e vaga existência». ²² Lo scrittore tenta così di raggiungere Macabéa – attraverso questo esprimersi semplice e spogliato di canoni “altrui” – provocando il collasso della propria tradizione di significati. Tale esperienza di linguaggio suicida rappresenta il punto nodale del romanzo.

Di continuo il narratore presenta il progetto come se non fosse solo suo, ma di tutti noi. Ecco il carattere politico-militante dell'esperienza del linguaggio

¹⁸ “potrebbero esistere come non esistere”. *Ibidem*.

¹⁹ “(...) in una società tecnocratica dove era una vite sostituibile”. *Ibidem*, p. 30.

²⁰ “E – lo scopro adesso – nemmeno io manco minimamente a nessuno, e anche quello che scrivo potrebbe essere scritto da un altro”. *Ibidem*, p. 12.

²¹ “dalla bella e tonda grafia del suo amato capo la parola assoluto, si ostinava a scriverla così come viene pronunciata: abisolutu”. *Ibidem*, p. 14.

²² “Non abbellirò tuttavia la parola poiché se io toccassi il pane della ragazza questo pane si tramuterebbe in oro e la giovane (ha diciannove anni) e la giovane non potrebbe mangiarlo, morendo quindi di fame. Devo perciò esprimermi con semplicità se voglio cogliere la sua esistenza sottile e incerta” *Ibidem*, p. 13.

di Macabéa, che ancora non ha nome, che nasce dal fango e il cui destino è delegato dal narratore a noi lettori: «Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza».²³ Misurarsi con “l’altro lato” che ognuno ha e che è di tutti sembra essere l’intenzione del narratore, quando si espone a un confronto difficile, allo stesso tempo spregevole e seducente.

Perché essere in contatto con il personaggio ci mette in contatto con ciò che è insapore, non schematizzabile. E il narratore deve armarsi di coraggio per affrontare il pericolo di ciò che ancora gli è sconosciuto, «ao abandonar sentimentos antigos já confortáveis».²⁴ Perciò in questo romanzo il potere “de-mitizzante” della scrittura combatte contro quella “cosa” che è il personaggio senza valore di mercato, fuori da qualunque sistema, insolito. Afferma il narratore: «Faltava-lhe o jeito de se ajeitar».²⁵ Privata del repertorio dei valori consacrati dall’ambiente sociale, distante dalla coscienza di questo repertorio, la ragazza vive come immersa in se stessa. E si comporta come se fosse «tola».²⁶

È così la prima volta che entra in scena mentre dialoga con il suo «amado chefe»,²⁷ il Signor Raimundo Silveira. Quando lui la licenzia perché è una dattilografa incompetente – fa troppi errori e sporca sempre il foglio – lei gli chiede persino scusa. Tanto che il capo resta sorpreso dalla «inesperada delicadeza» e da «alguma coisa na cara quase sorridente».²⁸ Ammorbidisce quindi la sua decisione, dicendo che il licenziamento può non essere immediato, può essere rimandato per un po’. Quando la ragazza, stordita, va in bagno, guarda nello specchio e non vede nessuna immagine, o vede un’immagine «deformata dallo specchio “comune”», con un naso enorme, come quello di un pagliaccio.

Quell’incompetenza fastidiosa, meglio ignorarla che tentare di toccarla, capirla, risolverla. Per questo Macabéa è la ferita a carne viva che si incontra a ogni angolo. È come una parola fuori dalla cornice di un determinato codice, distante dal

²³ “Prestate attenzione a lei dato che il mio potere si limita a indicarla affinché la possiate individuare quando in strada cammina leggera perché la magrezza le dà ali”. *Ibidem*, p. 18

²⁴ “(...) nell’abbandonare antichi sentimenti ormai confortanti”. *Ibidem*, p. 19.

²⁵ “Le mancava l’arte di destreggiarsi”. *Ibidem*, p. 24.

²⁶ “sciocca”. *Ibidem*, p. 14.

²⁷ “amato capo”. *Ibidem*.

²⁸ dalla “inattesa delicatezza” e da “qualcosa sul viso quasi sorridente”. *Ibidem*, p. 25.

suo campo di attuazione, nel quale non significa nulla ed è fuori posto. Ma non si rende conto di questo né di nient'altro. È l'impiegata d'ufficio senza impiego. Questo paragone stimola la discussione. Come è possibile allora che esista, una Macabéa tanto disprezzata da tutti? E come è possibile che ci sia vita, in mezzo a tanta povertà? Afferma il narratore: «(...) existir é coisa de doido, caso de locura. Porque parece. Existir não é lógico».²⁹ Il romanzo racconta la storia di un autore che si misura, quindi, con l'assurdità della vita del suo personaggio.

(I piaceri)

La domenica, «acordava mais cedo para ficar mais tempo sem fazer nada».³⁰ L'ozio è il suo grande piacere: il far niente. Una certa domenica prova una gioia momentanea: vede un arcobaleno. E subito vuole vedere dei fuochi d'artificio, come a Maceió. Si concede dei lussi: si dipinge le unghie di rosso e va al cinema una volta al mese. E chiede in prestito la radio alla compagna di stanza per ascoltare a bassissimo volume, all'alba, il programma di Rádio Relógio "ora esatta e cultura".

Ma ciò che conta di più è il modo in cui vive, senza pensare: «nunca pensara em "eu sou eu"».³¹

Il narratore, che pensa costantemente, e che confessa un certo pudore – forse anche falso – a distorcere la realtà della ragazza, sembra condurre il processo narrativo. Tuttavia, a un determinato momento attribuisce questo stesso processo narrativo al "caso". Occasione e caso si mescolano. E il lettore resta senza capire esattamente chi domini questa situazione: l'autore dell'opera o l'opera stessa; lui o lei, Macabéa, che acquisisce sempre più consistenza e potere.

Perché Macabéa acquista forza man mano che colma lo spazio della narrativa con le grandi dimensioni della sua leggerezza magra e incipiente. Pur senza volerlo, non pensante, si impone all'autore con il silenzio, mentre nella sua memoria non abitano nemmeno i nomi del padre e della madre, mai menzionati

²⁹ "(...) esistere è cosa da pazzi, un caso di follia. Perché così sembra. Esistere non è logico". *Ibidem*, p. 19.

³⁰ si svegliava più presto per poter stare più a lungo senza fare niente". *Ibidem*, p. 36.

³¹ "il pensiero 'io sono io' non l'aveva mai sfiorata". *Ibidem*, p. 38.

dalla zia e che lei ha scordato. Certi segni, tuttavia, restano. Poiché da bambina ha mangiato gatto fritto, a volte prova repulsione per il cibo. E non è mai andata al ristorante; mangia solo al caffè dell'angolo, in piedi. Ma vive confidando ingenuamente nell'affermazione che «quem espera sempre alcança».³²

Questa piena accettazione di tutto, senza discussione, la porta a una specie di vaneggiamento, con «deslumbrantes sonhos»,³³ benché senza estasi. Non è santità. È solo «uma longa meditação sobre o nada».³⁴ Gli annunci pubblicitari che ritaglia da vecchi giornali dell'ufficio, li incolla su un album. In questa collezione di resti di consumo il più prezioso, l'immagine di un vasetto di crema per la pelle, la porta a concludere che se ne avesse uno lo mangerebbe a cucchiariate. E il narratore spiega: «(...) é que lhe faltava gordura e seu organismo estava seco que nem saco meio vazio de torrada esfarelada».³⁵

E quando vede un uomo «tão, tão, tão bonito», le viene voglia «de tê-lo em casa».³⁶

La serie di ingredienti che lo scrittore gradualmente elimina fa parte di un repertorio che la tradizione dell'arte come contemplazione del "bello" ha accantonato. E a questo il lettore reagisce con un certo sconforto e malessere. Non è piacevole conoscere Macabéa. Non è piacevole leggere questo romanzo. Provoca repulsione, talvolta nausea. Si può affermare, quindi, che quello stesso "non" di cui è composto il personaggio sia usato dall'autore per comporre il libro, talmente carico di dati negativi che si realizza contro se stesso, si uccide a ogni pagina, così da non lasciare che alcun valore si conservi. Da questo punto di vista il libro è veramente un'esplosione che tutto smonta e smitizza. Tuttavia, qui sta anche la ragione del suo valore artistico, nel creare una specie di attrazione magnetica del narratore e del lettore verso il più abietto dei personaggi.

Questo magnetismo non ci cattura solo per lo straniamento della figura di Macabéa, ma anche per lo straniamento del suo narratore, che tramite lei si scopre estraneo a tutti. Focalizzato sulla coscienza del suo ruolo professionale di scrittore e della sua classe sociale privilegiata, il romanziere fa affidamen-

³² "per ottenere non c'è che da aspettare". *Ibidem*, p. 40.

³³ "sogni strabilianti". *Ibidem*.

³⁴ "una lunga meditazione sul nulla". *Ibidem*.

³⁵ "È che era carente di grassi, e il suo organismo era secco quanto un sacchetto con un po' di briciole di pane tostato". *Ibidem*, p. 41.

³⁶ "ma tanto tanto tanto bello" le viene voglia di "tenerselo in casa". *Ibidem*, pp. 43-44.

to sul patrimonio intellettuale. Ma sa che la lettura del romanzo è superflua per chi ha fame: un analfabeta non legge. Sa che per la media borghesia il romanzo è solo la valvola di sfogo dalla vita massacrante che conduce, senza prospettive concrete di cambiamento. E sa che la classe alta lo ignora o lo considera «como um monstro esquisito».³⁷ Ha un libro e non può contare su ipotetici lettori. Così come Macabéa e ironicamente attraverso di lei, anche il narratore si scopre fuori posto.

(L'innamorato: Olimpico)

È un «namoro ralo».³⁸ Non potrebbe essere diversamente, trattandosi di Macabéa.

Comincia nel mese di maggio, considerato tradizionalmente il mese delle spose. E in qualche modo ha anche una preparazione, per quanto involontaria. La ragazza nordestina mente al padrone, gli racconta di doversi togliere un dente per ottenere un giorno di ferie, durante il quale può approfittare della stanza tutta per sé. Proprio nel mese di maggio, quando trova «a primeira espécie de namorado da sua vida»,³⁹ per la prima volta nel romanzo Macabéa *parla*. Conversa – se si può chiamare conversazione – con il ragazzo che incontra sotto la pioggia.

La prima reazione dell'innamorato, quando le chiede il suo nome e lei risponde, è di straniamento. Non capisce. E commenta: «até parece doença, doença de pele».⁴⁰ La stravaganza di Macabéa si configura subito a partire dal suo nome. È solo in un successivo incontro che lei si ricorda di chiedere qual è il nome di lui e la risposta, Olímpico de Jesus Moreira Chaves, serve a nascondere che il nome è solo Olímpico de Jesus, dove “de Jesus” indica i figli di nessuno.

La realtà dei due è la medesima: entrambi nordestini, fuori posto nella grande città. Come afferma il narratore, sono «bichos da mesma espécie que

³⁷ “un mostro bislacco”. *Ibidem*, p. 18.

³⁸ “il loro romanzo d’amore procedeva fiacco”. *Ibidem*, p. 56.

³⁹ “la prima sorta di fidanzato della sua vita”. *Ibidem*, p. 46.

⁴⁰ “si direbbe una malattia, una malattia della pelle”. *Ibidem*.

se farejam».⁴¹ Ma c'è una grande differenza fra loro: lui crede di sapere, lei non crede niente. Lui ha delle ambizioni: uscire da quella vita grazie all'ascesa sociale, anche ricorrendo a espedienti illeciti come il furto, l'omicidio o il matrimonio con una donna di posizione più elevata. Per questo non ammette di non sapere qualcosa, come il significato del suo nome, Olímpico. Per questo dichiara di non essere semplicemente un "operaio", ma di essere un "metallurgico". Al contrario, lei non crede di dover «vencer na vida».⁴²

Nel corso della storia si verificano coincidenze sgradevoli: quando i due si incontrano piove sempre. E le loro conversazioni mancano di argomenti. Impossibile avere uno scambio di idee, di emozioni, di pensieri poiché il senso non procede, si fissa in uno stadio tautologico, ossia: una cosa è sempre una cosa e non un'altra. In Macabéa questa tendenza è naturale, per lei le cose sono quello che sono, punto. Per lui invece si tratta di un'opzione adottata per scaltrezza, per cavarsi da situazioni imbarazzanti.

È per questa ragione che Macabéa risponde alla lettera, senza azzardarsi a dare un altro senso alle parole. Oppure risponde attribuendo loro un senso approssimativo: "amore" è un «não-sei-o-quê».⁴³ O ancora dice una cosa qualunque, come quando si fermano davanti a un negozio di chiodi, viti, tubi e latte: «Eu gosto tanto de parafuso e prego, e o senhor?».⁴⁴ A volte, incalzata da Olímpico, che la attacca perché non parla mai, dice frasi che sente a Rádio Relógio, in programmi inutili del tipo "Lo sai che...", come per esempio: «E você sabia que a mosca voa tão depressa que se voasse em linha reta ela ia passar pelo mundo todo em 28 dias?».⁴⁵

Quando Macabéa chiede qualcosa che Olímpico non sa, il furfante ha già la scappatoia: la aggredisce e la accusa di fare troppe domande, o la attacca perché fa domande di cui non esiste la risposta. Durante una passeggiata allo zoo Macabéa gli chiede: «Na Rádio Relógio disseram uma palavra que achei meio esquisita: mimetismo».⁴⁶ Qui le parole sono cose, quasi personaggi, che fanno

⁴¹ "animali della stessa razza che si annusano". *Ibidem*.

⁴² "riuscire nella vita". *Ibidem*, p. 53.

⁴³ "un-non-so-cosa". *Ibidem*, p. 58.

⁴⁴ "A me le viti e i chiodi piacciono tanto, e a lei?". *Ibidem*, p. 47.

⁴⁵ "E (lo sai) che la mosca è così veloce che, se volasse in linea retta, farebbe il giro del mondo in 28 giorni?". *Ibidem*, p. 60.

⁴⁶ "Alla Rádio Relógio hanno detto una parola che ho trovato un po' strana: mimetismo".

parte del repertorio di temi che il romanzo tratta: il linguaggio e l'universo della rappresentazione. Olímpico non sa rispondere, la guarda diffidente e la rimprovera, con la sua prepotenza di maschio: «Isso é lá coisa para moça virgem falar? E para que serve saber demais? O Manguê está cheio de raparigas que fizeram perguntas de mais».⁴⁷ In una sola battuta, per mascherare la propria limitatezza (non sa cosa significhi “mimetismo”), l'uomo stabilisce quale deve essere la moralità della donna (ci sono cose che non può fare), il suo livello di ignoranza (non ha bisogno di sapere troppe cose) e le rivolge una minaccia (il castigo per la donna disobbediente è fare la vita al Manguê, un posto «só pra homem ir»⁴⁸).

La reazione di Olímpico nei confronti di Macabéa potrebbe essere la stessa di noi lettori. Nel mezzo di un dialogo senza nesso – giacché abitano universi differenti e non riescono a capirsi – lui le fa la domanda cruciale: «(...) Escuta aqui: você está fingindo que é idiota ou é idiota mesmo?».⁴⁹ Forse questa è l'affermazione che traduce con maggior precisione il modo di essere di Macabéa e il nostro di lettori, che davanti a lei abbiamo una reazione incerta: provoca in noi il riso, seguito dal senso di colpa per aver riso. Lei è e non è idiota. E noi ridiamo e non ridiamo di lei.

Anche la risposta di Macabéa è significativa nel contesto del libro: «- Não sei bem o que sou, me acho um pouco... de quê?... Quer dizer não sei bem quem eu sou».⁵⁰ Ossia: quello che è, per lei è indefinibile. Sotto questo aspetto personifica la verità che non si raggiunge mai, la rappresentazione fondata sulla parola mai fedele alla cosa rappresentata, giacché il mimetismo (la rappresentazione) è sempre un “immagine” del reale, mai la cosa in sé. Questa cosa resta inspiegabile. Come finisce per essere inspiegabile Macabéa, che il narratore tenta di costruire per approssimazione rispetto a quello che forse è.

Tanto che, subito dopo, quando Olímpico le domanda se perlomeno sa di chiamarsi Macabéa, si conferma la differenza fra i due personaggi. Lei risponde: «- É verdade. Mas não sei o que está dentro do meu nome. Só sei que

Ibidem.

⁴⁷ “Ma ti pare che sia un modo di parlare da vergine? E cosa serve sapere troppo? Il Manguê pullula di ragazze che hanno fatto troppe domande”. *Ibidem.*

⁴⁸ “per soli uomini”. *Ibidem.*

⁴⁹ “Stammi a sentire: fai finta, o sei idiota per davvero?”. *Ibidem.*

⁵⁰ “- Non so bene quello che sono. Mi trovo un po'... di cosa?... Cioè, non so bene chi sono”. *Ibidem*, p. 61.

eu nunca fui importante (...)),⁵¹ a cui Olímpico ribatte: «- pois fique sabendo que meu nome ainda será escrito nos jornais e sabido por todo o mundo».⁵² Lei vive con naturalezza la “mancanza” o il “vuoto” di se stessa, in un eterno presente. Lui si proietta in un futuro promettente, attraverso l’esibizione e la perpetuazione delle apparenze.

A questo punto il narratore, che ha lasciato che i suoi due personaggi dialogassero, riprende in mano la narrazione, un po’ sorpreso di essere lì solo a registrare i fatti, senza parlare di sé. Quindi si chiede, inserendosi nella storia fra parentesi: «Mas e eu? E eu que estou contando esta história que nunca me aconteceu e nem a ninguém que eu conheça?».⁵³ È l’ironia dell’autore, che sa che storie come queste accadono di continuo. E dichiarando di creare una finzione – la storia è invenzione – si rivolge a se stesso per dimostrare che “lui sa”, ossia si stupisce di conoscere così tanto la verità, dato che il suo dovere di scrittore è proprio «adivinhar na carne a verdade que ninguém quer enxergar».⁵⁴ Di nuovo l’ironia del narratore che afferma la forza della sua azione narrativa, quando la verità soffocata viene da lui svelata in questo universo immaginario.

Ma la relazione non può portare che a nulla. La vita di Macabéa è «insossa, que nem pão velho sem manteiga».⁵⁵ E lui è «um diabo premiado e vital e dele nasceriam filhos».⁵⁶ Se lui ha il seme, lei ha le ovaie vizzate. Detto fatto. La storia finisce.

(La collega: Glória)

Accade quando il narratore scopre improvvisamente che Olímpico non è soddisfatto della relazione e che è interessato a Glória, collega d’ufficio di

⁵¹ “Sì. Ma non so cosa c’è dentro il mio nome. So soltanto di non essere mai stata granché...”. *Ibidem.*

⁵² “Be’, allora devi sapere che il mio nome verrà scritto anche sui giornali e sarà noto al mondo intero”. *Ibidem.*

⁵³ “Ma, e io? Io che vado raccontando questa storia che non è mai accaduta né a me né a nessuno di mia conoscenza?”. *Ibidem.*

⁵⁴ “(...) indovinare nella viva carne una verità che nessuno si sente di affrontare”. *Ibidem.*

⁵⁵ “(...) insipida come il pane secco senza burro”. *Ibidem*, p. 63.

⁵⁶ “(...) un diavolo dotato e vitale e da lui sarebbero nati dei figli”. *Ibidem.*

Macabéa. Mentre Macabéa è un “sottoprodotto”, Glória ha “classe” ed è ben nutrita, pur essendo brutta. Ha una madre, un padre e un pasto caldo tutti i giorni. Per di più il padre lavora in una macelleria...

Quando la relazione si rompe, Macabéa, che aveva sperato di fidanzarsi e sposarsi, che anche senza saperlo possiede sensualità e desiderio, non piange. Reagisce come sempre: si adatta senza lacrime. Ride persino, senza sapere bene per quale ragione. Non prova nemmeno tristezza – perché «tristeza também era coisa de rico, era para quem podia, para quem não tinha o que fazer. Tristeza era luxo».⁵⁷ E compensa il vuoto con qualcosa che le piace: poiché nessuno le ha mai fatto una festa, il giorno successivo alla rottura organizza da sola una festa in proprio onore. Si compra un rossetto nuovo, di un bel rosso, si dipinge le labbra, ma quando si guarda allo specchio il rosso sembra sangue che cola. E Glória, sorpresa, pensando che assomigli a un'indemoniata, a una prostituta buona per i soldati, le fa una domanda terribile: «- Ser feia dói?». ⁵⁸ Del resto, Macabéa prende aspirine in continuazione, perché «se dói o tempo todo». ⁵⁹

In questo momento Macabéa è più vicina che mai a Glória, che è stenografa, guadagna di più e non si confonde con le parole difficili. Per Macabéa «Glória era um estardalhaço de existir». ⁶⁰ È ciò che Macabéa ha sempre desiderato essere: grassa. Ci aveva provato facendo alla zia l'unica richiesta della sua vita: dell'olio di fegato di merluzzo visto in una pubblicità, che le era stato negato perché era un lusso. Glória è anche sensuale, con i suoi capelli ossigenati, il neo accanto alla bocca, la folta peluria sopra il labbro superiore, il fondoschiena vistoso, l'aria da «ninguém manda em mim». ⁶¹

Se la intende quindi con Olímpico, che per impressionarla e aggiudicarsi la sua posizione di duro mastica peperoncino forte senza bere. Olímpico, schivo, continua a nascondere il suo cuore solitario per fare strada nella vita ed entrare nel mondo “degli altri”. E il narratore perdona questa ambizione sfrenata, che nasce per coercizione sociale, come la strage di una specie indi-

⁵⁷ “(...) la tristeza é uma coisa para ricos, para quem podem, para quem não têm nada a fazer. A tristeza é um luxo”. *Ibidem*, p. 67.

⁵⁸ “essere brutta fa male?”. *Ibidem*.

⁵⁹ “ha un male sempre”. *Ibidem*, p. 68.

⁶⁰ “Glória era um estardalhaço de vitalidade”. *Ibidem*, p. 66.

⁶¹ “nessuno comanda su di me”. *Ibidem*, pp. 70-71.

fesa. «O sertanejo è antes de tudo um paciente. Eu o perdô»,⁶² come afferma il narratore-lettore, a parodiare la frase di Euclides da Cunha in *Os sertões*: «o sertanejo è, antes de tudo, um forte»,⁶³ parodia che funge da libello politico per la difesa del popolo sfruttato, che deve armarsi per sopravvivere e che continua ad aspettare il suo momento.

Se tra Glória e Macabéa non riesce a nascere amicizia, tuttavia Glória ha delle attenzioni verso la collega nordestina. Chiacchiera con lei in ufficio. Se le serve le dà un'aspirina. Ride di lei, ma senza cattiveria. È «uma safadinha esperta, mas tinha força de coração».⁶⁴ Ma non è un'amica, è solo una collega. Dopotutto, afferma il narratore, «Ninguém pode entrar no coração de ninguém».⁶⁵

Glória rappresenta per Macabéa un legame con il mondo, per quanto sottile, come già in passato erano stati la zia, il Signor Raimundo, Olímpico e le ragazze con cui divideva la stanza. Quanto ai sogni, continuano a esserci presenze costanti, come il ritratto di Greta Garbo, che Macabéa ammira, anche se vorrebbe assomigliare a Marilyn Monroe. Questo mondo di sottili legami comprende altri due anelli mancanti: il medico e la cartomante.

(Il medico dei poveri)

Invitata da Glória a pranzo nel sobborgo carioca dove abita, Macabéa mangia e beve troppo. E si sente male. Ma non vomita, per non sprecare quello che ha mangiato. Giorni dopo, con i soldi dello stipendio, chiama il medico economico che le ha indicato Glória. E la visita mette in evidenza una situazione disgraziata, dove la povertà è il grande male, dato che il medico le chiede se è a dieta (per quanto è magra), cosa mangia (hot dog e panini con la mortadella) e cosa beve (solo caffè e bibite).

⁶² «Chi abita il sertão è innanzitutto un paziente. Io lo perdono». *Ibidem*, p. 71.

⁶³ «Chi abita il sertão è innanzitutto un forte» (trad. mia). Da Euclides da Cunha, *Os sertões*, edizione critica di Walnice Nogueira Galvão (São Paulo: Brasiliense/ Secretaria de Estado da Cultura, 1985), p. 179.

⁶⁴ «una mascalzoncella navigata, ma con un buon cuore». C. Lispector, *op. cit.*, p. 70.

⁶⁵ «Nessuno può entrare nel cuore dell'altro». *Ibidem*.

Cosa fa un medico dei poveri che detesta fare il medico dei poveri? Il minimo indispensabile, dato che non guadagna quanto vorrebbe. Finge di non accorgersi affatto della miseria. E le raccomanda di cercarsi uno psicanalista, perché mangiare solo hot dog è pura nevrosi. Dopo averle fatto una lastra il medico constata un principio di tubercolosi e lei lo ringrazia. Di nuovo le consiglia un buon piatto di «espaguate bem italiano».⁶⁶ Alla fine, quando le raccomanda di non bere alcolici e lei non capisce, sbotta: «- Sabe de uma coisa? Vá para os raios que te partam!».⁶⁷ Se da un lato il medico assume un atteggiamento cinico, misto a una dose di sadismo e sprezza, dall'altro sembra anche vittima delle circostanze, lasciando esplodere la sua impotenza di fronte alle avversità.

Il narratore si inserisce di nuovo nella storia per dichiarare la sua passione per Macabéa: «Sim, estou apaixonado por Macabéa, a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiúra e anonimato total pois ela não é para ninguém».⁶⁸ È in questo momento che il narratore riassume ciò che Macabéa è, rapito dalla sua povera, amata creatura:

Maca, porém, jamais disse frases, em primeiro lugar por ser de parca palavra. E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz. Não se tratava de uma idiota, mas tinha a felicidade pura dos idiotas. E também não prestava atenção em si mesma: ela não sabia.⁶⁹

Inspirato dal suo oggetto artistico e portando avanti il processo di interscambio, il narratore agisce nei confronti della materia narrata come Macabéa, senza pensare. Infatti afferma, fra parentesi: «(Esta história são apenas fatos não trabalhados de matéria-prima e que me atingem direto antes de eu pensar. Sei muita coisa que não posso dizer. Mas pensar o quê?)».⁷⁰ Dice la verità?

⁶⁶ «pastasciutta all'italiana». *Ibidem*, p. 74.

⁶⁷ «- Vuoi sapere una cosa? Vai a farti benedire!». *Ibidem*, p. 74.

⁶⁸ «Sì, sono innamorato di Macabéa, la mia cara Macabéa, innamorato della sua bruttezza e del suo totale anonimato, per gli altri infatti è inesistente». *Ibidem*, pp. 74-75.

⁶⁹ «Maca, tuttavia, non pronunciò mai delle frasi, prima di tutto perché era di poche parole. E inoltre non aveva coscienza di se stessa e non chiedeva niente, si riteneva persino felice. Non si trattava di un'idiota, ma aveva la felicità pura degli idioti. Così come non badava alla sua persona: lei non si sapeva». *Ibidem*, p. 75.

⁷⁰ «(Questa vicenda è solo una serie di fatti, non elaborati, di materia grezza che mi giungono, direttamente, prima ancora che io possa pensarli. So molte cose che non ho modo di dire.

Oppure mente, in maniera infantile, come fa anche Macabéa quando pensa che «boa educação é saber mentir?».⁷¹

Forse per senso di colpa, Glória suggerisce a Macabéa di cercare una cartomante. In fondo lei è riuscita a rimediare un innamorato perché glielo aveva annunciato la sua cartomante. Macabéa le domanda se è caro. Nello stesso momento il narratore interrompe di nuovo il dialogo per inserirsi nella storia.

Afferma di essere stanco della letteratura, stanco forse della compagnia dei suoi personaggi. E non scrive per tre giorni. Da solo, senza personaggi, si è “spersonalizzato”, come chi si leva un vestito, dice. Questo arresto incontrollabile, che liquida per un breve momento l’esperienza tanto intensa di creazione della storia, è una strategia narrativa dell’autore, che manifesta paura, apprensione, ansia di fronte a quello che sta per raccontare, tentando così, ancora una volta, di rinviare il corso della storia. E che in questo modo alimenta abilmente una sorta di suspense, accrescendo l’ansia del lettore.

Macabéa, con il denaro prestatole da Glória, si dirige in taxi a Olaria, trova senza difficoltà l’appartamento al pianterreno e, mentre suona il campanello, nota che «entre as pedras do chão cresce capim»⁷² e che «capim é tão fácil e simples».⁷³ Comune e semplice, del resto, proprio come lei. E come Rodrigo vorrebbe essere. Per lo meno, è quello che dichiara a ogni passo e che tuttavia potrebbe essere un altro espediente di cui si avvale per sedurci, suscitando in noi la stessa passione che lui afferma di provare per la sua povera Maca. Questa è anche la storia d’amore di un autore per la sua creatura.

(La cartomante)

Con la cartomante si giocherà l’ultima partita della vita di Macabéa, nella prospettiva di strapparla dal vuoto e condurla verso un’ipotetica felicità. Ma quello che Macabéa riceve è piuttosto un no mascherato da sì, attraverso la falsa solerzia della cartomante che tenta di sedurla con commedie e bugie.

E, dopo tutto, pensare cosa?)”. *Ibidem*, p. 76.

⁷¹ “Saper mentire, a suo giudizio, era indica di buona educazione”. *Ibidem*, p. 75.

⁷² “tra le pietre del selciato cresceva dell’erba”. *Ibidem*, p. 78.

⁷³ “l’erba è così comune e semplice”. *Ibidem*.

Macabéa ammira incantata il salotto dove tutto è di plastica: poltrone, divani, fiori. E dopo che vede uscire una ragazza con gli occhi rossi di pianto finalmente viene ricevuta da Madame Carlota, che si presenta truccata esageratamente e con cattivo gusto.

Mentre parla, la cartomante mangia cioccolatini senza offrirli a Macabéa, ma lei non se ne stupisce, giacché «aprendera que as coisas são dos outros».⁷⁴ E intanto che racconta le sue fortune, anche la sua miseria risulta evidente: si prostituisce, si ammala, poi attraversa il declino fisico ed è vittima di violenza e sfruttamento. E alterna la lettura delle carte con commenti da donna navigata, dicendo per esempio che l'odore di uomo è buono e fa bene alla salute, oppure che «entre mulheres o carinho è muito mais fino».⁷⁵

Quando Macabéa taglia il mazzo con mano malferma, il lettore percepisce che il personaggio si appresta a vivere un momento di grandiosità, come in un'autentica messa in scena: «pela primeira vez ia ter um destino».⁷⁶ Dinanzi alla rivelazione che sta per esserle fatta si crea una certa suspense.

C'è drammaticità nelle parole della cartomante, perché l'obiettivo è quello di impressionare Macabéa, raccontandole come è stata e com'è la sua vita, del resto così facile da indovinare. Ma, all'improvviso, la versione cambia: le promette la felicità. E prevede che il cambiamento avvenga dal momento in cui la ragazza uscirà da quella casa: tornerà ad avere un innamorato, si sposerà, avrà lavoro garantito dal suo attuale capo, le arriverà del denaro da uno straniero, il matrimonio del resto sarà proprio con uno straniero che forse si chiama Hans: «é alourado e tem olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos»,⁷⁷ ha molto denaro e la vestirà «com veludo e cetim e até casaco de pele».⁷⁸

La cialtroneria della cartomante è palese. Alla ragazza che era uscita piangendo e che probabilmente era felice, la cartomante aveva predetto infelicità. A Macabéa predice la concretizzazione di sogni che la ragazza vive in una specie di torpore. Si sente stordita, il cuore le palpita, è come ubriaca, disorientata, pensa di essere innamorata di quel gringo che nemmeno conosce, Hans. E parte per essere travolta da questo suo “meraviglioso destino”.

⁷⁴ “aveva ormai imparato che le cose appartengono agli altri”. *Ibidem*, p. 80.

⁷⁵ “tra donne l'affettuosità è molto più sottile”. *Ibidem*, p. 81.

⁷⁶ “per la prima volta in vita sua avrebbe avuto un destino”. *Ibidem*, p. 83.

⁷⁷ “è biondo e ha gli occhi azzurri o verdi o castani o neri”. *Ibidem*, p. 84.

⁷⁸ “di velluto e raso, e persino con una pelliccia”. *Ibidem*.

(La morte)

Riconoscente, Macabéa bacia la cartomante, lei che da piccola baciava solo la parete perché non c'era nessuno da baciare. E riesce a capire che la sua vita è una miseria. Uscendo da quella casa sul finire del pomeriggio, sa che è avvenuto un cambiamento, in virtù delle parole. «Assim como havia sentença de morte, a cartomante lhe decretara sentença de vida».⁷⁹ Si appresta ad attraversare la strada. E viene travolta da un'auto, una Mercedes gialla «enorme como um transatlântico»,⁸⁰ auto che ha proprio una stella come simbolo.

Neanche di questa caduta Macabéa si lamenta. Non si accorge del filo di sangue che le cola dalla testa, con il viso rivolto al canale di scolo, dove vede «entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana. Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia da minha vida: nasci».⁸¹

Il narratore inserisce nella narrativa brevi commenti, tendendo per un verso a ricominciare la storia prima dell'incidente, per un altro constatando che per gli uomini «a verdade é irreconhecível»⁸² e che quindi non esiste, per un altro ancora chiedendosi, addolorato, se «toda história que já se escreveu no mundo é história de aflições».⁸³

Mentre Macabéa lotta silenziosa, senza gridare, accanto al canale di scolo e all'erba fra le pietre del vicolo, comincia a piovigginare. E le persone che si avvicinano, per la prima volta la guardano.

Non muore subito. Al contrario, il narratore ancora si chiede se morirà davvero, come lottando contro questo destino, sebbene qualcuno abbia già posto accanto al corpo una candela accesa. E si interroga anche sulla propria narrazione: «É assim que se escreve? Não, não é acumulando e sim desnudando. Mas tenho medo da nudez, pois ela é a palavra final».⁸⁴

In questo finale, Macabéa è prossima a essere quello che è: Macabéa messa

⁷⁹ “Così come esiste sentenza di morte, la cartomante le aveva decretato sentenza di vita”. *Ibidem*, p. 87.

⁸⁰ “enorme come un transatlantico”. *Ibidem*.

⁸¹ “(...) tra i ciottoli dello scarico qualche filo d'erba verde quanto la più tenera delle umane speranze. Oggi, pensò tra sé, è il primo giorno della mia vita: sono nata”. *Ibidem*, p. 88.

⁸² “la verità è irricognoscibile”. *Ibidem*.

⁸³ “ogni storia che sia mai stata scritta a questo mondo è una storia di patimenti”. *Ibidem*, p. 89.

⁸⁴ “È così che si scrive? No, non è accumulando, bensì denudando. Ma la mutezza, che è la parola finale, mi mette paura”. *Ibidem*, pp. 89-90.

a nudo dal narratore, ridotta a ciò che in realtà è: Macabéa. O niente. Per questo il narratore afferma: «Enquanto isso, Macabéa no chão parecia se tornar cada vez mais uma Macabéa, como se chegasse a si mesma».⁸⁵

Il narratore scandaglia il tempo e si chiede se è arrivato il momento: «Acho com alegria que ainda não chegou a hora de estrela de cinema de Macabéa morrer».⁸⁶ Pur potendo già uccidere Macabéa, rimanda, perché sceglie la cosa peggiore, la vita, data a noi lettori come se fosse «um soco no estômago».⁸⁷ E vede Macabéa abbracciata a se stessa, in posizione fetale, che ripete io sono senza sapere chi è: «Era uma maldita e não sabia».⁸⁸ Lì, in attesa della morte, come tutti noi: perché anche lei «está como nós na véspera de morrer».⁸⁹

In quest'ultima agonia, di forte richiamo sensuale, in cui la morte si confonde con il desiderio e il piacere, Macabéa si scopre anche donna: «(...) pois só agora entendia que mulher nasce mulher desde o primeiro vagido. O destino de uma mulher é ser mulher».⁹⁰ E pronuncia parole che nessuno capisce, solo il narratore: «Quanto ao futuro».⁹¹ Parole che compaiono come uno dei tredici titoli del libro e che per il lettore continuano a riecheggiare in sospenso, come una porta aperta sul nulla.

È a questo punto che Macabéa, penetrata da una tortura interiore, tenta di espellere la propria essenza: «Nesta hora exata Macabéa sente um fundo enjôo de estômago e quase vomitou, queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso. Estrela de mil pontas».⁹² Ma rigurgita un po' di sangue. Il narratore racconta gli ultimi momenti della morte attraverso alcune immagini, tentativi di tradurre una volontà di divorare, dove la morte è atto selvaggio e istintivo di lotta per la sopravvivenza: «E então – então o súbito grido ester-

⁸⁵ «E frattanto, Macabéa a terra pareva diventare sempre più una Macabéa, quasi stesse arrivando a se stessa». *Ibidem*, p. 90.

⁸⁶ «Con gioia non ritengo ancora giunta per Macabéa l'ora della stella». *Ibidem*, p. 91.

⁸⁷ «un pugno nello stomaco». *Ibidem*.

⁸⁸ «Era una disgraziata, e manco lo sapeva». *Ibidem*, p. 92.

⁸⁹ «(...) è come noi alla vigilia della nostra morte». *Ibidem*.

⁹⁰ «Solo ora infatti capiva che la donna, sin dal primo vagito, nasce donna. Il destino di una donna è di essere donna». *Ibidem*, pp. 92-93.

⁹¹ «Quanto al futuro». *Ibidem*, p. 93.

⁹² «In questo esatto momento Macabéa sente una profonda nausea, quasi da vomitare. Voleva vomitare ciò che non è il corpo, vomitare qualcosa di luminoso. Una stella dalle mille punte». *Ibidem*.

torado de uma gaivota, de repente a águia voraz erguendo para os altos ares a ovelha terra, o macio gato estraçalhando um rato sujo e qualquer, a vida come a vida». ⁹³ Il narratore uccide il suo personaggio perché la propria storia finisca, anche lui animale che divora la sua preda. Ma accade anche il contrario: «Macabéa me matou», ⁹⁴ dichiara.

Macabéa è parte dell'autore, con cui lui infine si ritrova, dopo aver teso fino alle ultime conseguenze il filo di questo faccia a faccia, morendo con lei. «A morte é um encontro consigo», ⁹⁵ afferma. Non gli resta che «acender um cigarro e ir para casa», ⁹⁶ quando esprime ciò che tutti noi lettori proviamo durante il graduale avvicinamento a Macabéa, che a questo punto è anche nostra: «Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?!». ⁹⁷

Il narratore accompagna Macabéa nelle sue incursioni nella vita passando per i diversi spazi possibili: il campo professionale, quello sentimentale delle relazioni affettive, quello fisico della salute, il campo religioso delle credenze popolari e delle sette mistiche. In nessuno di essi c'è una porta d'uscita. Ciononostante non abbiamo di Macabéa un'immagine negativa.

Da un lato essa incarna il non avere, dimostrando che il nostro povero paese non ha alcuna possibilità. Ma in quanto specie arcaica che resiste, incarna anche il miracolo della sopravvivenza, nella sua forza istintiva di animale tenace, materia viva che pulsa, immune alla violenza dei torti che la vita continuamente le riserva.

La terza storia

Macabéa è anche immagine felice di una certa attrattiva che si cerca di afferrare. Sotto questo aspetto incarna il piacere per la parola, qualcosa di

⁹³ “E allora – allora l'improvviso grido agonizzante di un gabbiano, l'improvvisa aquila vorace che solleva la tenera pecora in alture d'aria, il morbido gatto che dilania un topo sozzo e volgare. La vita mangia la vita”. *Ibidem*.

⁹⁴ “Macabéa mi ha ucciso”. *Ibidem*, p. 94.

⁹⁵ “La morte è un incontro con se stessi”. *Ibidem*.

⁹⁶ “accendersi una sigaretta e andare a casa”. *Ibidem*, p. 95.

⁹⁷ “Mio Dio, solo adesso ricordo che le persone muoiono. Ma – ma, anch'io?!”. *Ibidem*.

ugualmente irraggiungibile. Da qui la sua passione per la parola “effemeridi”, anche se non ne conosce il significato. E per l’oggetto-libro. Sente alla radio che esiste un libro intitolato *Alice nel paese delle meraviglie*. E si sente attratta da un libro che il capo ha lasciato sul tavolo e che si chiama... *Umiliati e offesi*. Di nuovo l’ironia crudele dell’autore.

Macabéa, che non ha mai ricevuto né una lettera né una telefonata e che sogna di essere un’attrice del cinema, va al cinema solo quando il capo le paga lo stipendio e in quelli più economici, di seconda visione. «Adoro as artistas. Sabe que Marilyn era toda cor-de-rosa?».⁹⁸ Le piacciono i musical e i film del terrore. Con l’ingenuità di chi crede a tutto quello che vede o che gli dicono, crede agli angeli.

Questa ingenuità inoffensiva e indifesa genera nel narratore e nel lettore una desolazione colma di tenerezza. Perché nonostante tutta la sua povertà o miseria «não havia nela miséria humana. É que tinha em si mesma uma certa flor fresca».⁹⁹ Macabéa di fatto, ridotta a essere se stessa, involontariamente o inavvertitamente riesce a essere «matéria vivente em sua forma primária».¹⁰⁰ E basta a se stessa, nel pochissimo quasi niente di cui si compone, giacché possiede solo «a pequena flama indispensável: um sopro de vida».¹⁰¹

Non potrebbe essere questa la segreta ambizione dell’autore? Nel processo di avvicinamento al personaggio ciò che egli vuole è toccarlo, toccando il più possibile il proprio intimo e guardando in faccia il vuoto. Quando pensa che sarebbe potuto nascere lei, trema e si sente in colpa. Ma riuscendo a uccidere Macabéa, morendo con lei come autore, non è riuscito forse a raggiungere la propria essenza – sia sul piano personale, intimo, suo – sia su quello collettivo, sociale, di classe? In entrambi i casi, di fronte al suo lato più miserabile e spregevole, emerge un’intimità finora preservata, smorzata, camuffata.

Il punto di forza di Macabéa come persona “di finzione” risiede in una constatazione: «Há os que têm. E há os que não têm. É muito simples: a moça não tinha. Não tinha o quê? É apenas isso mesmo: não tinha».¹⁰²

⁹⁸ “Adoro le attrici. Sai che Marilyn era tutta rosa?”. *Ibidem*, p. 58.

⁹⁹ “In lei non c’era tuttavia traccia di umana miseria. In lei c’era la freschezza di un fiore”. *Ibidem*, p. 41.

¹⁰⁰ “(...) pura materia vivente nella sua essenzialità”. *Ibidem*.

¹⁰¹ “La sola fiammella indispensabile: un soffio di vita”. *Ibidem*.

¹⁰² “C’è chi ha. E chi non ha. È molto semplice: la ragazza non aveva. Non aveva cosa? Non aveva, tutto qui”. *Ibidem*, p. 25.

L'apparente fatalismo di Macabéa mette faticosamente in luce, per contrappunto, il permanente stato di crisi e l'apertura al grido e alla rivolta del narratore, che tramite Macabéa sente ciò che Macabéa non è in condizione di sperimentare da sola: il diritto al grido, che passa per un leale patto con la rivendicazione.

Il lettore, pertanto, ha una missione da compiere, che lo delega come lettore-complice di questo destino: «(...) se houver algum leitor para esta história quero que ele se embeba da jovem assim como um pano de chão todo encharcado. A moça é uma verdade da qual eu não queria saber. Não sei a quem acusar mas deve haver um réu».¹⁰³

Così come tanti altri personaggi della narrativa di Clarice Lispector, come Joana, Virgínia, Lucrécia, Lóri, G.H., Ângela o Ana e Laura, Macabéa si inserisce in un circuito di personaggi-donna che destabilizzano l'ordine, instaurando tramite la parola uno stato di problematizzazione, in un bombardamento del linguaggio che inaugura un nuovo assetto di fronte al processo di senso e significato.¹⁰⁴

Macabéa è il nome – o la parola – che non c'è bisogno di capire. Bensì di percepire. È ciò che quei personaggi femminili, e qualcuno maschile, come Martim, per esempio, in *A maçã no escuro*¹⁰⁵ – riescono a tradurre nel corso della narrazione. Quando non capisce “Olímpico”, Macabéa afferma: «(...) a gente não precisa entender o nome».¹⁰⁶ Ironicamente, finisce per disprezzare anche l'aspetto maestoso insito nel nome (Olímpico) di un uomo che sa e che vuole avere successo nella vita.

Per questo Macabéa è musicale. Va oltre la fisicità della parola. Da questo punto di vista è come un suono che si somma ad altri. E il libro può essere letto – o ascoltato – come se fosse una partitura. All'inizio il narratore canta a voce alta una musica sincopata di dolore, «melancolia sincopada e estridente»,¹⁰⁷

¹⁰³ “(...) perché voglio che l'eventuale lettore di questa storia si impregni della giovane come uno straccio sporco da pavimento tutto fradicio. La ragazza rappresenta una verità di cui io non avrei voluto sapere. Non so chi accusare, ma ci deve pur essere un colpevole”. *Ibidem*, pp. 41-42.

¹⁰⁴ Sviluppo questa teoria in *Clarice, uma vida que se conta* (São Paulo, Ática, 1995).

¹⁰⁵ C. Lispector, *La mela nel buio*, Milano, Feltrinelli, 1988.

¹⁰⁶ “(...) non c'è bisogno di capire il nome”. C. Lispector, *L'ora della Stella*, 1989, p. 48.

¹⁰⁷ “melodia sincopata e stridente”. *Ibidem*, p. 10.

la sua storia ha un ritmo discontinuo e manca di una melodia *cantabile*, è un *allegro con brio* «tendo como contratom o baixo grosso da dor». ¹⁰⁸ Vuole rendere la voce del «trombone mais grosso e baixo, grave e terra», ¹⁰⁹ o anche del flauto dolce accompagnato «pelo rufar enfático de um tambor batido por um soldado», ¹¹⁰ che cesserà solo quando comincerà a raccontare – o a suonare – la storia di Macabéa, accompagnata invece dal «violino piangente tocado por um homem magro bem na esquina». ¹¹¹ Nella vita di Macabéa l'unica cosa bellissima è stata sentire *Una furtiva lacrima* cantata da Caruso. E la lettura del libro è un «mergulho na vastidão do mundo musical que não carecia de se entender». ¹¹²

Se i fatti sono suoni, fra essi c'è un sussurro, simile al soffio di vita di Macabéa. E nel momento della morte «como no canto coral se ouvem agudos sibilantes». ¹¹³ C'è un suonatore di violino nel momento della sua morte, quando le campane rintoccano senza suono. Alla fine, «o substrato último da música era a sua única vibração». ¹¹⁴

Se a dominare è la musica, sparpagliandosi fra le parole, favorendo la lettura come una percezione di sensazioni multiple, anche altre arti concorrono a dare conto di quello che è Macabéa, trasfigurata da una pittura ora più figurativa, ora più astratta. C'è il disegno, quando si vuole afferrare una sensazione sottile e far sì «que esse finíssimo não se quebrasse em linha perpétua», ¹¹⁵ c'è la fotografia, nelle numerose istantanee che il narratore fa del personaggio, c'è un certo evento, che può contare sull'appoggio di una celebre bibita, la coca, come se fosse uno spettacolo di teatro, dove il narratore si sente piuttosto un attore e, come un giocoliere dell'intonazione, obbliga il respiro altrui a scandire il suo testo. E stringendo le maglie delle varie esperienze di Macabéa e del narratore, nei momenti più intensi nascono ripetutamente le “esplosioni”, messe fra parentesi, demarcazioni sceniche delle reazioni del personaggio.

¹⁰⁸ “che ha come contrappunto il basso ostinato del dolore”. *Ibidem*, p. 15.

¹⁰⁹ “trombone più grosso e basso, grave e terrestre”. *Ibidem*, p. 19.

¹¹⁰ “dal rullio enfatico di un tamburo suonato da un soldato”. *Ibidem*, p. 21.

¹¹¹ “violino piangente suonato da un uomo magro all'angolo della strada”. *Ibidem*, p. 23.

¹¹² “tuffo nel mondo musicale che non esige spiegazioni”. *Ibidem*, p. 55.

¹¹³ “è come quando in un coro si distinguono acuti sibilanti”. *Ibidem*, p. 29.

¹¹⁴ “il substrato ultimo della musica era la sua unica vibrazione”. *Ibidem*, p. 56.

¹¹⁵ “(...) che questa sottigliezza non abbia mai a spezzarsi”. *Ibidem*, p. 19.

E accorrono anche voci differenti da differenti luoghi, in un miscuglio decentrato, privo di un fulcro sistematico e gerarchico. È come se la preoccupazione colta di usare gli espedienti del metaromanzo, che il narratore maneggia con eccessi di pura ricercatezza, si aprisse a frammenti che provengono dal repertorio orale delle frasi fatte o dalla saggezza popolare, come per esempio: «Um meio de não obter é não procurar, um meio de ter é o de não pedir».¹¹⁶ Il tono da atto ufficiale appare quando scrive come se fosse per una grave causa di forza maggiore, o «por força da lei».¹¹⁷ Dall'immaginario nordestino proviene la letteratura di *cordel*, esplicitamente menzionata in questa sorta di tascabile melodrammatico con inserti di storie udite da bambini – la storia del vecchio che salì sulle spalle del giovane e che, dopo aver attraversato il fiume, non lo abbandonò più – e di filastrocche cantate in girotondo: oh, quante belle figlie, madama Dorè.

E c'è poi il tema della dichiarazione d'amore: «(...) que é que você me pede chorando que eu não lhe dê cantando».¹¹⁸

Le voci dei mezzi di comunicazione di massa emergono dai programmi radiofonici – Rádio Relógio con le sue musiche sentimentali, le previsioni del tempo, le informazioni totalmente inutili tipiche di una certa “cultura da calendario”, come per esempio: «(...) o único animal que não cruza com filho era o cavalo»¹¹⁹ – e dalle pubblicità. I ritagli presi da giornali e riviste compongono l'album dei ricordi di questa ragazza sollevata dal peso del consumo; frammenti di cultura, rottami riciclati e conservati da Macabéa. E il mondo hollywoodiano del cinema è visibile alle pareti della sua stanza, dove sono affissi poster di Greta Garbo e Marilyn Monroe, modelli di bellezza che alimentano la sua fantasia innocente.

L'autore implicito sembra servirsi di tutte le arti e di tutte le voci per colmare il vuoto che la sua Macabéa gli fa sentire. Ma ogni sforzo è inutile. L'arsenale di rappresentazioni gli lascia solo la consapevolezza che tutto ciò non vale nulla se non come moneta priva di valore, che si distrugge per distruggere, tramite l'uso di questo repertorio, la sua stessa efficacia di rappresentazione, in un processo suicida della parola – e dell'arte in generale. La parola vale solo quando di essa non si ha più bisogno, raggiungendo il suo pieno senso nella nudità del silenzio.

¹¹⁶ “Per ottenere non c'è che da cercare, per avere non c'è che da chiedere (...)”. *Ibidem*, p. 13.

¹¹⁷ “in forza della legge”: *Ibidem*, p. 17.

¹¹⁸ “cosa mi chiedi col pianto che non possa darti col canto?”. *Ibidem*, p. 27.

¹¹⁹ “(...) l'unico animale che non si accoppia con la propria prole è il cavallo”. *Ibidem*, p. 39.

La quarta storia

Se il nome dei genitori di Macabéa si perde nella memoria, se nel corso della narrazione a farle da padre è il narratore, che l'ha partorita, c'è anche una relazione di maternità molto forte con l'autrice, che è Clarice Lispector.

E la storia di Macabéa, per certi aspetti, nella relazione con l'autrice si ripete. Nel febbraio del 1977, durante un'intervista alla TV Cultura di San Paolo, Clarice Lispector raccontò che mentre passeggiava alla Feira nordestina di São Cristóvão, a Rio de Janeiro, aveva colto lo sguardo di una ragazza nordestina persa nella folla della grande città. E aveva cominciato a prendere appunti sui personaggi del romanzo. Riferisce: «È la storia di una ragazza nordestina, dell'Alagoas, così povera che può permettersi solo hot dog». E aggiunge: «Ma non è solo questo. È la storia di un'innocenza calpestata, di una miseria anonima».

Nell'intervista non cita il nome della nordestina, Macabéa, né il titolo del libro, *L'ora della stella*, che sarà pubblicato quello stesso anno. Ma dichiara che il libro ha tredici titoli, scritti fin dalla prima edizione uno sotto l'altro con il nome dell'autrice – o meglio la sua firma – inserito in mezzo.¹²⁰ L'elenco dei titoli del libro all'inizio della storia, per le tante suggestioni che suscita nel lettore, funge da sorta di guida di possibili letture, come se fossero punte di una stella che si proiettano in varie direzioni, fili di senso che possono essere tirati dal lettore, che può scegliere uno o più titoli, se vuole.

Il nome del personaggio, Macabéa, ci rimanda a tempi remoti, quelli dei Maccabei, stirpe forte che resistette ai greci difendendo il tempio sul Monte Sion e rifiutandosi di disobbedire alla legge giudaica. Impossibile evitare il rimando a un altro dato biografico di Clarice Lispector, discendente da ebrei russi che all'inizio degli anni '20 emigrarono dall'Ucraina nel Nordest brasiliano, prima nell'Alagoas e poi a Recife. Non bisogna dimenticare, inoltre, che negli anni '30, per fuggire dalla miseria, la famiglia si trasferì a Rio de Janeiro, compiendo una traiettoria simile a quella di Macabéa.

Le implicazioni dell'autrice con il suo personaggio sono messe in luce dalla stessa autrice, che nel 1977 viveva proprio a Rio de Janeiro. Nell'intervista

¹²⁰ È opportuno segnalare che questa particolarità, fondamentale nella struttura del romanzo, è assente nell'edizione italiana, che si apre con la dedica dell'autore fittizio [N.d.T.]

racconta che aveva vissuto a Recife, che era cresciuta nel Nordest e che era stata anche da una cartomante, motore della vicenda raccontata nel romanzo: «(...) sono stata da una cartomante e ho immaginato... che sarebbe stato buffo se un taxi mi avesse investito e fossi morta dopo aver sentito tante belle cose. Così è nata la trama della storia».

L'intervista fu concessa da Clarice Lispector nel suo ultimo anno di vita, e la scrittrice insistette con l'intervistatore, Júlio Lerner, perché la divulgasse solo dopo la sua morte. Clarice Lispector morì il 9 dicembre 1977. E l'intervistatore fu fedele alla promessa.

Se Clarice Lispector si palesa nella lettura attraverso le inevitabili associazioni fra i suoi dati biografici e quelli dei personaggi – Macabéa e Rodrigo – nella dedica di apertura intitolata “Dedica dell'autore (alias Clarice Lispector)” si mostra apertamente come autrice del romanzo. Qui evoca nomi di personaggi, soprattutto musicisti, a cui dedica l'opera, personaggi di cui cita il nome perché ha bisogno degli altri e senza di essi non può vivere, o meglio, in funzione dei quali cerca di capire chi è. È per questo che ha scritto il romanzo? Per sapere, attraverso Macabéa e Rodrigo, chi è Clarice?

Non solo. Si direbbe che Clarice Lispector non si confini in un'identità unica, ma che si sviluppi nelle tante voci che popolano la sua narrazione, in una sorta di orchestrazione narrativa che tende, come tutto, al silenzio. E apre a Macabéa nuove prospettive di senso quando dichiara, per esempio, che questa storia, pur trasfigurata in qualcosa di ugualmente inspiegabile, «acontece em estado de emergência e de calamidade pública»¹²¹ e che si tratta «de livro inacabado porque lhe falta a resposta».¹²² Spera che qualcuno le fornisca questa risposta, forse noi lettori, per questo compresi nella trama fin dalla prima pagina. E ci rende complici di una situazione, stimolando il nostro occhio critico, cercando colpevoli.

Clarice Lispector, che ha il suo nome sulla copertina del libro, che ha la sua firma fra i titoli, che si assume la paternità del testo della dedica del romanzo, pur scomparendo come autrice, come autrice si manifesta in modo implicito nella storia. O meglio: vi rimane, ma travestita da Rodrigo, cedendo la voce a uno scrittore uomo per sfuggire ai piagnucolosi sentimentalismi da femmi-

¹²¹ “(...) ha luogo in uno stato di emergenza e di calamità pubblica”. *Ibidem*, p. 8.

¹²² “(...) di un libro incompiuto poiché non ha risposta”. *Ibidem*.

ne. E ci riesce? Oppure il risultato è esattamente l'opposto? Finge di essere Rodrigo, un uomo che racconta senza sentimentalismi, rivelando proprio il contrario, scrivendo ciò che scriverebbe, e che in realtà scrive, come donna.

Considerando che Macabéa è una creazione di Rodrigo, che a sua volta è una creazione dell'autrice implicita Clarice Lispector, in un gioco di "identità intercambiabili",¹²³ tanto Macabéa quanto Rodrigo sono immagini della stessa autrice, come in una triangolazione: la scrittrice (della dedica) e lo scrittore (il narratore del romanzo) si confrontano con il loro oggetto (il romanzo, la parola, Macabéa), spregevole e attraente, che ammalia e disgusta e che è, infine, "inenarrabile": il suo senso è vuoto e non si raggiunge mai.

Non si dimentichi poi che questo "essere romanzesco" è anche cibo per l'artista. Dopotutto, scompaginando i ruoli, si scompagina anche la tradizione del romanzo sociale brasiliano degli anni '30, dove uno dei temi fondamentali è la miseria del nordestino. La letteratura di Clarice Lispector insorge contro la tradizione del realismo storico e del marxismo teorico, come osserva Silvano Santiago quando iscrive il romanzo in una sorta di letteratura politica che parte dalla rivoluzione del linguaggio.¹²⁴ Tuttavia, questo tipo di romanzo, che coglie il nordestino radicato nella grande città, se da una parte smette di affidarsi all'ausilio della tradizione realista, uno fra i tanti supporti, materia prima che il narratore gradualmente smonta, dall'altra assoggetta il ruolo di scrittore allo stesso meccanismo: anche qui il "povero" è oggetto del romanzo. Solo attraverso l'ironia il narratore riesce a portare avanti, nella creazione letteraria, una simile situazione di conflitto suicida.

La quinta storia

¹²³ Benedito Nunes, "O jogo da identidade", in *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Ática, 1989, p. 165.

¹²⁴ Silvano Santiago, "A política em Clarice Lispector", in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29-11-1997. Oltre a spiegare il carattere politico-rivoluzionario di Clarice Lispector, che si ribella al realismo storico a partire dalla stessa costruzione del linguaggio, Silvano Santiago si avvale del saggio di Walter Benjamin "Sul programma della filosofia futura" del 1918 per spiegare il carattere dell'"esperienza" così come appare nella letteratura di Clarice Lispector, non in quanto attività razionale, ma come ciò che "ingloba il pre-razionale, il magico e persino la pazzia".

È possibile fare propria l'ultima storia di Macabéa solo leggendo il testo dall'inizio alla fine. Dopotutto lei ci appare solo a partire da determinati dettagli che riportano sempre a quel nulla che lei è e che si tenta di afferrare, toccare, riempire, nella ricerca di un senso che è un'incursione ingloriosa nella lettura dell'opera letteraria. E che ci porta, per lo meno, a una constatazione: possiamo appena percepire Macabéa, di tanto in tanto e per pochi istanti, prima che di nuovo ci sfugga.

Macabéa è sì, quindi, un oggetto da toccare, ma per dimostrare che è intoccabile, ossia che la sua realtà è agganciata alla sua condizione in maniera così immanente che non c'è nulla che possa separarle o rappresentarle. Lei è. Lei è la cosa spregevole che respingiamo, il «cabelo na sopa».¹²⁵ Ma è anche l'essere immune alle avversità che vorremmo essere, il fiore fresco.

E se ci sfugge non è perché sia trascendente: lei non va oltre. È per l'immanenza: è inculcata in se stessa. Protetta dal suo stesso modo di essere, intangibile per ciò che la circonda, immune al magnetismo delle relazioni sociali, Macabéa, questa "cosa", rimane sempre in un luogo neutro, utopico, insostenibile, in un vuoto che è allo stesso tempo luogo di esclusione – fuori dal sistema, rifiuto – e luogo dove, come essere vivente, pulsione vitale, è autosufficiente, nella «vida primária que respira, respira, respira».¹²⁶ Per questo provoca in noi indignazione e magico stupore.

Articolo originariamente pubblicato in: Benjamin Abdala Jr. (a cura di), *Personae. Grandes Personagens da Literatura Brasileiras*, São Paulo, SENAC, 2001, pp. 285-317. Si ringrazia l'editore per la gentile concessione del testo.

Traduzione dal portoghese di Chiara Faiolo

¹²⁵ «capello nella minestra». *Ibidem*, p. 65.

¹²⁶ «vita primaria che respira, respira, respira». *Ibidem*, p. 11.

Principessa di Napoli

Benjamin Moser

Scrittore, critico e traduttore

Il 19 luglio, dopo aver trascorso alcuni giorni a Rio de Janeiro, Clarice e Maury iniziano il loro viaggio verso l'Europa; non era facile in quegli anni attraversare l'Atlantico e il loro tragitto così accidentato ne è la prova.¹ La prima tappa è “il trampolino verso la vittoria”, ovvero la base USA a Parnamirim a Natal, dove trascorrono alcuni giorni in attesa di imbarcarsi. La base è un posto di lusso, nei cinema danno film che non sono ancora usciti a Rio, nella sala della mensa servono cibo delizioso e gli appartamenti sono dotati di enormi frigoriferi elettrici.² Maury parte per primo, assieme ad altri diplomatici che vanno a riaprire il consolato prima di portarvi i loro dipendenti. Il loro viaggio diventa estenuante: da Rio a Natal, poi fino all'isola di Ascension, e Accra, Robertsfield (Liberia), e poi Dakar, Tindouf, Marrakech, Casablanca, Oran e Algeri, dove Maury e i suoi colleghi riescono finalmente a riposarsi.

Clarice, nel frattempo, è bloccata a Natal; si era spostata dalla base americana all' “orrido piccolo Grand Hotel”, scrive a Lúcio [Cardoso, n.d.r.]. “Maury è partito ieri e io aspetto di imbarcarmi, forse dopo il week end”. Ha trascorso dodici giorni in tutto a Natal, “una cittadina senza carattere, nean-

¹ Nel corso del suo soggiorno, Clarice contatta Lauro Escorel, un diplomatico che aveva pubblicato un caloroso articolo su *Perto do coração selvagem*, la cui moglie, Sara, era l'altra coniuge ebrea ad Itamaraty. Avevano pranzato insieme e in questa occasione Clarice fece la conoscenza di un giovane recentemente entrato a fare parte del corpo diplomatico e diventerà il grande poeta di Pernambuco, João Cabral de Melo Neto. Teresa Cristina Montero Ferreira, *Eu sou uma pergunta. Uma biografia de Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 107.

² *Ibidem*, pp. 109-110.

che quello dell'età", sentendo la mancanza delle sorelle, di Maury e dei suoi amici di Rio e Belém.³

Sta lasciando il Brasile per la prima volta dopo essere arrivata a Maceió come un immigrato in fasce. Le circostanze di ventidue anni prima non si potevano neanche immaginare, una bimba affamata con genitori poverissimi che avevano viaggiato in terza classe. In quella bellissima donna, apprezzata scrittrice e giornalista seduta ad aspettare il suo volo al Grand Hotel con un importante nome cattolico sul passaporto diplomatico, non vi sono segni dell'incredibile lotta per la sopravvivenza condotta dalla sua famiglia. Il suo percorso di vita è stato tutto un trionfo, ma non senza ambiguità; negli anni che seguirono lo sbarco dei genitori all'ombra della finta Statua della Libertà al molo di Maceió, aveva messo forti radici nell'unico paese che conosceva. "Clarice non avrebbe mai dovuto lasciare il Brasile", ha detto Eliane Weil, che l'ha incontrata qualche settimana dopo ad Algeri. "Non era come le altre donne. Poche erano istruite, le avevano educate solo per stare a fianco dei loro mariti, crescere i figli e badare ai domestici. Clarice aveva studiato, aveva una professione e una vita in Brasile".⁴

L'esperienza di andare all'estero l'avrebbe gratificata, non senza difficoltà, ma prima di tutto doveva andarci e il 30 luglio parte finalmente da Natal. "Ho viaggiato con un gruppo di missionari e, guardando una piccola santa donna che dormiva davanti a me, mi sentivo debole e orribilmente spirituale, libera dalla fame, pronta a convincere i neri d'Africa che non abbiamo bisogno di nulla se non della civiltà", scrive a Lúcio.⁵

Il giorno dopo arriva alla Base Aerea Militare di Fisherman's Lake, in Liberia, dove trascorre un giorno e una notte. Anche se circondata dagli abitanti del villaggio locale che ammirano i suoi capelli biondi e lisci, non è particolarmente colpita dall'esotismo del luogo. "Dovevo continuare a dire a me stessa: questa è l'Africa, così potevo sentire qualcosa, ma non ho mai visto nessuno che fosse meno di un turista". Il 1 agosto raggiunge Bolama, nella Guinea portoghese, dove si ferma a pranzo e ha modo di osservare la natura del regime coloniale. Ancora nel 1974 scriveva di questa esperienza: "(Vedendo i guinea-

³ Lettera a Lúcio Cardoso, 25 luglio 1944 ; Lettera a Lúcio Cardoso, metà settembre 1944, in Clarice Lispector e Teresa Montero, *Correspondências*, Rio de Janeiro, Rocco, 2002, pp. 48-54.

⁴ Intervista con Eliane Gurgel Valente, Parigi, 3 dicembre 2007.

⁵ Lettera a Lúcio Cardoso, metà-settembre 1944, in *Correspondências...* cit., p. 54.

ni che venivano frustati) ho chiesto: dovete proprio trattarli come non umani? Lui rispose: non lavorerebbero in nessun altro modo”.⁶ Ci ho pensato: l’Africa è davvero misteriosa”. E ha lasciato quel luogo così incomprensibile passando per Dakar, e viaggiando con un volo notturno per Lisbona.⁷

Grazie ai sacrifici dei genitori, Clarice Lispector può fare ritorno al continente nativo ben vestita ed educata, sposata ad un diplomatico il cui stipendio viene pagato in dollari. Non è improbabile che lei non sapesse nulla degli orrori subiti dalla sua gente. Dal 1930, era ampiamente noto che gli ebrei europei erano stati perseguitati, ma la natura esatta di quell’oppressione ancora non si immaginava. Il Brasile era stato per anni controllato dalla censura dell’Estado Novo. I giornali yiddish, che avrebbero potuto manifestare grande interesse a tal proposito, erano ancora chiusi; quelli in portoghese non ne erano interessati oppure non avevano il permesso di parlare della persecuzione nazista. “Non sapevamo” dice Tania Lispector Kaufmann. “Eravamo impegnati a lavorare e le persone in realtà non ne parlavano”.⁸ Gli ebrei brasiliani ne erano per la maggior parte all’oscuro. “Alla fine della guerra, molti giornalisti e scrittori... sono venuti in America Latina”, ricorda un altro brasiliano. “Perché qui non sapevamo niente, i giornali non ne parlavano perché eravamo in una dittatura, così invitavano giornalisti e scrittori che erano stati in Europa”.⁹

La Lisbona neutrale in cui Clarice arriva il 2 agosto 1944 era molto meglio del resto del continente, ma ancora povera e devastata. “Lisbona deve essere un luogo terribile in cui vivere e lavorare”, scrive a Lúcio dopo alcune settimane. “Come ha detto Maria Archer, la dignità è il momento di caduta dei portoghesi”.¹⁰ Archer, scrittrice cresciuta nell’Africa lusofona, è uno di quei tanti personaggi della cultura che restano impressionati dalla giovane brasiliana. Clarice scrive a Tania ed Elisa [le sorelle n.d.r.] che Ribeiro Couto, un diplomatico e scrittore brasiliano, “ha organizzato una cena in onore, fra gli altri, di João Gaspar Simões, un grande critico portoghese” (Oggi ricordato perlopiù in quanto biografo di Fernando Pessoa.) “Ab-

⁶ C.L., «Estive em Bolama, África» (12 giugno 1971), in *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 353. Un altro riferimento a questa esperienza si trova in «Objeto gritante», II (1971).

⁷ Lettera non datata a Lúcio Cardoso, in *Correspondências....* cit., p. 54.

⁸ Intervista con Tania Lispector Kaufmann, Rio de Janeiro, 1 agosto 2006.

⁹ Tânia Neumann Kaufmann, *Passos perdidos, história recuperada. A presença judaica em Pernambuco*, Recife, Editora Bagaço, 2000, p. 59.

¹⁰ Lettera a Lúcio Cardoso, in *Correspondências...* cit., p. 55.

biamo parlato a lungo, gli piacevo e voleva il libro (non puoi immaginare il successo che ho riscosso quella notte, tutti mi imitavano, erano così “affascinati”).¹¹

Clarice stringe una lunga amicizia con il poeta portoghese Natércia Freire. “Le quattro ore passate insieme sono state poche per me e per tutto quello che avevamo da dirci. Ma un giorno ci rincontreremo, ascolterò molto e parlerò a lungo.”¹² Non si incontrarono più, ma quelle [le sorelle, n.d.r.] quattro ore hanno così impressionato Natércia che la loro corrispondenza andrà avanti fino al 1972. (“Mio Dio, abbiamo vissuto così tanto!” scrive Clarice).¹³

Il viaggio non è sempre divertente, racconta a Lúcio. “Non so se è per la particolare situazione di attesa e ansia, ma non mi sentivo così a disagio da molto tempo; però, per qualche ragione, ti senti anche come se fossi a casa, forse è questa la ragione, chi lo sa?”¹⁴ E scrive a Tania: “il viaggio non mi diverte, vorrei essere lì con te o con Maury. Sembra che il mondo intero sia leggermente fastidioso, perché, alla fine, ciò che importa nella vita è stare vicino alle persone che ami, è la verità più grande del mondo”.¹⁵

Dopo una settimana e mezza a Lisbona, “Mme Clarisse Gurgel Valente, courrier diplomatique”,¹⁶ lascia il Marocco portandosi una corrispondenza destinata al Dott. Vasco Tristão Leitão da Cunha, il rappresentante del Brasile al governo provvisorio della Repubblica Francese, con sede ad Algeri. Clarice passa da Casablanca, descritta alle sorelle come “carina, ma molto diversa da come appare nel film *Casablanca*”. “Le donne più povere non hanno il velo, ma è divertente vederle coperte, con il velo, e a volte anche con vestiti corti, scarpe e calzettini alla Carmen Miranda”, l’inevitabile ambasciatrice della moda brasiliana.¹⁷ Da Casablanca, Clarice si dirige verso Algeri.

“Le cose sono sempre uguali dappertutto – il sospiro di una piccola donna già abituata al viaggio”, scrive a Lúcio. “I cinema di tutto il mondo si chiamano Ode-

¹¹ Lettera a Tania Lispector Kaufmann e Elisa Lispector, Algeri, 19 agosto 1944, in *Correspondências...* cit., p. 51.

¹² Lettera a Natércia Freire, Napoli, 29 febbraio 1945, Lisbona, Biblioteca Nacional.

¹³ Lettera a Natércia Freire, Rio de Janeiro, 13 marzo 1972, Lisbona, Biblioteca Nacional.

¹⁴ Lettera a Lúcio Cardoso, settembre 1944, in *Correspondências...* cit., p. 55.

¹⁵ Lettera a Tania Lispector Kaufmann, 7 agosto 1944, in *Minhas queridas*, Rio de Janeiro, Rocco, 2007, p. 40.

¹⁶ Mandato assegnato a Lisbona il 7 agosto 1944.

¹⁷ Lettera a Tania Lispector Kaufmann ed Elisa Lispector, Algeri, 19 agosto 1944, in *Correspondências...* cit., p. 49.

on, Capital, Empire, Rex, Olympia, le donne portano scarpe Carmen Miranda anche quando il loro viso è coperto da un velo. E la verità è ancora la medesima: noi siamo la cosa più importante e siamo gli unici senza le scarpe di Carmen Miranda”.¹⁸ Scrive da Algeri a Tania ed Elisa, “la verità è che non so come scrivere lettere sui viaggi; la verità è che non so nemmeno come viaggiare. È divertente realizzare che, nonostante stia visitando così tanti luoghi, riesca a vedere ben poco. Penso che la natura si somigli un po’ tutta e le cose sono tutte quasi uguali fra loro. Sapevo di più di una donna araba con il velo quando ero a Rio; ad ogni modo, spero di non dover mai chiedere a me stessa di prendere posizione, mi sfinierebbe... Per tutto questo mese non ho fatto nulla, non ho letto nulla, niente di niente – sono assolutamente Clarice Gurgel Valente e mi sento di ottimo umore”.¹⁹

Ad Algeri, Clarice soggiorna presso la delegazione brasiliana, nella stanza del cognato Mozart Gurgel Valente, al quale spetta di dormire sul divano. È la sua prima lunga esperienza nella società dei diplomatici e non ne rimane particolarmente colpita, come scriverà ad Elisa e Tania una volta tornata a Rio.

Molte di queste persone sono tremendamente snob, dure e spietate, anche se non volontariamente di natura maligna. Penso sia divertente ascoltarli mentre parlano di titoli nobiliari, aristocrazie e vedermi seduta là in mezzo a loro, con lo sguardo più carino e dolce possibile. Non ho mai sentito cose tanto serie e al contempo senza senso come nel mese trascorso in viaggio. Gente piena di certezze e di giudizi, le cui vane esistenze sono fatte solamente di piaceri sociali e prelibatezze. Ovviamente, devi conoscere la persona al di là di tutto questo, ma anche se sono sempre stata per la salvaguardia degli animali, il compito è molto difficile.²⁰

Comunque, il quadro non era del tutto desolante, e in quei movimentati dodici giorni ad Algeri Clarice strinse amicizie che sarebbero durate a lungo, come quella con una donna ebrea francese, Eliane Weil, fuggita dai nazisti a Parigi e giunta miracolosamente ad Algeri nell’ultima nave possibile da Marsiglia. Qui, dove aveva lavorato con gli americani con interventi in ambito

¹⁸ Lettera non datata a Lúcio Cardoso, in *Correspondências...cit.*, p. 55.

¹⁹ Lettera a Tania Lispector Kaufmann ed Elisa Lispector, Algeri, 19 agosto 1944, in *Correspondências... cit.*, p. 51.

²⁰ *Ibidem*, pp. 49-52.

psicologico, conosce Mozart, di quattro anni più grande di Maury, che era ad Algeri dall'aprile del 1943. Si innamorano ma, come poi scopriranno Clarice e Maury, ai diplomatici non era permesso di sposare degli stranieri.

Fortunatamente, un vezzo della genealogia è dalla loro parte: la madre di Eliane, Lucy Israel, era nata per caso a Rio nel 1899. Si trattava di una delle prime famiglie ebrae trasferitesi in Brasile, che però se ne ritornò in Europa quando Lucy aveva sette anni. A Parigi, Lucy sposa nel 1920 un ebreo dell'Alsazia, Léon Weil, facendo in modo che la figlia Eliane fosse legalmente "brasiliiana, nata a Parigi," proprio come Lucy era stata "una donna francese, nata a Rio de Janeiro". I suoi documenti, dopo essere stati esaminati, l'hanno "fatta rinascere" come cittadina brasiliana, e così ha potuto sposare Mozart a Roma nel dicembre del 1944, diventando la terza sposa ebrea all'Itamaraty.

Un'altra sorpresa aspetta Mozart e Maury: due settimane prima, Elza Canção Medeiros era giunta alla delegazione di Algeri. Il loro padre era stato il dentista della famiglia Medeiros a Copacabana, erano vicini di casa e si conoscevano da anni e l'ultimo posto in cui avrebbero mai pensato di incontrare Elza era Algeri. "Cosa ci fai qui?", chiedono stupiti i fratelli. "Come ha fatto tuo padre a darti il permesso di venire?" Non gliela aveva dato, rispose Elza. Suo padre l'aveva espulsa dalla famiglia quando lei aveva deciso di diventare una volontaria della FEB (Forza di spedizione brasiliana).²¹

Il Dott. Medeiros non era l'unico a guardare alle infermiere brasiliane con scetticismo. Santinha Dutra, la "piccola santa", conosciuta per il suo cattolicesimo reazionario e sposata al ministro della guerra, considerava le infermiere volontarie come "prostitute che andavano in guerra per fare carriera" e convinse il marito, Eurico Gaspar Dutra, a non collocarle come soldati, né come ufficiali. Questo, come Elza ricorda, significava che non potevano mangiare, visto che c'erano solo mense per i soldati e mense per gli ufficiali. Per fortuna, il presidente della Croce Rossa di Recife, proprietario di una fabbrica di biscotti, le aveva dato un paio di scatoloni dei suoi prodotti, ed era tutto quello che avevano mangiato in viaggio dal Brasile ad Algeri.

Arrivata a destinazione sana e salva, Elza incontra un altro amico di famiglia ugualmente sorpreso di vederla, il dott. Vasco Leitão da Cunha, il quale aiutava le giovani donne a trovare una sistemazione nell'ala destinata alla servitù di un albergo vicino. Il dottore era rappresentante del Brasile presso il gover-

²¹ Consultare <http://www.anvfeb.com.br/majorelza.htm>

no provvisorio francese e stava per assumere la posizione di console generale presso l'Ambasciata a Roma, nuovamente in attività. Clarice lo ammirava e apprezzava le sue brillanti capacità, così come tutti coloro che lo conoscevano. Durante la sua carriera all'Itamaraty, era stato Ambasciatore a Washington e a Mosca e si stava preparando per diventare Ministro per gli affari esteri. Lui e Mozart avevano accompagnato Clarice in Italia in nave, “verso Taranto, senza abbandonare neanche per un minuto il giubbotto di salvataggio, scortati da due cacciatorpedinieri”. “A Taranto abbiamo preso un aereo privato del comandante in capo delle forze alleate nel Mediterraneo e siamo arrivati in questa città”.²²

Arrivarono il 24 agosto, il giorno prima della liberazione di Parigi. Come tante altre persone in tutto il mondo, Elisa Lispector, tornata a Rio, trascorse la notte senza dormire per la gioia e l'eccitazione.²³

Molto tempo prima della Seconda Guerra Mondiale, il consolato di Napoli aveva avuto un ruolo vitale nella storia brasiliana. Con l'abolizione della schiavitù nel 1888, il Brasile aveva iniziato a cercare all'estero manodopera a costo zero per le fiorenti piantagioni di caffè e l'Italia impoverita, con il suo surplus di lavoratori agricoli, era una soluzione ideale. Inoltre, gli italiani, diversamente dagli ebrei e dai giapponesi, rispondevano ai requisiti razziali teorizzati dai brasiliani: erano bianchi, latini e cattolici e potevano essere assorbiti dalla società senza problemi. Arrivarono in centinaia di migliaia, specialmente dal sud della penisola, così tanti che oggi il 15% della popolazione in Brasile ha antenati italiani.²⁴ Come coloro che emigrarono in Argentina e negli Stati Uniti, la maggior parte si imbarcò a Napoli, con documenti convalidati al consolato del Brasile.

Così, quello che Maury Gurgel Valente stava aiutando a riaprire era la base per un'altra operazione assai critica, ovvero l'assistenza ai venticinquemila soldati della Forza di Spedizione brasiliana. Nel 1944, Napoli poteva essere difficilmente descritta come una tappa del “circuito Elizabeth Arden”, ovvero una di quelle assegnazioni chic che tutti i diplomatici desideravano. Maury aveva appreso ad Algeri che fra le varie comodità di cui sarebbe stato privato a Napoli ci sarebbero stati i cuscini e il pranzo.²⁵

²² *Correspondências...cit.*, pp. 50, 55.

²³ Intervista con Cecília Wainstok Lipka, Rio de Janeiro, 29 luglio 2006.

²⁴ Dati forniti dall'Ambasciata italiana a Brasilia, cfr. http://www.ambbrasil.esteri.it/Ambasciata_Brasilia/Menu/I_rapporti_bilaterali/Cooperazione_politica/Storia/

²⁵ T. Montero Ferreira, *Eu sou... cit.*, pp. 112-113.

La città era stata liberata meno di un anno prima, il 1 ottobre 1943, e la popolazione era ridotta ad uno stato di profonda miseria. “Niente, ma proprio niente che il sistema digerente non possa tollerare, viene buttato a Napoli”, scriveva il noto scrittore di viaggio inglese Norman Lewis. “I macellai che hanno aperto un po’ ovunque non vendono nulla che si possa considerare carne, ma la loro esposizione di brandelli di interiora è fatta con cura e maneggiata con reverenza: le teste di pollo – il cui becco è stato accuratamente spuntato – costano cinque lire; una pila grigia di intestini di pollo su un piattino lucidato perfettamente, cinque lire; un ventriglio, tre lire; zampetti di vitello, due lire al pezzo; una grande porzione di trachea, sette lire”.²⁶

Inoltre, gran parte della città era stata disseminata di mine dai tedeschi in partenza e l’esplosione dei palazzi era la norma, così come il saccheggio, in una città priva di qualsiasi tipo di controllo: “Niente di troppo grande o troppo piccolo – dai pali del telegrafo alle fiale di penicillina – sfuggiva alla cleptomania napoletana. Una settimana fa, un’orchestra che si esibiva al San Carlo davanti ad un pubblico in gran parte vestito con lenzuoli bianchi da ospedale lasciati dagli Alleati, al ritorno dopo cinque minuti di intervallo, non ha ritrovato più alcuno strumento”.²⁷

Il cielo è elettrico per i tanti segnali e presagi. Il Vesuvio ha eruttato il 19 marzo e la popolazione ha una febbre religiosa le cui manifestazioni non sarebbero apparse così strane ad un brasiliano del nord:

Le chiese si riempiono improvvisamente di immagini che parlano, sanguinano, scuotono la testa e trasudano liquidi curativi che la gente raccoglie con fazzoletti o nelle bottiglie; folle estatiche e trepidanti si radunano per attendere che avvenga qualcosa di meraviglioso. Ogni giorno i quotidiani riferiscono di nuovi miracoli. Nella chiesa del Santo Agnello, un crocifisso parla abitualmente con l’immagine di Santa Maria dell’Intercessione – fatto confermato dai giornalisti accorsi sul posto. L’immagine di Santa Maria del Carmine, già nota per aver spostato la testa evitando un colpo di cannone durante l’assedio di Napoli da parte di Alfonso d’Aragona, ora lo fa come routine quotidiana.²⁸

²⁶ Norman Lewis, *Naples 44*, New York, Pantheon Books, 1978, p. 29.

²⁷ *Ibidem*, p. 79.

²⁸ *Ibidem*, p. 99.

Pane, carne, olio e pasta sono molto costosi, anche un anno dopo la liberazione, scrive Rubem Braga, il corrispondente del *Diário Carioca*.²⁹ “La gente di Napoli vive miseramente, è vestita male, mangia poco – e la libertà è piena di restrizioni”, continua Braga. “Il mercato nero funziona ovunque: a volte hai la tragica, comica impressione che ognuno cerchi di trovare qualcosa da acquistare per 20 lire e rivenderlo per 40 a qualcuno che lo rivenderà a 70 a qualcun altro, il quale lo rivenderà ancora – e via così, fino ad un punto della catena in cui il cittadino deciderà di usare l’articolo con soldi scoperti solo Dio sa dove”. Ma Braga aggiunge, “Non vedi la fame assoluta in giro, quella che dicono esista in Grecia e in altri paesi. Il cibo è costoso ma almeno c’è”.³⁰

In questo scenario, Clarice e Maury iniziano le loro carriere all’estero. Nella sua corrispondenza, Clarice non parla tanto dei problemi da affrontare, “È bello qui”, scrive a Lúcio. “È una città sporca e disorganizzata, come se le cose più importanti fossero il mare, la gente, le cose. Le persone sembrano condurre un’esistenza provvisoria e tutto ha un colore sbiadito, ma non come se si guardasse attraverso un velo, è proprio il colore stesso”.³¹

Clarice racconta un po’ ad Elisa la situazione, le invia lettere maggiormente descrittive di quelle destinate a Tania e a Lúcio. “La popolazione vive chiaramente di contrabbando, mercato nero, prostituzione, piccoli scontri e furti, e la classe media ne risente”.³² Poche settimane dopo, riflette: “È vero che alla guerra attribuiscono problemi che sono sempre esistiti qui, come ad esempio la prostituzione, considerata una professione dalla notte dei tempi. Ci hanno detto che i ragazzi di strada offrono le loro sorelle, che quando i mariti dichiarano di avere una bella ragazza, poi si scopre che si tratta della moglie, ecc.; ma tutti dicono che è sempre andata così”.³³

Clarice legge moltissimo, soprattutto in italiano, lingua in cui riscopre l’affinità con Katherine Mansfield. Il romanzo *Bliss* aveva avuto un grande impatto su di lei alcuni anni prima, era stato il suo primo libro acquistato con lo stipendio di giorna-

²⁹ Fernando Sabino e Clarice Lispector, *Cartas perto do coração*, Rio de Janeiro, Record, 2001, p. 7.

³⁰ Rubem Braga, *Com a F.E.B. na Itália: Crônicas*, Rio de Janeiro, Livraria Editora Zelio Valverde, 1945.

³¹ C.L. e Teresa Montero, *Correspondências...* cit., p. 56.

³² Lettera a Elisa Lispector, 18 dicembre 1944, in *Minhas queridas...* cit., p. 65.

³³ Lettera a Elisa Lispector, 12 gennaio 1945, in *Minhas queridas...* cit., p. 69.

lista. “Questo libro sono io!”, ricorda di aver esclamato nel momento in cui l’aprì. Ora, a Napoli, leggendo le lettere di Mansfield, scrive a Lúcio: “Non può esserci una vita più grande della sua, e io semplicemente non so cosa fare. Che cosa assolutamente straordinaria è lei”.³⁴ L’ammirazione e l’identificazione con la Mansfield sono interessanti perché si tratta della naturale stima di uno scrittore per i suoi illustri predecessori, ma l’affermazione “Non c’è vita più grande della sua”, implica la domanda di cosa Clarice intenda per una vita che comprende amanti di entrambi i sessi, malattie veneree, depressione, tubercolosi e morte all’età di trentaquattro anni. Forse, intende la dedizione totale di Mansfield all’arte, oppure il suo disprezzo per le convenzioni, la sua battaglia incessante e spacciata per la libertà. Per la giovane autrice di *Perto do coração selvagem*, così come per il personaggio ribelle di Joana, la libertà, artistica e personale, era il bene più prezioso. Il messaggio proveniente dall’esistenza di Katherine Mansfield sarebbe piaciuto particolarmente a Clarice, nel momento in cui stava per essere risucchiata dal corpo diplomatico, così rigido, chiuso e dedito alle buone maniere anche in tempi di guerra.

“In generale, posso dire di essere un ‘successo sociale’”, scrive a Lúcio. “È solo che alla fine io e Maury ci guardiamo in faccia e ci ritroviamo così pallidi e stanchi, finiamo per detestare la gente, siamo pieni di odio e purezza... Ognuno è intelligente, attraente, educato, legge libri e dona denaro ai bisognosi, ma perché non se ne vanno in qualche inferno molto facile da trovare? Io ne sarei felice, se sapessi che il luogo in cui si trova ‘un’umanità sofferente’ è il paradiso. Mio Dio, dopotutto non sono una missionaria”.³⁵

Nonostante questa spavalderia, Clarice non è avversa all’‘umanità sofferente’, e neanche al lavoro missionario; subito dopo il suo arrivo, si è impegnata con grande energia nell’aiutare “i cobra fumanti”, ovvero le truppe della FEB sbarcate a Napoli con grande sconcerto degli italiani. Il 15 novembre, anniversario della fondazione della Repubblica Brasiliana, Vasco Leitão da Cunha tiene un discorso in cui sottolinea le ragioni dell’entrata del Brasile in guerra, riferendosi ai sottomarini italiani che avevano attaccato la flotta brasiliana. L’enfasi è doverosa visto che la gran parte degli italiani non capiscono cosa ci stessero facendo i brasiliani nel loro paese. “Centinaia di italiani a cui ho parlato – gente di tutte le classi sociali e livelli di istruzione, inclusi giornalisti politici – non avevano la

³⁴ «Quaderni della Medusa», Lettere (Mondadori), in *Correspondências...* cit., p. 54.

³⁵ Lettera non datata a Lúcio Cardoso [1944], in *Correspondências...* cit., p. 55.

minima idea delle azioni deplorevoli dei loro sottomarini, ovvero l'uccisione di uomini, donne e bambini di un paese neutrale", scrive Rubem Braga.

La censura fascista aveva nascosto i fatti. Secondo la propaganda del regime, gli Stati Uniti avevano costretto il Brasile ad entrare in guerra. Le grandi manifestazioni di protesta dei brasiliani, a seguito del siluramento delle nostre navi da parte dei sottomarini italiani e tedeschi, non erano state assolutamente riportate. Dopo l'ingresso in guerra del Brasile, la macchina di propaganda di Mussolini aveva iniziato ad interessarsi sempre di più al nostro paese, diffondendo l'idea, attraverso modalità spregevoli – ovvero attaccando non solo la posizione del governo ma la popolazione stessa – che la nostra entrata fosse ridicola e al contempo che, secondo storie di pura invenzione, migliaia di immigrati italiani soffrissero pene terribili nei campi di concentramento e nelle prigioni in Brasile.³⁶

Era la solita propaganda fascista, ma i brasiliani non stavano combattendo contro gli italiani, i quali si erano arresi nel 1943, bensì contro i tedeschi; e in questo partivano già abbastanza male, visto che non erano sicuramente attrezzati e allenati nel migliore dei modi, in una condizione generale che rifletteva le precarie condizioni della sanità pubblica in Brasile a quei tempi.³⁷ Peggio ancora, venivano anche razzisticamente "bastardizzati", un punto su cui facevano forza i brasiliani filonazisti quando dovevano sottolineare la follia dell'entrata in guerra. Rubem Braga enfatizza la loro resistenza: "Sono grandi combattenti, come tutti gli altri – e non credono alla leggenda dei 'super-uomini' promossa – nonostante abbia vergogna a dirlo – dai nostri 'sociologi', alcuni dei quali sono loro stessi di origine razziale 'inferiore'".³⁸

Su tale questione i nazisti mostrano più delicatezza; nei volantini distribuiti ai soldati brasiliani usano gli stessi argomenti impiegati dalla loro quinta colonna, in cui l'unica differenza è il cattivo portoghese dei tedeschi. "La grande questione è perché i brasiliani stanno combattendo in Italia – anche se il loro autore non spiega perché i tedeschi stiano combattendo nello stesso paese". I volantini promettono anche buon cibo ai prigionieri e ai disertori, "senza distinzioni di razza

³⁶ R. Braga, *Com a F.E.B...* cit., p. 74.

³⁷ Elza Cansanção Medeiros, *E foi assim que a cobra fumou*, Rio de Janeiro, Marques-Saraiva, 1987, p. 56.

³⁸ R. Braga, *Com a F.E.B...* cit., p. 75.

e nazione, e parlano di considerazione, visto che ‘ognuno è trattato con rispetto’. Nessuna parola razzista, la frase più forte, che merita un carattere speciale, è questa profonda verità filosofica. ‘In guerra, la cosa che conta di più è tornare a casa vivi’. Che pensiero carino da parte dei soldati tedeschi – i presunti autori del messaggio. Ecco Mr. Hitler, pacifista e anti-razzista – in portoghese”.³⁹

Gli eserciti “pacifisti e anti-razzisti” di Hitler infliggono alle truppe brasiliane un numero pesante di vittime, le quali affollano gli ospedali che Elza Cansanção Medeiros e le sue colleghe infermiere stanno allestendo. Gli ospedali da campo, proprio dietro il fronte, sono la prima stazione, ma per i feriti che possono viaggiare e hanno la speranza di guarire in pochi giorni c’è un ospedale di evacuazione a circa venti chilometri dietro il fronte. I casi peggiori vengono portati negli ospedali americani di Napoli.⁴⁰

È significativo, a livello simbolico, che l’ospedale si trovi presso la Mostra d’Oltremare, un complesso fieristico ultra-moderno, inaugurato da Mussolini, nel maggio del 1940,⁴¹ con l’intenzione di celebrare lo stesso “crociato eroico, così civilizzato dal Fascismo, che attacca la barbarie africana per liberare, in maniera disinteressata, il bellissimo schiavo nero” che, *Pan* – in cui Clarice pubblica il suo primo racconto – aveva onorato, dieci anni prima.⁴² Solo quattro anni dopo la pomposa inaugurazione, i padiglioni commemorativi delle colonie italiane di Eritrea, Etiopia, Albania e Libia, ospitavano già le ultime vittime di quegli “eroici crociati”, i soldati alleati feriti nella Campagna italiana.

Qui, Elza Cansanção Medeiros, diciannove anni, proveniente da una ricca famiglia di Rio e con un inglese che riproduce l’accento oxfordiano della sua governante, ricorda con disperazione che gli ospedali erano diretti da “TEXANI!” “Quello che parlano è quasi un dialetto, con la bocca socchiusa. Un orrore! Dopo pochi giorni urlavo disperatamente per tradurre quello che i dottori dicevano ai pazienti e viceversa”.⁴³

Le infermiere hanno bisogno di tutto l’aiuto possibile e sono contente di avere il supporto della signora Clarice Gurgel Valente, la quale, nonostante le sue affermazioni un po’ sprezzanti sull’‘umanità sofferente’, dà prova di un infati-

³⁹ *Ibidem*, p. 80.

⁴⁰ Elza Cansanção Medeiros, *E foi assim...* cit., p. 86.

⁴¹ Intervista con Nádía Battella Gotlib, Ribeirão Preto, 23 luglio 2006.

⁴² *Pan*, vol. I, Rio de Janeiro, 1935.

⁴³ Elza Cansanção Medeiros, *E foi assim...* cit., p. 71.

cabile umanitarismo. Siccome non vi sono assistenti sociali fra i membri dell'esercito brasiliano, Clarice "ottiene l'autorizzazione dalle autorità militari, sia brasiliane, sia americane, a visitare l'ospedale ogni giorno e chiacchierare un po' con gli uomini malati", ricorda Elza. "Non fu facile avere l'autorizzazione, visto che era un civile e, anche se membro del corpo diplomatico, non aveva alcun incarico militare. Dopo una trafila lunga e complessa, ottenne il permesso e iniziò ad andare all'ospedale ogni giorno come una vera Samaritana. La figura aggraziata passava di letto in letto, sempre con un sorriso sulle labbra, parlando coi soldati, leggendo loro lettere da casa, dando consigli, scrivendo per coloro che non riuscivano o non sapevano farlo, organizzando giochi per i feriti e distribuendo le poche cose che potevamo dare ai nostri malati".⁴⁴

Elza ricorda che la grande mistica aveva un dono speciale nel tagliare le unghie dei piedi⁴⁵ e Rubem Braga offre un'idea delle lettere che Clarice avrebbe potuto leggere, o anche scrivere. I pensieri dei soldati, feriti e naufragati oltre oceano, sono sempre rivolti a casa. "Uno di loro – mi dice il censore, senza violare il segreto professionale – ha scritto un grande polpettone sentimentale, dicendo che gli mancava la fidanzata, che vivere senza di lei era una tragedia, non so come affrontare l'agonia della separazione, e piango quando ci penso, ma alla fine di tutto ha aggiunto un P.S. – Dimmi chi ha vinto la partita contro Bangu... Un altro, scrivendo alla moglie, le diceva di quanto gli mancasse, della Patria, concludendo però: Donna, non dimenticare di togliere le erbacce in giardino, l'ultima volta che l'ho visto era ridotto molto male".⁴⁶

"Visito i malati ogni giorno", scrive Clarice a Lúcio in marzo. "Porto loro quello di cui hanno bisogno, parlo con loro, lotto con l'amministrazione per avere i documenti di cui necessitano, insomma, sono straordinaria. Vado da loro ogni mattina e mi dispiace quando non posso farlo, perché mi aspettano e perché poi anche loro mi mancano".⁴⁷

Clarice non si limita alle visite ai letti dei malati. Elza ricorda "di venire dall'infermeria dove si trovavano alcuni ufficiali feriti e vedere Clarice che parlava con i pazienti che stavano per essere evacuati verso gli Stati Uniti,

⁴⁴ Elza Cansanção Medeiros, «Saldando uma dívida de gratidão», scritta "sette anni dopo", o approssimativamente nel 1952.

⁴⁵ Intervista con il maggiore Elza Cansanção Medeiros, Rio de Janeiro, 12 settembre 2006.

⁴⁶ R. Braga, *Com a F.E.B...* cit., p. 32.

⁴⁷ Lettera a Lúcio Cardoso, 26 marzo 1945, in *Correspondências...* cit., p. 70.

dove avrebbero trascorso alcuni mesi per imparare ad usare arti meccanici”. Uno degli ufficiali afferma:

“Ah, signorina Clarice, quanto mi piacerebbe mangiare qualcosa di brasiliano prima di andare negli Stati Uniti, mi manca così tanto il Brasile, soprattutto il cibo, e passerà molto tempo prima che possa di nuovo gustarmi dei buoni fagioli brasiliani o il riso con la salsa dolce!”

La signorina Clarice è in piedi, in silenzio, pensando e ripensando e, dopo aver preso una decisione, risponde:

“Bene, allora, se i dottori sono d’accordo, vieni al consolato domani e vedrò cosa posso fare con le nostre razioni, per mettere insieme un pranzo brasiliano”.

“Leggendo tutto questo adesso”, commenta Elza, “non sembra così degno di nota, ma solo chi ha vissuto in un paese devastato dalla guerra può capire quale sacrificio comporti un invito del genere, visto che anche il corpo diplomatico faceva fatica a trovare cibo. E poi si trattava di avere cinque persone in più che desideravano un tipo di cibo normalmente non presente nelle razioni...La nostra fata buona non risparmiava atti di generosità e il giorno dopo gli ufficiali sono stati accolti al consolato calorosamente, con del buon cibo brasiliano, cucinato con devozione dalla signorina Clarice”.⁴⁸

La ragazza che aveva lasciato l’Europa come un rifugiato braccato dai nazisti vi ha fatto ritorno per aiutare le vittime di un’altra guerra: una “fata buona” per Elza, la “Principessa di Napoli” per Rubem Braga e Joel Silveira, un altro reporter che nel febbraio del 1945 aveva viaggiato per duemila chilometri attraverso i paesi in guerra solo per incontrarla.⁴⁹ I fotografi la ritraggono all’apice della sua bellezza, che si afferma in maniera ancor più spettacolare nel contesto devastato in cui si trova. Il più grande complimento che abbia mai ricevuto, scriverà, viene dalle strade di Napoli, mentre passeggia con Maury: “E un uomo disse ad un altro a voce alta, così che io potessi sentire: ‘Quello è il tipo di donna su cui contiamo per ricostruire l’Italia’”.⁵⁰

Traduzione dall’inglese di Federica Zullo

⁴⁸ Elza Cansanção Medeiros, «Saldando uma dívida de gratidão», cit.

⁴⁹ C.L., « Le plus grand compliment que j’ai reçu », in *La Découverte...* cit., p. 101.

⁵⁰ «O maior elogio que já recebi»(9 marzo 1968), in *A descoberta do mundo*, cit., p. 82.

La risposta (im)possibile. Clarice Lispector e l'obbligo della testimonianza

Ettore Finazzi-Agrò

Professore di Letteratura portoghese e brasiliana - Università di Roma «La Sapienza»

Todo esse amor reprimido
Esse grito contido

Chico Buarque de Holanda, “Apesar de você”

Il 22 giugno 1968, pochi mesi prima della promulgazione dell'*Ato Institucional número 5* che avrebbe inaugurato il periodo più duro della repressione del dissenso in Brasile, una donna partecipa, a Rio de Janeiro, ad una delle più importanti e affollate manifestazioni contro la dittatura militare. La donna è una scrittrice famosa e, nella fotografia che ci è pervenuta di quella marcia di protesta, ella cammina in prima fila, parzialmente nascosta da grandi occhiali da sole, al fianco di altri intellettuali e artisti quali Carlos Scliar, Oscar Niemeyer, Ziraldo e Milton Nascimento. La manifestazione, organizzata poco dopo l'assassinio, da parte della polizia militare, dello studente Edson Luís durante una dimostrazione politica nel centro della città, aveva come obiettivo quello di consegnare un documento di protesta al Governatore dello stato di Guanabara, Negrão de Lima, contro la brutalità dell'esercito. Come portavoce era stato scelto Hélio Pellegrino – scrittore anch'egli e grande amico della donna – e alla manifestazione presero parte

molti altri artisti e intellettuali non immortalati in quella fotografia.¹

In quello stesso giorno compare, sul *Jornal do Brasil*, una cronaca divisa in tre paragrafi e firmata dalla stessa famosa scrittrice, composta non si sa bene quando, ma pubblicata (non a caso, a mio parere, o per un caso che si potrebbe declinare solo entro l'orizzonte tragico del vivere) esattamente quel 22 giugno 1968:

Não sei mais escrever, perdi o jeito. Mas já vi muita coisa no mundo. Uma delas, e não das menos dolorosas, é ter visto bocas se abrirem para dizer ou talvez apenas balbuciar, e simplesmente não conseguirem. Então eu quereria às vezes dizer o que elas não puderam falar.²

Il titolo di questo primo paragrafo della cronaca è “Ainda sem resposta” (“Ancora senza risposta”) e si presenta, come si vede, come una protesta o, meglio, come una dichiarazione di incapacità di testimoniare in nome e per conto di coloro che non hanno voce.

La donna di cui sto parlando è, com'è facile da capire – anche per lo stile inconfondibile del brano che ho appena trascritto –, Clarice Lispector: scrittrice famosa, di fatto, soprattutto a partire dalla pubblicazione, nel '64, della *Passione secondo G.H.*, romanzo che può essere considerato un'opera fondamentale e imprescindibile tanto nella produzione dell'autrice, quanto, più in generale, nell'ambito della narrativa brasiliana del Novecento. O meglio: la *Paixão segundo G.H.* è una soglia che ella ha attraversato, inoltrandosi successivamente – e forse a causa dell'inevitabile “esaurimento” della parola e della scelta del silenzio di fronte all'assoluto naturale compiuta in quell'opera che, non a caso, si chiude con la frase: “A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro” – entrando dunque, dopo quell'esperienza estrema, in una fase di *impasse* ideologica e di ricerca di nuove forme espressive in grado di dire, adesso, non solo la sua ricerca di un fondamento esistenziale occulto o rimosso, ma ciò che, in concreto, ella osserva attorno a sé, ossia, le “molte cose” che ella vede “nel mondo”.

Nel momento in cui scrive la cronaca e in cui partecipa al corteo di protesta, Clarice sta vivendo, insomma, un periodo nel quale si considera incapace di

¹ La fotografia dell'evento e le informazioni sulla manifestazione di protesta si trovano nel fondamentale studio di Nádía Battella Gotlib. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo, Ática, 1995, rispettivamente p. 39 e pp. 379-83.

² Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, 2^a ed., Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 112.

scrivere ancora: in un periodo, per lo meno, di rifiuto di una letteratura alimentata solo da problemi relativi al soggetto e da questioni legate alla definizione dell'identità individuale. Alcuni critici hanno, in effetti, studiato questa fase – considerata di chiusura in se stessa o perfino di smarrimento rispetto al percorso letterario testimoniato dai suoi primi romanzi e racconti – della narrativa clariceana, che la stessa autrice, del resto, considerava come scritta “con la punta delle dita”,³ confermando poi, più volte, la sua volontà di non scrivere più, a causa di quella incapacità denunciata fin dall'inizio della cronaca summenzionata.⁴ Ciò nonostante, nel periodo considerato, ella sta scrivendo un nuovo romanzo che si intitolerà, significativamente, *Un apprendistato o il Libro dei piaceri* e che sarà, in effetti, pubblicato, nel 1969.

Se è vero, com'è vero, che Clarice ha sempre prestato grande attenzione al paratesto, allora la scelta di questo doppio titolo sembra indirizzarci verso due direttrici ideali o verso due possibili opzioni ideologiche che sarebbe forse utile analizzare: da un lato, avremo il libro come “apprendistato”, dall'altro, l'allusione al godimento, al corpo e alle sue istanze. In effetti, basandosi su quel processo di identificazione, sempre alluso e sempre eluso, tra autore e personaggio, tante volte evocato dalla critica clariceana, si può affermare che tanto Lori, protagonista del romanzo, quanto Clarice, la sua creatrice, si trovano in una fase in cui, alla ricerca di un nuovo modo di mettersi in relazione con il mondo, corrisponde, d'altronde, un'attenzione sempre più evidente alla questione dell'erotismo, della ricerca del “piacere”, appunto, che sfocerà in particolare, qualche anno più tardi, nella pubblicazione dei racconti “scandalosi” inclusi in *A via crucis do corpo* (1974).

Tale ricerca della fisicità, questa volontà di liberazione materiale dai divieti e dalle censure imposte da un'etica opprimente e oppressiva si coniuga, nella scrittrice brasiliana, con la rivendicazione, naturalmente politica (ma che è,

³ Si veda, sulla produzione letteraria di questo periodo, l'importante studio di Vilma Arêas, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

⁴ Si legga, ad esempio, ciò che Clarice scrisse nella cronaca che segue quella sopracitata, datata 29 giugno 1968 (ma che non è compresa nella raccolta *A descoberta do mundo*): “O anonimato é suave como um sonho. Eu estou precisando desse sonho. Aliás, eu não queria mais escrever. Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro. Eu queria ficar calada” (N. Battella Gotlib, *op. cit.*, pp. 376-77). È importante sottolineare tale ricerca dell'anonimato e del silenzio, sulla quale tornerò anche più avanti.

tuttavia e prima di tutto, necessariamente estetica), di un'espressione antiautoritaria, eversiva in rapporto all'Ordine del discorso e alle costrizioni della lingua normativa: un'espressione che attraversa ed è attraversata dalla sessualità come forma di protesta o resistenza rispetto al dominio biologico della vita individuale. Abbandonando o andando oltre il misticismo naturale, tipico della produzione precedente, la scrittrice sente, di fatto, l'impulso ad andare verso un "realismo novo",⁵ avverte, cioè, l'obbligo di dar voce a coloro che non hanno parola o che riescono ad esprimersi solo tramite gesti senza speranza e con l'evidenza della loro corporalità offesa e piagata. Clarice capisce, insomma, che l'autoritarismo crescente della dittatura pretende una scelta che vada in senso contrario – o che, per paradosso, la asseondi contrariandola – la proibizione di parlare, rivendicando, così, la sua dignità e libertà autoriale.

Segnali di tale mutamento, di questa volontà di denunciare lo scempio sociale ed umano provocato da un Potere senza alternative, erano presenti, in verità, già nella produzione precedente di Clarice. È soprattutto a partire dalla fine degli anni '60 che ella avverte, tuttavia, la necessità crescente, il forte e umano impulso o, meglio, l'obbligo propriamente politico di assumere il ruolo della testimone: di chi ha visto e che, senza aver vissuto sulla propria pelle gli eccessi della repressione, sente tuttavia l'imperativo di parlare in nome e per conto dei "balbettanti", di coloro che non riescono ad articolare le parole per denunciare la repressione attuata nei loro confronti. Così prosegue, di fatto, la cronaca di quel 22 giugno 1968:

Não sei mais escrever, porém o fato literário tornou-se aos poucos tão desimportante para mim que não saber escrever talvez seja exatamente o que me salvará da literatura.

E così essa si conclude, in modo apparentemente incongruente:

O que se tornou importante para mim? No entanto, o que quer que seja, é através da literatura que poderá talvez se manifestar.⁶

Cosa può voler dire questa incapacità di scrivere? Cosa il disinteresse per

⁵ V. Arêas, *op. cit.*, p. 40.

⁶ Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, ed. cit., p. 112.

“il fatto letterario”, cui fa seguito, peraltro, l’affermazione che solo attraverso il discorso letterario si potrà eventualmente manifestare ciò che realmente importa? Penso che qui, nell’apparente incoerenza delle dichiarazioni, Clarice ci conduca, invece, proprio fino al nucleo del paradosso su cui si impernia la testimonianza, ossia, per citare Agamben, il fatto che essa “è la relazione fra una possibilità di dire e il suo aver luogo”, realizzandosi, così, solo “attraverso la relazione a una impossibilità di dire – cioè soltanto come *contingenza*, come un poter non essere”.⁷

In altre parole, la scrittrice, che tanto ha visto e che con tanta intensità ha partecipato alle sofferenze altrui, considera che la letteratura (perlomeno la sua) non sia ancora in grado di esprimere il dramma sociale e politico nel quale è immersa, restando, purtuttavia, l’unico strumento – nella sua inevitabile contingenza, nella sua *im-possibilità*, ossia nella sua possibilità di non darsi ad essere – per riuscire a dire la verità di ciò cui ella ha assistito. E il titolo del breve paragrafo della cronaca fin qui trascritto rinvia, a mio parere, a questa attesa di senso: la definizione di qualcosa che è “ancora senza risposta” delimita la figura e il ruolo di uno scrittore senza opera, di un autore, cioè, che sentendosi obbligato a testimoniare resta tuttavia inoperante, trovandosi in una sorta di vuoto, in un intervallo tra le questioni reali sollevate dalla tragedia storica che il Brasile sta vivendo e la possibilità di de-scriverle, di rispondere ad esse attraverso la scrittura letteraria.

Che la questione sia quella della difficile solidarietà con gli oppressi che ammutolisce il soggetto, è del resto chiarito dalla seconda parte della cronaca, intitolata “Uma experiênciã”, che così, in effetti, comincia:

Talvez seja uma das experiências humanas e animais mais importantes. A de pedir socorro e, por pura bondade e compreensão do outro, o socorro ser dado. Talvez valha a pena ter nascido para que um dia mudamente se implore e mudamente se receba. Eu já pedi socorro. E não me foi negado.⁸

Il *per-dono* – che, secondo Paul Ricœur, è un atto sempre ulteriore rispetto

⁷ Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, L’archivio e il testimone, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 135.

⁸ Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, ed. cit., p. 112.

al *dono*⁹– sembra qui legato all’atto di chiedere e alla “pura bontà” di colui che lo concede. Subito dopo però, con una di quelle capriole logiche così tipiche di Clarice, questo quadro segnato dalla *pietas* si trasforma radicalmente:

Senti-me então como se eu fosse um tigre perigoso com uma flecha cravada na carne, e que estivesse rondando devagar as pessoas medrosas para descobrir quem lhe tiraria a dor. E então uma pessoa tivesse sentido que um tigre ferido é apenas tão perigoso como uma criança.¹⁰

Per colei che si dichiara inabile o disinteressata alla scrittura un’immagine come quella della tigre ferita può considerarsi stupefacente e, al contempo, anticipatrice di una trasformazione incipiente della produzione narrativa della scrittrice che può sintetizzarsi nel lento e penoso passaggio dalla “passione” alla “com-passione”.

Entriamo, di fatto, attorno alla fine degli anni ’60, in una fase in cui, alla partecipazione spirituale o, addirittura, all’adesione mistica all’Altro, si sostituisce a poco a poco il contatto (anche fisico, la “contingenza” appunto) con gli altri. La fiducia in quella trascendenza naturale che legittimava e rendeva coerente un’opera come *A paixão segundo G.H.* impallidisce e si incaglia, dunque, di fronte a un tempo illegale e aporetico in cui ciò che resta è solo la contingenza, ancora una volta, del reale, ossia il poter-non-essere dell’esperienza sia umana che letteraria – di fronte ad un tempo, d’altronde, in cui la passione si riveste dei colori del sentimento o, meglio, della partecipazione materiale e del con-senso, del sentire con e attraverso gli altri. Ed è il corpo, a questo punto, che reclama con forza i propri diritti, in una apertura, che non possiamo non considerare politica, al mondo. Non a caso, la cronaca che Clarice pubblica poco dopo quella del 22 giugno, ovvero quella del 6 luglio 1968, è quella che dà il titolo all’intero libro che contiene le cronache da lei pubblicate sul *Jornal do Brasil*: la sua *descoberta do mundo* è, con tutta evidenza, la scoperta di una sessualità che, nella sua pienezza, riassume tutta la realtà dell’uomo e della donna, ancorché la scrittrice rivendichi il suo “pudore soltanto femminile”.¹¹

⁹ Paul Paul Ricœur, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris, Seuil, 2000, pp. 619-29 e *passim*.

¹⁰ Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, ed. cit., p. 112.

¹¹ *Ibidem*, pp. 113-15.

Nel momento, quindi, in cui rifiuta o si sottrae al suo ruolo di scrittrice, ciò che traspare con forza è l'istanza fisica, l'urgenza del corpo e della sua ragione: contro il potere invasivo che si intromette nella vita di ognuno di noi; contro lo stato di eccezione che esclude gli individui nel momento stesso in cui li "prende" a una norma autocentrata e irriducibile, Clarice va alla ricerca di un linguaggio che agisca ad un livello differente dalla parola o che si manifesti come ciò che resta della parola e della sua acquisita incapacità di comunicare. E non è più l'adorazione muta, su cui si chiude la *Passione secondo G. H.*, quella che può esprimere la rivolta individuale contro il potere sovrano, ma la scoperta di una dimensione di senso connessa alla disarticolazione della lingua e che si trasforma inesorabilmente in gesto, in grido, in una serie infinita di atti mancati (per usare una terminologia freudiana). In questa prospettiva, possiamo finalmente seguire la produzione di Clarice fino al suo ultimo romanzo, considerando la sua traiettoria narrativa come una ricerca espressiva o come una pratica discorsiva che sfocerà nella perfezione, fatalmente imperfetta, e nella completezza, volontariamente incompleta, di *A hora da estrela*.

Già ho menzionato *A via crucis do corpo* come momento di sperimentazione dell'erotismo in quanto espressione della realtà corporea, ma l'opera in cui si riflette maggiormente sulla possibilità di dar voce al corpo o di parlare attraverso di esso è, a mio parere, *Água viva*, pubblicato nel 1973, ossia l'anno precedente. Ci troviamo, in effetti, in un periodo in cui, ancorché la scrittrice continui a proclamare il suo rifiuto della letteratura e la sofferenza che essa le provoca, la sua produzione narrativa si infittisce notevolmente: oltre ad *Água viva*, Clarice pubblica, fra il '74 e il '75, due libri di racconti (tra cui, appunto, *A via crucis do corpo*), un libro per l'infanzia (*A vida íntima de Laura*), un libro di cronache (*Visão do esplendor*) e uno di interviste (*De corpo inteiro*). Un'attività sovrabbondante per chi, come lei, va ancora dichiarando il lettere private o in interviste – ma anche all'interno dei suoi stessi testi – di non saper o non voler più scrivere.¹²

Água viva appare, in questo panorama di ripulse e proteste contro la compulsione alla creatività letteraria, come un momento di elaborazione di una nuova modalità espressiva: è il romanzo – se così possiamo definirlo – in cui la voce della scrittrice, pur sempre udibile, si spezza e di disperde in mille pratiche significanti che non hanno un centro reale, una consistenza logica,

¹² Cf. ancora, al riguardo, N. Battella Gotlib, *op. cit.*, pp.433-37.

tranne quella, appunto, di evidenziare l'esperienza stessa della parola e il tramonto di ogni sua capacità comunicativa. Siamo, di fatto, obbligati ad ascoltare questo andamento fluido e ondeggiante del linguaggio che tenta di porsi come deriva di ciò che è stato già detto e come tentativo di sporgersi al di là del dire, per arrivare ad esprimere l'inter-detto:

O que canta a natureza? A própria palavra final que não é eu. Os séculos cairão sobre mim. Mas por enquanto uma truculência do corpo e alma que se manifesta no rico escaldar de palavras pesadas que se atropelam umas nas outras – e algo selvagem, primário e enervado se ergue dos meus pântanos, a planta maldita que está próxima de se entregar ao Deus. [...] Insetos, sapos, piolhos, moscas, pulgas e percevejos – tudo nascido de uma corrupta germinação malsã de larvas. E minha fome se alimenta desses seres putrefatos em decomposição.¹³

Qui, come si vede, alla ripresa di un tema già presente nella *Passione secondo G.H.* si sovrappone la volontà di andare al di là di quella esperienza: non a caso, là dove si glorificava la “materia viva” e vivificante della blatta, abbiamo, di fatto, la fame di “essere putrefatti”, come se non esistesse più la possibilità di una salvezza all'interno dell'esistenza ma solo sul suo margine esterno, nella “germinazione malsana di larve” che rinvia ad una materia in decomposizione e che deve, purtuttavia, esser inghiottita nel disgusto e vomitata nella truculenza di “parole pesanti”.

Il non-romanzo, che si scrive sotto i nostri occhi e che tenta di captare l'istante nel momento in cui esso evapora e scompare, rappresenta, in questo senso, l'opzione estrema da parte di Clarice di testimoniare senza assumere per intero la responsabilità del suo deporre. In effetti, *Água viva* surge come un'opera “distorta” ed “estorta” che cerca di dar conto di una realtà anch'essa contorta, “vista da un'angolazione obliqua”, attraversata dalla anomia di una “traccia dissimulata”¹⁴. La pittrice, che si presenta come la voce che parla/pensa, percepisce l'impossibilità di descrivere, in forma mimetica, l'oggetto e, ciò nonostante, tenta di rappresentare la realtà immergendosi in essa, nel suo esser fatta di un tempo che consuma, fino alla cancellazione, il soggetto.

¹³ Clarice Lispector, *Água viva*, 5ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, pp. 41-42.

¹⁴ *Ibidem*, p. 70. (In originale: “sonso traço”).

E quel che resta è, di fatto, l'impersonale, l'istanza anomica del corpo, l'*it* come ella lo definisce nella sua indefinitezza: è solo “questo” (“Eu pinto um «isto». E escrevo com «isto»”¹⁵); “questo” che rimane della ricerca affannosa di un linguaggio e del suo fallimento e che lascia spazio ad un'espressione confusamente indicativa o puramente deittica.

Ancorché non manchino alcune frasi che possono essere interpretate come tentativo di rivendicare i diritti degli oppressi (“com os olhos tomo conta da miséria dos que vivem encosta acima”¹⁶), Clarice sembra ancora voler allontanare da sé il calice della com-passione e della partecipazione totale alla sofferenza altrui, rifugiandosi nella redenzione e nella salvezza dell'arte:

Mas há os que morrem de fome e eu nada posso senão nascer. Minha lengalenga é: que posso fazer por eles? Minha resposta é: pintar um afresco em adaggio (*sic*).

Aggiungendo, tuttavia, subito dopo:

Poderia sofrer a fome dos outros em silêncio mas uma voz de contralto me faz cantar – canto fosco e negro.¹⁷

L'alternativa che ella (si) offre in *Água viva*, dunque, è tra il “viver de lado”, parlando “bem baixo para que os ouvidos sejam obrigados a ficar atentos” e il dire con forza, vivendo una “vida de violência mágica”,¹⁸ oscillando, allora, tra il sussurro e il grido, tra una rappresentazione misurata o metaforica e una nitida denuncia che assuma, dentro di sé, l'eccesso e l'eccezione. In entrambi i casi, tuttavia, sa ancora che tutto può accadere soltanto dentro e attraverso l'arte.

Del resto, come aveva affermato nella cronaca del 1968, Clarice è pur sempre consapevole che la letteratura sia la sua unica arma contro il Potere.¹⁹ Ma, per far sì che quest'arma effettivamente colpisca, ella sa di dover recedere nell'anonima-

¹⁵ *Ibidem*, p. 75.

¹⁶ *Ibidem*, p. 62.

¹⁷ *Ibidem*, p. 44.

¹⁸ *Ibidem*, p. 72.

¹⁹ Il legame con la cronaca del 22 giugno 1968 è, del resto, evidente nella ripresa dell'immagine della tigre ferita che chiede aiuto: li appariva sotto il titolo “Experiência” (paragrafo che ho già in parte citato), qui ricompare, quasi *ipsis verbis*, alla pagina 87 dell'edizione da me utilizzata di *Água viva*.

to o disperdersi nell'eteronima. Deve, cioè, nascondersi nell'abisso di se stessa o dietro una maschera per far fuoco contro l'autoritarismo del discorso dominante. Perciò comprende alla fine, quasi alla vigilia della morte – e con la terribile libertà di chi sa di potersi finalmente affrancare, morendo, da ogni censura imposta dal potere sovrano –, che, per denunciare con forza lo stato d'emergenza nel quale ancora si trova il Brasile, deve cancellare la propria identità o reiventarsi in un'identità altra. L'Impersonale, l'*it* a cui porta tale processo, si presenta, in questo senso, come una deriva o come un approdo, come una desistenza o come una resistenza che scava una dimensione di libertà nella quale opporsi al totalitarismo della Sovranità e all'integralismo devastante del suo Discorso.

Clarice, in altri termini, di fronte ad un Potere che reprime ogni libertà di parlare in difesa degli oppressi, si sposta o, meglio, nella bella definizione di Roland Barthes, "*se déplace*", si pone "là dove non è attesa".²⁰ E questo luogo inaspettato è costituito, infine, da *A hora da estrela*: romanzo che recupera, apparentemente, la sua forma tradizionale, che presenta, cioè, un *plot*, per denunciare con forza la misera condizione degli emarginati, dei poveri, di coloro che non sanno parlare e che, nella loro incapacità di essere "persone", di dire "io", di assumere la responsabilità della parola, trovano la loro realizzazione solo nell'assentarsi dal mondo, nella morte come apice dell'esistenza.

Tutto questo, come ho detto, solo in apparenza, giacché *L'ora della stella* gioca, fin dall'inizio, con la forma romanzesca, senza, in realtà, mai identificarsi completamente in essa – al punto da non presentare un solo titolo, ma ben tredici²¹ (tra i quali, appunto, *A hora da estrela*, finendo così per generare un'eterotopia evidente); al punto da non avere un autore ma due (l'autrice reale ed un suo eteronimo, Rodrigo S. M.); al punto da non rientrare in un genere letterario preciso, ma disperdendosi tra vari registri artistici (musica classica e jazz, pittura astratta e fotografia, letteratura cantastoriale e romanzo rosa...)²² E questo

²⁰ Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, pp. 25-28.

²¹ È singolare, peraltro, che, nell'edizione italiana dell'opera, questi titoli non vengano affatto riportati, ancorché siano presenti nell'edizione originale.

²² Ho già trattato di questa collocazione "trasversale" del romanzo tra istanze espressive differenti in due articoli che ho dedicato a *A hora da estrela*: "In luoghi stranieri. La scrittura come esilio e come testimonianza in Clarice Lispector". In: *Lo sguardo esiliato. Cultura europea e cultura americana fra delocalizzazione e radicamento*, a c. di C. Giorcelli e C. Cattarulla, Napoli, Loffredo, 2008, pp. 179-194; "A maldição de escrever e (ou) o direito ao grito: as figuras do Mal na moderna literatura brasileira", in *Letterature d'America*,

oscillare tra istanze differenti crea, finalmente, uno spazio di libertà creativa in cui tutto diviene possibile, persino l'impossibilità della testimonianza: se, come dichiara uno dei titoli, "lei non sa gridare" e se, come afferma un altro dei titoli, esiste tuttavia "il diritto al grido", "allora io grido".²³ Questo "puro grido" che "non chiede l'elemosina" è, di fatto, l'unica espressione possibile in una situazione di degradazione: per paradosso, è nella espropriazione e spoliatura della parola che la parola può infine significare pienamente – comunicando, pertanto, nel suo assentarsi, nel suo naufragare nella voce inarticolata.

L'autoritarismo che priva l'autore della sua libertà, sottraendogli qualunque possibilità di protestare in nome e per conto di coloro che non sanno o possono parlare, è qui abolito o, per lo meno, sovvertito da un autore che si dichiara e si nasconde (la "Dedica dell'autore", che apre il libro, reca l'indicazione fra parentesi: "in verità Clarice Lispector"²⁴), in un gioco di velamenti e svelamenti nel quale la scrittrice assume l'identità del suo autore inventato che, a sua volta, si specchia e si identifica nella sua protagonista Macabéa – che finisce per divenire, del resto, quasi una co-autrice della sua stessa storia: ("preciso falar dessa nordestina senão sufoco. Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela"²⁵). E in questo smottamento dell'*auctoritas* il lato feroce dell'autorità statale è messo, finalmente, in scacco, declinato in forma quasi parodica:

Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo. Escrevo portanto não por causa da nordestina mas por motivo grave de "força maior", como se diz nos requerimentos oficiais, por "força de lei".²⁶

Come si vede, Clarice trova *in fine*, alla vigilia della morte, la risposta al suo disagio, alla sua dichiarata incapacità di scrivere: si rende conto, insomma, che in una situazione in cui "lo stato d'eccezione è la regola"²⁷ l'unica

XXX, n.130 (2010), pp. 23-37.

²³ Clarice Lispector, *A hora da estrela*, Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 13.

²⁴ *Ibidem*, pp. 9-10.

²⁵ *Ibidem*, p. 17.

²⁶ *Ibidem*, p. 18.

²⁷ Sto qui, naturalmente, riprendendo la famosa affermazione di Walter Benjamin, contenuta nelle sue *Tesi di filosofia della storia*: "La tradizione degli oppressi ci insegna che lo «stato di emergenza» in cui viviamo è la regola" (*Angelus novus*. Saggi e frammenti, 3^a ed.,

possibilità è quella di assumere l'eccezione della scrittura come norma – sovvertendo il Potere, nella rivendicazione del potere, sempre eversivo e sempre votato alla sconfitta, della lingua poetica e nell'uso, altresì, di una forma libera che si cristallizza in contenuto, in atto politico, in gesto solidale di contro all'oppressione e alla negazione dei diritti umani.

In questo senso, la scrittrice si riappropria della sua impotenza, ossia, del suo “poter-non-dire” contro ogni obbligo a parlare e contro ogni censura di ciò che ella, di fatto, dice.²⁸ È significativo, in questo senso, che il personaggio-autore ribadisca più volte la sua incompetenza come scrittore e la sua ignoranza dei fatti che dovrebbe raccontare (e che, tuttavia, finisce per raccontare). Rodrigo S. M. testimone recalcitrante e riluttante è, proprio per questo, la metafora perfetta dell'impossibilità e della contingenza della testimonianza (teorizzata, come detto, da Agamben): egli denuncia solo la sua incapacità di denunciare e, in tal modo, il suo discorso incerto e obliquo si traduce nella modalità più adeguata a dar voce a quelle “bocche balbettanti” che non riescono a protestare per la loro condizione di miseria e abbandono.²⁹

È questo, di fatto, il compito penoso della letteratura in tempi di repressione: l'obbligo di “costruire tutta una voce”³⁰ per dare corpo e significato – nello straniamento e nella negazione di sé – alla mutezza degli esclusi, di coloro che non hanno accesso al linguaggio. È questa, d'altronde, la realtà sociale e umana che Clarice ha tentato a lungo di comprendere nella scrittura e che solo nella rinuncia al realismo (o all'interno di un “realismo novo” che è solo una deriva impraticabile e inespugnabile del reale) si manifesta. È questa, infine, l'impossibile risposta.

Torino, Einaudi, 1982, p.79). Il Brasile della dittatura militare è, di fatto, un chiaro esempio di tale persistenza, nel corso del Novecento, dello “stato d'eccezione”.

²⁸ Sulla separazione dell'uomo dalla sua “impotenza”, tipica dei regimi politici moderni, si veda il breve e illuminante saggio di Giorgio Agamben, “Su ciò che possiamo non fare”, in *Nudità*, 3ª ed. Roma, Nottetempo, 2010, pp. 67-70.

²⁹ Nel mio saggio “A maldição de escrever e (ou) o direito ao grito” (cit. pp. 33-34), ho anche tentato di paragonare la figura di Rodrigo S. M. a quella di Bartleby, *the scrivener*, del famoso racconto di Melville, anch'egli scrittore/scrivano che si rifiuta paradossalmente di scrivere, rifugiandosi nell'ambigua affermazione “*I would prefer not to*”, che sembra indicare, per l'appunto, la rivendicazione della “possibilità di non fare” come apertura di uno spazio di libertà. Cf. ancora, a tale riguardo, Giorgio Agamben, “Bartleby o della contingenza”, in Gilles Deleuze – Giorgio Agamben. *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, 1993, pp. 47-92.

³⁰ Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, 7ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979, p. 171.

Le dimore della passione. Parallelismi tra *La passione secondo G.H.* di Clarice Lispector e *Il castello interiore* di Teresa de Jesús

Antonio Maura

Scrittore e critico, Socio Corrispondente dell'Accademia Brasiliana delle Lettere

L'intento di questo lavoro non è quello di realizzare uno studio comparativo. Quello che ci si propone è una lettura parallela di due testi molto significativi di due scrittrici vissute in epoche differenti: la prima appartiene al XVI secolo mentre la seconda al XX. Oggetto dell'analisi è anche il modo in cui entrambe si avvicinano ad una realtà che oltrepassa le possibilità del linguaggio ponendosi nell'ambito dell'indicibile. Uno dei libri è *Las moradas*, scritto nel 1577, e l'altro *A paixão segundo G.H.*, scritto nel 1964.¹ In entram-

¹ Il termine *moradas* sarà tradotto sia con il termine "dimore", sia con il termine "mansioni" in quanto assume un duplice significato: da un lato rappresenta un luogo fisico, quindi una residenza, dall'altro le tappe dell'evoluzione spirituale, passaggi obbligatori per raggiungere il divino così come avviene per S. Teresa nel *Castello Interiore* o, appunto, *Libro delle Mansioni* (N.d.T.). Dal momento che l'autore del saggio ha utilizzato in origine l'edizione spagnola di *A paixão segundo GH*, per possibili effetti di senso con *Las moradas* di S. Teresa si è preferito fornire traduzioni di servizio da parte del traduttore senza ricorrere alla traduzione italiana.

bi emerge un'esperienza interiore che supera le stesse autrici e la necessità perentoria di esprimerla. Pur appartenendo ad ambiti culturali estremamente differenti le similitudini tra le autrici e le loro opere, giustificano, a mio modo di vedere, una analisi in parallelo.

In primo luogo, è interessante soffermarsi sugli aspetti biografici delle due scrittrici. Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada (Ávila, 1515 – Alba de Tormes, 1582), conosciuta come Teresa de Ávila o Teresa de Jesús, era figlia di Alonso Sánchez de Cepeda e di Beatriz de Ahumada. Suo nonno, Juan Sánchez de Toledo, un ricco mercante di tessuti di lana e seta, fu accusato nel giugno del 1485 di giudaismo. Condannato per eresia ed apostasia della fede cattolica venne costretto a mostrarsi per le vie di Toledo indossando il Sambenito o Sacco Benedetto. Questo era un abito penitenziale giallo con una o due croci diagonali che venivano in seguito esposte assieme al nome di colui che si era riconciliato con la Chiesa. Successivamente, nel 1493, Juan Sánchez si stabilì ad Ávila, dove acquistò, nel 1500, un titolo nobiliare. Suo figlio Alonso, padre di Teresa, che aveva cinque anni quando il nonno fu condannato, fu un cristiano esigente e ostentò la sua nobiltà. Si sposò inizialmente con Catalina del Peso, che morì nel 1507 vittima di una epidemia di peste e, poi, con Beatriz de Ahumada con la quale ebbe dieci figli, tra i quali Teresa. Tali fatti hanno probabilmente inciso in maniera decisiva su questa donna di carattere forte il cui nome, per nulla abituale in quell'epoca, potrebbe essere un anagramma di Ester.²

Clarice Lispector invece (Tchetchelnik, Ucraina, 1920 – Rio de Janeiro, 1977) era figlia di Pedro (Pinkas) Lispector e di Marieta (Mania) Krimgold. Suo nonno paterno, Samuel Lispector, fu uno studioso dei testi del Talmud mentre suo nonno materno, Isaac Krimgold, morì in Ucraina, nel 1915, vittima di un *pogrom*. I cosacchi avevano invaso il villaggio nel quale viveva e catturarono ragazzi e ragazze giovani che sarebbero stati liberati solo in cambio di denaro. Isaac, come altri anziani responsabili, offrì se stesso in cambio dei ragazzi per evitare che essi venissero maltrattati e violati come accadeva di solito. Una volta pagato il riscatto, gli ostaggi furono fucilati per non lasciare testimoni. Quanto al nome della scrittrice non fu in origine Clarice, ma Haia o Chaia (Vita), secondo quanto ci mostrano i suoi biografì Teresa Montero e Benjamin Moser.

² Rossi, pp. 29-44.

Altro dato che le accomuna è la storia delle loro rispettive madri. Beatriz de Ahumada, madre di Teresa, soffrì di gravi malattie e morì nel 1528, quando Teresa aveva tredici anni. Marieta, madre di Clarice, morì quando sua figlia aveva appena dieci anni dopo essere rimasta paralitica, molto probabilmente per effetto della sifilide, malattia contratta poco prima di lasciare la Russia dopo essere stata vittima di violenza sessuale. Un'ulteriore coincidenza è il fatto che entrambe le scrittrici siano morte di cancro all'utero.

Tutte queste similitudini potranno essere considerate, se lo si vuole, casuali, però difficilmente si potrebbe trovare un quadro familiare più somigliante nonostante le differenze di luogo e tempo nei quali hanno vissuto le due scrittrici. Un dato molto significativo è che i nomi con cui sono conosciute sono falsi e che gli originali sono stati occultati per un timore più che ragionevole. Ester e Chaia sarebbero dunque parole custodite con cura nell'ambito familiare. Entrambe le donne sarebbero di conseguenza abituate al segreto, poiché i loro nomi, nei quali si celava l'identità infantile, erano stati censurati. Questo fatto potrebbe spiegare la fragilità delle loro rispettive individualità e la loro facilità a liberarsi di se stesse verso spazi più ampi, dove il soggetto cessa di avere un senso e una presenza?

Per quanto riguarda la stesura delle opere – *A paixão segundo G.H.* e *Las moradas* –, si denota un'altra curiosa coincidenza: i due libri furono scritti in momenti particolarmente difficili per le due autrici. Teresa, mentre scriveva *Las moradas*, soffriva di forti emicranie: “Quanto al male della mia testa, il miglioramento che ho è di non avvertire tanta debolezza, perché posso scrivere e lavorare più del solito, ma il rumore è sempre lo stesso e molto penoso”,³ secondo quello che scrisse alla priora di Siviglia, María de San José il 28 giugno del 1577. Inoltre, come ricordano i suoi biografati, stava vivendo una fase complicata. Il suo *Libro della Vita*, che aveva scritto dietro incoraggiamento del suo confessore, era sotto stretta osservazione da parte degli inquisitori e l'autrice aveva perso totalmente la speranza di recuperare il manoscritto.

Clarice scrisse *A paixão segundo G.H.* ritornata a Rio de Janeiro dopo essersi separata e, come lei stessa dichiarò, stava attraversando un periodo molto difficile: “Ero in una delle peggiori situazioni, tanto sentimentale quando

³ Teresa de Jesús, *Obras Completas*, p. 895.

familiare, tutto complicato e scrissi *A paixão segundo G.H.* che non ha niente a che vedere con tutto ciò”.⁴ Sarà vero che le difficili condizioni personali delle due autrici non avevano nulla a che vedere con il contenuto e la struttura dei rispettivi libri?

Il titolo del testo dell’opera di Teresa – *Il castello interiore o Las moradas* –, così come il suo tema fa riferimento a una simbologia collegata all’idea dei sette cieli. Questa tradizione mistica, conosciuta come «mistica della merkaba» o «mistica del carro», descrive il viaggio visionario realizzato dagli iniziati passando attraverso i sette palazzi o cieli, fino ad arrivare al trono glorioso dove è assisa la divinità. J. H. Laenen, discepolo di Scholem, nel suo libro *Le grandi correnti della mistica ebraica* afferma che la tradizione della suddetta mistica della merkaba risale al II secolo della nostra era o prima ancora, visto che: “questi procedimenti funzionavano in circoli rabbinici chiusi in se stessi che per principi assiologici hanno cercato in tutti i modi di impedire che i contenuti della propria conoscenza ed esperienza mistica diventassero oggetti di dominio pubblico”.⁵ Secondo Laenen questa letteratura si prolunga per circa mille anni e si potrebbe dividere in quattro fasi chiaramente differenziate tra loro. Senza entrare in ulteriori dettagli, certo è che alla tradizione dei sette cieli, palazzi, dimore o castelli, che fu islamica o ebraica, o entrambe le cose, Teresa seppe dare un carattere pienamente cristiano e cattolico in un’opera fondamentale del misticismo spagnolo del XVI secolo.

Riguardo al titolo e al contenuto del libro di Clarice – *A paixão segundo G.H.* – il riferimento al rituale cristiano è chiaro. La narratrice e protagonista del libro, che si nasconde dietro le iniziali G.H., è promossa al grado di evangelista in quanto spiega la grande passione dell’essere umano nella sua ascesa alla divinità o meglio alla rappresentazione divina dell’essere umano. Il libro tratta di questo movimento di ascesa e discesa, a seconda di come lo si voglia guardare, che finirà con la descrizione della deglutizione, da parte della protagonista, delle interiora dello scarafaggio – bianche, senza fibra né sapore come una forma consacrata – in una specie di comunione estemporanea e nauseante, vicina al sacrilegio.

⁴ Clarice Lispector, *Depoimento*, p. 6.

⁵ Laenen, p. 35.

In entrambi i testi la presenza del non umano, sia che si tratti della divinità o delle interiora della vita, si manifesta drammaticamente e questo giustifica la scrittura dell'opera. G.H. lo confessa: “ieri (...) ho perso per ore e ore il mio essere umano”,⁶ e aggiunge “Ho visto. So che ho visto perché non comprendo. So che ho visto, perché quello che ho visto non serve a nulla. Ascolta, è necessario che parli perché non so che fare di quello che ho vissuto. O ancora peggio, non voglio quello che ho visto. Quello che ho visto fa a pezzi la vita quotidiana”.⁷ Teresa invece, nel voler descrivere la sua esperienza, fa la seguente considerazione: “Anzitutto un grande oblio di sé, così profondo da farle credere di non esistere più. Si sente trasformata in tal maniera da non riconoscersi più. Non pensa né al cielo che l’attende, né alla vita, né all’onore”.⁸ Che cosa potrebbe averla portata ad una disorganizzazione simile, ad una simile dimenticanza di se stessa? Tenteremo di descrivere questa esperienza seguendo i testi delle due scrittrici.

G.H. inizia il suo periplo una domenica. Al principio seduta a tavola dove ha da poco finito di fare colazione, così come confessa all’interlocutore immaginario al quale dà la mano, “dal tavolo dove mi intrattenevo perché disponevo di tempo, mi guardavo intorno mentre con le dita appallottolavo la mollica del pane. Il mondo era un luogo”.⁹ Si tratta di una libera professionista, una scultrice con prestigio e amici nell’alta società. Come artista si definisce per il suo ambiente, per la sua forma di vestire, per i suoi modi: “L’appartamento è un mio riflesso. È all’ultimo piano, quello che si considera un segno di eleganza (...) È un vero piacere: da lì si domina una città.”¹⁰ Si sente pertanto orgogliosa della posizione che occupa ma le è ancora sconosciuto quello che le dovrà accadere.

Nelle sue prime dimore Teresa riflette con le seguenti parole sui temi mondani che impediscono che arrivi a noi la luce divina:

Così mi pare che debba essere dell’anima, la quale, benché non sia in cattivo stato, tuttavia è così immersa nelle cose del

⁶ Clarice Lispector, *La pasión según G.H.*, p. 12.

⁷ *Ibidem*, p. 16.

⁸ Teresa de Jesús, *Las moradas*, p. 165.

⁹ Clarice Lispector, *La pasión según G.H.*, p. 26.

¹⁰ *Ibidem*, p. 26.

mondo, così ingolfata negli affari, nei traffici e negli onori, da sentirsi impedita di considerare se stessa e di godere come vorrebbe della sua propria bellezza, sembrandole, per di più, che da tanti impedimenti non sappia liberarsi.¹¹

Pertanto critica le suore del suo convento per il fatto che si sentano legate alle loro famiglie e condizione, al loro corpo e alla bellezza, dimenticandosi spesso di possedere un'anima:

Non sarebbe grande ignoranza, figlie mie, se uno, interrogato su chi fosse, non sapesse rispondere, né dare indicazioni di suo padre, di sua madre né del suo paese di origine? Se ciò è indizio di grande ottusità, assai più grande è senza dubbio la nostra se non procuriamo di sapere chi siamo per fermarci solo ai nostri corpi. Sì, sappiamo di avere un'anima, perché l'abbiamo sentito e perché ce l'insegna la fede, ma in maniera grossolana, tanto è vero che ben poche volte pensiamo alle ricchezze che sono in lei, alla sua grande eccellenza e a Colui che in essa abita. E ciò spiega la nostra grande negligenza nel non preoccuparsi di conservarne la bellezza.¹²

Descrive inoltre loro l'oscurità in cui vivono poiché nonostante non abbiano peccato, la loro realtà quotidiana, i loro privilegi e il loro orgoglio sono simili ad esseri striscianti e velenosi che abitano la notte.

Quanto alla luce che si diffonde dal palazzo reale, dovete avvertire che le prime mansioni ne ricevono assai poca. Benché non siano nere e tenebrose come quando l'anima è in peccato, tuttavia sono alquanto in penombra, e non possono essere vedute neppure da coloro che le abitano, non per difetto dell'appartamento, ma per ragione delle molte cose nocive, serpenti, vipere e animali velenosi che, essendosi introdotti nell'anima, le impediscono di avvertire la luce.¹³

In questo primo ritratto di G.H. e nella prima dimora di Teresa notiamo una specie di disgusto dell'essere che siamo, verso la nostra identità, che si

¹¹ Teresa de Jesús, *Las moradas*, p. 24.

¹² *Ibidem*, p. 14.

¹³ *Ibidem*, p. 23.

traduce in una inquietudine interiore, in una inquietante attesa. La protagonista dell'opera di Clarice, non sopportando il vuoto della lunga domenica che l'aspetta, decide di dedicare la mattinata alle pulizie della casa. Per fare ciò si alza da tavola dove sta facendo colazione. Spiega che le piace mettere in ordine la casa per far sì che, facendo chiaramente riferimento al libro della Genesi, "dopo la settima ora, come nel settimo giorno, sia libera di riposare e gustarsi in tranquillità una parte della sua giornata."¹⁴ Definendosi attraverso i suoi possedimenti, G.H., mettendo in ordine la casa, dà forma al suo proprio essere, ovvero costruisce una individualità umana. Per realizzare questo compito decide di cominciare dalla stanza della domestica. Scelta curiosa in quanto la posizione sociale della domestica era ben distinta dalla sua. Questa decisione può far supporre una attitudine classista verso la sua domestica di nome Janair, che se ne era andata il giorno precedente: il sabato. La scrittrice ha voluto inoltre mettere in risalto la specificità dei giorni della settimana: la domenica il giorno della festa cristiana e il sabato giorno di festa degli ebrei. G.H. evidenzia chiaramente la differenza con la domestica che guarda con disprezzo considerandola un essere inferiore. Non si tratta forse di una allusione alla condizione degli ebrei nell'Europa del XX secolo?

G.H. inoltre decide stranamente in un giorno di riposo, come è la domenica, di svolgere un compito poco spirituale come quello di occuparsi delle pulizie: decide di staccare il telefono per non essere disturbata da nessuno. Il compito di riordinare la casa sembra essere molto più importante di quello che potevamo immaginarci in un primo momento. Successivamente, la protagonista attraversa la cucina e, prima di proseguire attraverso il corridoio che comunica con la stanza di Janair, si appoggia al piccolo muro che dà nel corridoio, guarda verso il basso e scopre, da un'altezza di tredici piani, una somma interminabile di finestre, tubi e cavi come se si trovasse nella parte più alta di una fabbrica. G.H. si paralizza davanti a quella "ricchezza che mi ricordava la natura: anche lì era possibile cercare uranio e da lì poteva fuoriuscire petrolio."¹⁵

Si immagina in cima a una rovina egiziana costruita da numerosi lavoratori: qualcosa di una natura incantevole era nato inevitabilmente dalle mani

¹⁴ Clarice Lispector, *La pasión según G.H.*, p. 29.

¹⁵ *Ibidem*, p. 31.

di centinaia di abili lavoratori che avevano installato tubi di acqua potabile e acque reflue, senza sapere che stavano costruendo quella rovina egiziana che io ora contemplo.”¹⁶ Il compito dell’Umanità è anche quello di costituirsi come cultura o come rovina poiché tutte le civiltà alla fine appassiscono e scompaiono. G.H. scopre così l’abisso delle vite, geneticamente legate l’una all’altra, che avanzano goffamente, elaborando un mondo e un linguaggio. G.H. conosce la prima verità di questa traversata: siamo il prodotto di una storia e di una evoluzione.

Dall’altro lato, nelle sue seconde dimore, Teresa definisce le forme con cui Dio chiama le anime verso la sua sfera. Ciò si realizza attraverso i sermoni, i libri, i lavori e le malattie. La sofferenza e lo sforzo umano sono, di conseguenza, una chiamata:

Eppure questo nostro Signore vede tanto volentieri che noi l’amiamo e ne cerchiamo la compagnia, che non trascura di quando in quando di chiamarci affinché andiamo a Lui. Ed è così dolce la sua voce che la povera anima, vedendo di non saper far subito quello che le dice, si sente tutta distruggere! Ecco perché ho detto che è più penoso udire che non udire. Queste voci ed inviti si odono non già come quelli di cui parlerò più avanti, ma nelle parole di certe buone persone, nelle prediche, nelle buone letture e in tutti quegli altri modi di cui Dio si serve per far sentire le sue chiamate: prove, malattie e certe verità che Egli fa conoscere nei momenti che si consacrano all’orazione, sia pure svogliatamente, ma da Lui molto stimati.¹⁷

G.H. scopre che non può costituirsi come individualità senza prendere in considerazione il suo essere molteplice e collettivo. Teresa afferma che dietro alla condizione umana c’è la divinità e che è la divinità a dare un senso alla sua vita. In entrambi i casi, la soggettività si dissolve in un ambito più grande: la chiamata della divinità o la civiltà alla quale apparteniamo.

La protagonista de *La passione* attraversa il corridoio oscuro ed entra nella stanza della domestica. Pensava di trovare una stanza sporca, in penombra ma trova l’opposto: una stanza ordinata, pulita come un “vuoto secco”, una stan-

¹⁶ *Ibidem*, p. 31.

¹⁷ Teresa de Jesús, *Las moradas*, p. 28.

za in cui “sembrava di stare incomparabilmente ad un livello superiore all’appartamento. Come un minareto.”¹⁸ Poi comincia a descriverla: la sua pianta non era regolare, aveva due angoli ottusi, sembrava “un effetto ottico”.¹⁹ G.H. è ascesa, attraverso millenni di sforzi, all’alto del minareto, fino alla stanza dei folli: una stanza vuota, asettica, illuminata da una luce piana. È così chiara che sembra scura. La scultrice, donna emancipata della borghesia carioca, sfiora la debole membrana che separa la razionalità umana dalla demenza e arriva fino allo stesso limite. Più in là non si può andare e lei lo sa: “Ora era una camera pulita e vibrante come un manicomio dal quale vengono tolti tutti gli oggetti pericolosi.”²⁰

Questa chiarezza secca, questa assenza di possedimenti che denota umiltà, è descritta anche da Teresa nelle terze dimore:

Non domandate quello che non avete meritato. Veramente, dopo aver offeso Dio, non dovremmo neppur pensare di aver diritto a qualche cosa, nemmeno se poi l’avessimo servito molto! O umiltà, umiltà! Non so per che motivo non posso fare a meno di credere che sia per mancanza di umiltà se costoro tanto si affliggono per le aridità di cui soffrono.²¹

Inoltre:

Il Signore ve li farà meglio comprendere per aiutarvi a ricavare dalle aridità, non già inquietudine, come il demonio pretende, ma sentimenti di umiltà. Quando un’anima è veramente umile, anche se Dio le dà consolazioni, le darà sempre – siatene persuase – tal pace e conformità da sentirsi più contenta delle altre, nonostante tutte le loro delizie. Le consolazioni Egli le dona ai più deboli: spesso è così, e l’avrete letto anche voi. E questi non le cambierebbero di sicuro con le energie delle anime che camminano nelle aridità.²²

¹⁸ Clarice Lispector, *La pasión según G.H.*, pp. 33-34.

¹⁹ *Ibidem*, p. 34.

²⁰ *Ibidem*, p. 33.

²¹ Teresa de Jesús, *Las moradas*, p. 37.

²² *Ibidem*, pp. 38-39.

Ho sottolineato la parola *secco*, che usa Clarice, così come il termine *aridità*, che utilizza Teresa, perché entrambi descrivono lo stato in cui si trovano le protagoniste in questo contesto di nudità e umiltà. Entrambe le donne descrivono la stessa sensazione di aridità, che denota assenza – vuoto – ed una perentoria necessità di liquido o qualcosa di umido. Ci troviamo pertanto nei territori della sete.

G.H., con la bocca secca, decide di oltrepassare la soglia della stanza trovandosi di fronte a qualcosa stampato nella parete. Si tratta di un disegno, fatto con il carboncino, in una delle pareti di calce adiacente alla porta. Nel disegno vengono rappresentati un uomo e una donna nudi ed un cane, di una nudità aggressiva fino al punto, afferma G.H., di sembrare mummie. Non erano, ci dice l'indignata relatrice della storia, un gruppo, ma esseri isolati, schematizzati, abbandonati alla loro solitudine asfissiante, a una nudità umiliante: "Il disegno non era una decorazione: era una scrittura",²³ confessa. Vuole allora ricordare la sua domestica, darle un volto. Non ne è capace. Le viene in mente che Janair la odia e a darne prova sono questi tre segni tanto espressivi quanto tre ideogrammi cinesi o tre geroglifici egiziani. Si sente aggredita, denigrata da qualcuno al quale non aveva mai concesso la benché minima importanza. Consapevole di questo fatto inorridisce: la prospettiva si inverte e G.H. vede ora Janair così come è, un essere umano nudo simile a qualsiasi altro, con la sua anatomia animale e un'espressione neutra, essenziale nel viso e nell'aspetto. C'è dell'altro: quelle figure sembrano essere vive e ancora peggio, sembrano essere le padrone dello spazio vuoto come se fossero degli dei ancestrali. G.H. riconosce nel disegno la sua ossatura non diversa da qualsiasi altra ossatura umana. All'improvviso la camera sembra trasformarsi: ora le sembra la cavità di una tomba, uno stomaco vuoto.

La nudità del corpo, l'espressione volgare delle nostre necessità biologiche, così come il disgusto che questo fatto provoca nella protagonista di Clarice, è così descritto nelle quarte dimore di Teresa:

Siamo soggetti a mangiare e dormire senza poterne fare a meno, nonostante la molestia che ne abbiamo. Riconosciamo la nostra miseria e aspiriamo a quel soggiorno dove più nessuno ci disprezzi [...]; non essendovi certo in questa vita

²³ Clarice Lispector, *La pasión según G.H.*, p. 35.

umiliazione e disprezzo così grande da potersi paragonare a queste lotte interiori.²⁴

Avere un corpo con necessità biologiche può essere umiliante per una donna dell'alta società: vedersi obbligata a defecare, ad alzarsi con la bocca amara, con i capelli spettinati e avere un odore corporeo che a volte diventa onnipresente. Questi disegni offensivi, umilianti, non fanno altro che ricordarci la nostra primitiva condizione di esseri umani non molto differenti gli uni dagli altri, sensibili nell'essere identificati nelle loro volgari attività.

Tuttavia, G.H. continua a voler riordinare la casa, non sapendo come cominciare visto che la stanza sembra non avere un centro: "La camera non aveva un punto che si potesse definire come inizio, né un punto che si poteva considerare una fine. Era di una uguaglianza che la faceva sembrare illimitata".²⁵ Nonostante ciò decide di cominciare dall'armadio e, all'aprire la porta del mobile, sente che l'oscurità del suo interno fuoriesce come una nebbia, come un respiro caldo e vivo: "E, come se l'oscurità interiore mi spiasse, rimanemmo un istante spiandoci senza vederci. Io non vedevo niente, riuscivo solo a sentire un odore caldo e secco come quello di una gallina viva",²⁶ ci dice G.H. Una oscurità totale, palpitante, come il negativo della stanza freddamente illuminata dove si trova e che ha appena descritto. La protagonista e narratrice di *La passione* va da una chiarezza senza contorni a un'oscurità viva come un pozzo. Qui interrompe bruscamente il racconto perché nella stessa oscurità all'interno dell'armadio pensa di aver visto qualcosa.

L'oscurità si oppone alla luce come la notte al giorno e il sogno alla realtà. Siamo sulla soglia di qualcosa che ancora non si è rivelato. G.H. non rimane molto tempo in questo stato come non lo farà Teresa mentre lo spiega alle sorelle nella quinta dimora:

Non crediate che questa orazione somigli al sonno, come la precedente: dico sonno in quanto l'anima sembra sia mezzo assopita, perché se pare che non sia del tutto addormentata, non si sente neppure sveglia. Qui invece è addormentata –

²⁴ Teresa de Jesús, *Las moradas*, p. 51.

²⁵ Clarice Lispector, *La pasión según G.H.*, pp. 39-40.

²⁶ *Ibidem*, p. 40.

e addormentata profondamente – non solo a tutte le cose della terra ma pure a se stessa [...]; ma è una morte deliziosa: morte, perché l’anima si sottrae a tutte le operazioni che può avere dall’unione col corpo.²⁷

Morte deliziosa e stare dormendo sono gli esempi di cui si serve Teresa per spiegare lo spazio dove si produrrà, in forma imminente, la presenza. Sono gli ultimi momenti della notte, che precedono i primi chiarori dell’alba. Le scrittrici sembrano ora allontanarsi rispetto ai loro rispettivi testi, però non rispetto al significato più profondo, l’aspettativa e l’inquietudine. Che cosa ha percepito G.H. all’interno dell’armadio, cosa sente addormentata l’anima di Teresa? “Il mio cuore è diventato bianco come diventano bianchi i capelli”,²⁸ comincia dicendo la protagonista dell’opera di Clarice. E, come la stanza bianca illuminata aveva tre simboli ancestrali della nudità umana, l’oscurità dell’armadio ha anche il suo sommo sacerdote: uno scarafaggio – insetto, racconta la narratrice della storia, che precede la specie umana. Da millenni è sopravvissuto quasi senza mutazioni biologiche ai cambiamenti del pianeta e potrebbe sopravvivere a una distruzione nucleare:

Quello che mi aveva sempre disgustato degli scarafaggi è che erano obsoleti e, tuttavia, attuali. Sapere che vivevano sulla Terra, e uguali ad oggi, anche prima che fossero apparsi i primi dinosauri, sapere che il primo uomo già li aveva incontrati proliferare e strisciare, sapere che erano stati testimoni della formazione dei grandi giacimenti di petrolio e carbone nel mondo, che erano presenti durante le fasi di avanzamento e ritiro dei ghiacciai - la resistenza pacifica. Sapevo che gli scarafaggi resistevano più di un mese senza acqua o nutrimento. [...] E che anche dopo essere stati pestati recuperavano lentamente la loro forma e proseguivano il cammino. Da trecentocinquanta milioni di anni si ripetevano senza mutazioni biologiche. Quando il mondo era quasi nudo, loro già lo ricoprivano lenti.²⁹

²⁷ Teresa de Jesús, *Las moradas*, p. 66.

²⁸ Clarice Lispector, *La pasión según G.H.*, p. 41.

²⁹ *Ibidem*, pp. 41-42.

Inoltre, la blatta è formata da innumerevoli strati, uno sopra l'altro:

è formata da strati e strati marroni, fini come quelli di una cipolla, come se ogni strato potesse essere alzato con un'unghia e, tuttavia, ne appare sempre un'altro e un'altro ancora. Forse gli strati sono le ali, se così fosse la blatta dovrebbe allora essere costituita di strati e strati fini di ali compresse fino a formare quel corpo compatto.³⁰

Così per i loro occhi. Sembrava che in ognuno ci fosse un altro insetto, e nell'occhio di ognuno di loro un altro ancora fino a moltiplicarsi interminabilmente: "Ogni occhio in se stesso sembrava una blatta. L'occhio, ininterrotto, scuro, vivo e limpido. L'altro occhio identico."³¹

Quando Teresa vuole descrivere come sono le dimore e dove si trova il trono del Re afferma:

Non dovete figurarvi queste mansioni le une dopo le altre, come una fuga di stanze. Portate il vostro sguardo al centro, dove è situato l'appartamento o il palazzo del Re. Consideratelo come la palma di cui non si può prendere il cuore e quindi il buono se non togliendo le molte foglie che lo coprono. Così qui: intorno e al di sopra della stanza centrale, ve ne sono molte altre, illuminate in ogni parte dal Sole che risiede nel mezzo.³²

Importante è notare che sia lo scarafaggio che la palma sono descritti allo stesso modo: come un recinto avvolto da strati concentrici. In realtà, l'intento è quello di descrivere il luogo più recondito di se stessi, il centro dell'anima dove si trova il trono del Re o la radice della Vita.

Quando G.H. si rende conto di dove si trova, retrocede spaventata cadendo in un pozzo di secoli e fango: "... mentre io indietreggiavo verso la mia interiorità in una nausea secca, e cadevo per secoli e secoli dentro il fango."³³ Però, allo stesso tempo, sente dentro di sé la forza paralizzante della vita: un abisso di silenzio e follia.

³⁰ *Ibidem*, p. 48.

³¹ *Ibidem*, p. 48.

³² Teresa de Jesús, *Las moradas*, p. 20.

³³ Clarice Lispector, *La Pasión según G.H.*, p. 49.

Teresa, nelle seste dimore, descrive in questo modo lo spavento provato e provocato nel suo caso da un rumore intenso simile a un tuono:

Spesso, quando meno si pensa e neppure si è preoccupati di Dio, Sua Maestà scuote l'anima come per un colpo di tuono o a guisa di cometa che passi rapidamente.
Non si sente alcun rumore, ma l'anima intende che Dio l'ha chiamata, e lo intende così bene che alle volte, specialmente sul principio, trema ed esce in lamenti, benché nulla le dolga.
Sente di essere stata ferita, ma non sa da chi, né in che modo. Però riconosce che è una ferita preziosa e non vorrebbe guarirne.³⁴

Abisso o ferita. C'è solo una modo per liberarsi ed è arrivando fino alla fine, varcando la soglia: "l'entrata nella stanza era solo una ed era troppo stretta: per la blatta. La blatta riempiva la dimora di vibrazioni senza barriere, le vibrazioni del suo sonaglio di serpente nel deserto".³⁵ G.H. chiude di colpo l'armadio, rompendo in due l'insetto e con fascino e orrore, mangia la materia bianca che fuoriesce dal suo interno; facendolo, sente che sta mangiando le stesse interiora della divinità, della vita: "Ero arrivata al nulla, e il nulla era vivo e umido",³⁶ spiega. "È un nulla che è Dio e che non ha sapore."³⁷ G.H. è entrata nel cerchio più interno e intimo, nel proibito, che sia paradiso o inferno, nel nucleo. G.H si riconosce vita da sempre e per sempre, e, in estasi, si consegna all'ignoto e adora. Simile alla farfalla che rompe la sua crisalide per nascere, lei germoglia da se stessa: sembra quella di prima, ma è diversa e lo spiega così: "E vedevo, con fascino e spavento, i brandelli dei miei abiti putrefatti di mummia cadere secchi a terra e assistevo alla mia trasformazione da crisalide a larva umida, le ali piano piano si rapprendevano inaridite".³⁸

È curioso notare che sia Clarice che Teresa utilizzano come esempi i prodotti della terra – cipolla o cuore di palma – per dare una idea di come appare il luogo sacro dove risiede la divinità e l'essenza della vita. Per spiegare la

³⁴ Teresa de Jesús, *Las moradas*, pp. 95-96.

³⁵ Clarice Lispector, *La Pasión según G.H.*, p. 51.

³⁶ *Ibidem*, p. 53.

³⁷ *Ibidem*, p. 90.

³⁸ *Ibidem*, p. 63.

trasformazione che avviene nell'iniziato utilizzano invece la similitudine della farfalla. Teresa racconta nelle sue quinte mansioni:

Per farmi meglio capire, voglio servirmi di un paragone che trovo molto appropriato, per mezzo del quale vedremo che quantunque in questa operazione di Dio nell'anima noi non possiamo far nulla, tuttavia per ottenere che il Signore ce ne favorisca, possiamo far molto col disporci. Già avrete udito parlare delle meraviglie che Dio opera nella produzione della seta, invenzione di cui Egli solo poteva essere l'autore. Si tratta di piccoli semi, simili a granelli di pepe (che io non ho mai veduto, ma di cui ho sentito parlare: perciò, se cado in qualche inesattezza la colpa non è mia). Al sopraggiungere dell'estate, quando i gelsi si coprono di foglie, questi semi cominciano a prender vita. Prima che spuntino quelle foglie di cui si devono nutrire, stanno là come morti; a poco a poco, con quell'alimento si sviluppano, finché, fatti più grandi, salgono sopra alcuni ramoscelli, ed ivi con la loro piccola bocca filano la seta che cavano dal loro interno, fabbricandosi certi bozzoli molto densi, nei quali ognuno di quegli insetti, che sono brutti e grossi, si rinchioda e muore. Ma poco dopo esce dal bozzolo una piccola farfalla bianca, molto graziosa.³⁹

Una volta varcata la soglia, quando G.H. ha mangiato la materia bianca delle interiora della blatta, conosce la cruda assenza di sapore che rappresenta l'essenza stessa della vita, definita anche come Dio. In questo preciso istante percepisce come tutta la sua struttura umana si sconvolga e lei già non è più quella che pensava o credeva essere, non risponde più a nessun nome e le sigle G.H. sono appena delle lettere identificatrici di una valigia, un mero ornamento senza significato. Chi si nasconde sotto queste iniziali è arrivato alla fine del suo percorso, al centro dell'essere. Ora non c'è più un cammino. Rimane solo il ritorno, però per poterlo intraprendere dovrà dimenticare tutto quello che è successo e questo ormai non è possibile. Le rimane solamente il silenzio e il comprendere senza capire: l'accettazione di quello che adora.

Il mondo non dipendeva da me – questa era la fiducia cui ero arrivata – il mondo non dipendeva da me, e non capisco ciò

³⁹ Teresa de Jesús, *Las moradas*, p.71.

che vado dicendo, mai! Mai più comprenderò ciò che dirò. Perché, come potrei parlare senza che la parola menta per me? Come potrò dire se non timidamente: la vita mi si è. La vita mi si è, e non capisco ciò che dico. E allora adoro.⁴⁰

I punti di sospensione indicano l'assenza totale del linguaggio, la fine del passaggio della parola. Come spiega questo stadio finale Teresa? L'autrice di *Las moradas* scrive:

...perché questa misteriosa unione si fa nel centro più intimo dell'anima, ove deve abitare lo stesso Dio [...] È un segreto così grande, un così intenso diletto, un così sublime e subitaneo favore che non so a qual paragone ricorrere. Sembra che Dio voglia mostrare all'anima la gloria del cielo, ma in un modo più elevato che non con ogni altra visione o gusto spirituale. Si può dire soltanto questo: che l'anima, o meglio il suo spirito, diviene una cosa sola con Dio. Possiamo paragonare l'unione a due candele di cera unite insieme così perfettamente da formare una sola fiamma, oppure come se il lucignolo, la fiamma e la cera non siano che una cosa sola. Nondimeno le candele si possono separare, ricavandone due candele distinte: così pure il lucignolo dalla cera.⁴¹

Interessante è anche osservare una foto dell'autrice di *A paixão segundo G.H.*, dove la scrittrice viene ritratta con metà volto illuminato e metà in ombra. Nel fondo dell'istantanea si vedono uno dei suoi quadri e, vicino a lei, i lucignoli di due candele: una è accesa sotto l'altra. In questo ritratto studiato attentamente c'è l'opera di cui stiamo parlando brevemente simbolizzata: gli spazi in ombra e quelli illuminati, il suo viso enigmatico e il dipinto che potrebbe essere dell'artista G.H. E le candele che comunicano in una stessa fiamma e di cui parla anche Teresa.

Clarice conosceva l'opera della Santa di Avila? È difficile rispondere a questa domanda. La scrittrice brasiliana occultava gelosamente le sue letture fatta eccezione di Hesse o Dostoevskij. Tuttavia, in una lettera scritta a Lúcio Cardoso (Napoli, 26 marzo 1945) cita l'autrice di *Le mansioni*: «Dice Santa Teresa che si stanca di raccogliere i significati che «essendo spesso sparpagliati

⁴⁰ Clarice Lispector, *La pasión según G.H.*, pp. 156-157.

⁴¹ Teresa de Jesús, *Las moradas*, pp. 160, 161.

è un lavoro troppo grande riuscire a raccogliarli», come prendere l'acqua da un pozzo, dice lei in uno spagnolo più corretto della mia citazione”.⁴² Come possiamo notare, la prova che è alla base è troppo fragile per avanzare l'idea di una letteratura comparata, soprattutto se consideriamo che questa lettera è stata scritta vent'anni prima che *La passione*. Nonostante ciò, questa lettura parallela ci ha permesso di scoprire alcune analogie tra le due scrittrici e le loro rispettive opere. Possiamo sintetizzarle in dieci punti, che non pretendono in nessun caso di essere esclusivi:

1. Si tratta di due scrittrici con una voce molto personale e nettamente femminile, come è dimostrato nei numerosi dettagli dei loro racconti, nelle descrizioni e nella forma di esprimersi. Questo è già stato menzionato da numerosi critici.
2. Le due autrici hanno dovuto affrontare gravi problemi nel momento in cui scrivevano i rispettivi libri. Lo abbiamo già esposto in questo lavoro, così come il parallelismo per alcuni aspetti delle loro rispettive biografie.
3. Non è chiaro a chi si dirigano i loro discorsi. Teresa scrive alle sorelle, agli inquisitori e, in definitiva, a se stessa, per arrivare a comprendere la propria esperienza. Clarice scrive per un interlocutore anonimo: “Tento di capire. Tento di dare a qualcuno ciò che ho vissuto e non so neppure a chi”,⁴³ scrive. In alcune occasioni però, sembra ci sia qualcuno vicino a lei: “Dammi la tua mano...”, dice. Come nel caso di Teresa, sembra però che scriva solo per se stessa, per ricercare una certa razionalità al fatto di aver mangiato le interiora della blatta e di aver conosciuto il sapore del nucleo della vita.
4. Sete e aridità. L'esperienza connota una grande aridità. Questi termini, come abbiamo detto in precedenza – secco, aridità e deserto –, si ripetono in maniera continua e costante in entrambi i testi.
5. Sofferenza e piacere. Queste sensazioni opposte si producono simultaneamente in entrambi i casi. Gli esempi sono molti, però prendiamone in considerazione almeno alcuni. Dice Clarice (G.H.): “mi trovo

⁴² Clarice Lispector, *Correspondências*, p. 70.

⁴³ Clarice Lispector, *La pasión según G.H.*, p. 11.

nell'inferno trafitta dal piacere.” Inoltre: “Sapevo che la mia allegria era la mia sofferenza”.⁴⁴ Teresa in una citazione già riprodotta in queste pagine dice: “Sente di essere stata ferita e riconosce che è una ferita preziosa”, E nel *Libro della vita* scrive: “Questo [il dardo] pareva che me lo configgesse a più riprese nel cuore, così profondamente che giungeva fino alle viscere, e quando lo estraeva sembrava portarselo via lasciandomi tutta infiammata di grande amore di Dio”.⁴⁵

6. C'è un non sapere sapendo, un'incomprensione compresa. Il linguaggio è insufficiente in entrambe le testimonianze e le loro autrici chiedono scusa o lamentano una mancanza di preparazione: manifestano la loro incapacità ad esprimersi.
7. Sincerità radicale. Esiste un segreto e un mistero in tutto quello che viene raccontato. Le due scrittrici sanno che rischio corrono nel cercare di dire quello che è indicibile che inoltre è proibito o potrebbe esserlo. In nessun momento Teresa smette di tener presente che lei o il suo libro sono oggetto di osservazione da parte degli inquisitori. Nel caso di Clarice resta sempre il sospetto di aver profanato qualcosa che sarebbe dovuto rimanere occultato per sempre. Il fatto di rivelare qualcosa di segreto esige da entrambe una sincerità radicale. Raccontano quello che hanno visto senza nascondere nulla, e lo fanno nel miglior modo possibile.
8. Carezza. Entrambe le scrittrici si sentono sminuite davanti alla grandezza di quello che hanno visto, della presenza che sentono nella loro interiorità.
9. Depersonalizzazione. In entrambi i casi l'esperienza provoca loro la perdita della propria identità e pertanto anche del loro nome, che nel caso dell'opera di Clarice rimane esemplificato in due iniziali G.H.
10. Presente assoluto. Nel momento in cui si vive questa esperienza non c'è tempo né durata. Clarice afferma (G.H.): “E è come se il futuro smettesse di avanzare verso il presente”.⁴⁶ Teresa nelle sue settimane mansioni: “Ciò che caratterizza questa mansione è che vi mancano quasi del

⁴⁴ *Ibidem*, p. 116.

⁴⁵ Teresa de Jesús, *El libro de la Vida*, p. 353.

⁴⁶ Clarice Lispector, *La pasión según G.H.*, p. 129.

tutto le aridità e le inquietudini interiori che di tanto in tanto si producono nelle altre. L'anima è quasi sempre nella pace".⁴⁷

Questi dieci punti potrebbero scomporsi ognuno di loro in tanti punti ed essere motivo di un particolare studio che non è l'obiettivo di questo lavoro. Questa approssimazione serve per collocare, uno vicino all'altro, i testi nei quali si esprime quello a cui Wittgenstein si riferiva nella sua settima proposizione (la figura si ripete nuovamente) del suo *Tractatus Logico-Philosophicus*: "Su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere".⁴⁸

L'esperienza alla quale si allude in questi testi può essere qualificata come mistica in entrambi i casi. Si tratta del contatto di un essere umano con una presenza che lo supera e che è atto a ricevere nomi differenti come Dio, Vita o Energia. Per capirlo razionalmente si può ricorrere a qualsiasi corpus religioso – Teresa sintetizza nel suo ideale cristiano quello cabalistico e sufi –, così come spiegarlo da una postura agnostica, come viene plasmato nell'opera di Clarice. I testi ci dicono che quello che è superiore a noi esiste, si trova più in là delle parole: nell'immenso oceano del silenzio che separa e isola il nostro povero linguaggio quotidiano, filosofico, religioso e scientifico.

Opere citate:

Teresa de Jesús: *Obras Completas*. Madrid, 1940.

_____ : _____ : *Libro de la vida*. Madrid, 1993.

_____ : *Las moradas*. Madrid, 1985.

Lispector, Clarice: *La pasión según G.H.* Traduzione in spagnolo di Alberto Villalba. Barcellona, 1988.

_____ : *Correspondências*. Rio de Janeiro, 2002.

_____ : *Depoimento*. Fundação Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 1991.

⁴⁷ Teresa de Jesús, *Las moradas*, p. 167.

⁴⁸ Wittgenstein, *Tractatus*, p. 183.

Montero, Teresa: *Eu sou uma pergunta. Uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro, 1999.

Moser, Benjamin: *Why this world – A biography of Clarice Lispector*. Oxford. USA, 2009.

Rossi, Rosa: *Teresa de Ávila. Biografía de una escritora*. Traduzione in spagnolo di Marieta Gargatali. Barcellona, 1993.

Laenen, J. H.: *La mística judía*. Traduzione in spagnolo di Xavier Pikaza. Madrid, 2006.

Abū-L-Hasan Al-Nūrī de Bagdad, *Moradas de los corazones*. Traduzione in spagnolo di Luce López-Baralt. Madrid, 1999.

Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Traduzione in spagnolo di Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid, 1995.

Traduzione dallo spagnolo di Martina Mancini

Incarnazioni letterarie di Clarice Lispector

Pavla Lidmilová

Traduttrice di letteratura brasiliana e iberoamericana

Talvez tenha que chamar de ‘mundo’ esse meu modo de ser
um pouco de tudo

Felicidade clandestina

Forse dovrei chiamare ‘mondo’ questo mio modo di essere
un po’ di tutto

*Felicidade Clandestina*¹

I lettori del primo romanzo di Jean-Paul Sartre, *La nausea (La nausée)*, del 1938, sicuramente ricorderanno l’episodio decisivo in cui il protagonista Antoine Roquentin, pieno di nausea, salta giù dal tram e seduto su una panchina vive un momento di rivelazione: vede – avvolto dalla “nudità oscena” della materia – l’assurdo, l’immotivato, la nullità dell’esistenza.

I punti di contatto con il racconto “Amor” di Clarice Lispector, sia a livello tematico che espressivo, sono troppo evidenti per non essere intenzionali. D’altronde, vi sono altri testi di Clarice Lispector che si presentano come repliche alle opere di altri autori. Tuttavia, nel testo menzionato, in maniera quasi programmatica, Clarice Lispector iscrive, da un lato, la prospettiva femminile che coniuga riflessioni filosofiche ed esistenziali con i lavori quotidiani di una casalinga e, dall’altro – in stretta relazione con questa dimensione

¹ Clarice Lispector, “Perdoando Deus”, in *Felicidade Clandestina*, Rio de Janeiro, José Olimpio Editora, 1975, p. 41. La traduzione è nostra.

– la prospettiva di una personalità forte che si sente accomunata con la vitalità tranquilla e cruda della Natura, solo apparentemente migliorabile dall’azione umana. Diversamente dal protagonista di Sartre che, al posto della presa di coscienza violenta, al posto della lotta per la sopravvivenza, al posto di tirare fuori i denti, si abbandona, nel giardino, alla mollezza e alla debolezza, alla noia di esistere, la protagonista del racconto di Clarice Lispector, nel momento in cui percepisce il mondo come “mal-estar”,² rimane rapita dalla diversa morale del giardino botanico, dove ha luogo l’assassinio segreto. E la sua pietà è una “*pietade de leão*”.³ Il momento di crisi improvvisa le offre il male incorreggibile della visione chiara “dell’essenza cruda della vita” e, allo stesso tempo, una bontà dolorosa che sale alla bocca come nausea.

Il riconoscimento del bene e del male – che non per forza si escludono a vicenda – è uno dei temi prediletti di Clarice Lispector. I suoi personaggi in genere si collocano ai poli opposti dell’innocenza naturale. La loro apparenza naturale è riconducibile alla loro forza vitale. L’adolescenza offre loro la conoscenza di questa forza, mentre l’età adulta, nel conflitto con l’altro, esige la sua repressione, il suo bilanciamento con la compassione “il ritrarsi degli artigli” che, per questi caratteri forti, rappresenta generalmente, l’unica forma di amare. La strada verso la compassione – diversa dall’accesso puramente razionale, stabilito dalle norme sociali, soprattutto maschili – è l’empatia “femminile” con la psiche dell’altra persona. Quel che è singolare in Clarice Lispector è che i suoi personaggi giungono a conoscere il lato “cattivo”, quello più forte del loro carattere. Essi approdano alla coscienza dell’animalità originaria, dell’esistenza integra, della libertà non soggetta a convenzioni, da soli, senza maestri. Questa concezione è ben illustrata dal racconto “*Os desastres de Sofia*”, nel quale “il professore” ha la parte del debole, mentre “l’alunna” quella del forte. Entro questi ruoli invertiti, la bambina illusa che, fino ad allora, manteneva salda la fede negli adulti, in una possibile futura bontà, non può che provare pietà per il maestro che “*se deixava enganar por uma menina safadinha*”.⁴ La compassione, tuttavia, implica anche la contemplazione del pericolo della debolezza, dell’annichilimento, della morte, e questo è il

² “Malessere”. Clarice Lispector, “Amore” in *Legami familiari*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 19.

³ “Pietà di leone”. *Op. cit.*, p. 23.

⁴ “Si lasciava imbrogliare da una bambina sfacciata”. “I disastri di Sofia” in *A legião estrangeira*.

motivo della resistenza alla “misericordia violenta”⁵ della protagonista del già citato racconto “Amor”, colpita dalla tragedia di un cieco. Un’eccezione alla concezione classica di apprendistato alla vita pare essere rappresentato, nell’opera di Clarice Lispector, dal romanzo *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, interpretato comunque dalla critica secondo prospettive molto diverse, che vanno dal “romanzo non riuscito”⁶ alla parodia.⁷

Tutta l’opera di Clarice Lispector analizza i meccanismi di espressione, che è anche il compito dello scrittore; in alcuni testi, sono questi meccanismi il tema principale: che cosa si colloca tra ciò che vogliamo e ciò che finiamo per esprimere; fino a che punto il nostro intelletto è in grado di gestire – in modo conscio o inconscio – questi meccanismi; cosa, in una verità, è pronunciabile e cosa non lo è, senza neppure parlare del coraggio necessario per esprimerla. E comunque esistono persone che non possono, non fanno o non vogliono esprimersi. Qui ci confrontiamo con un altro dei temi fondamentali di Clarice Lispector: il calarsi attraverso la finzione nei panni di un’altra persona, per conoscerla e poter pensare, parlare e agire al suo posto, e arrivare a guardare a noi stessi attraverso un’altra coscienza. Quest’identificazione inversa può addirittura essere multipla, fornendo all’autore e al lettore una distanza critica ancora maggiore. Un esempio, tra gli altri, lo troviamo nel racconto lungo *A hora da estrela* (*L’ora della stella*), dove l’Autrice “si incarna” nella figura dell’uomo scrittore “porque escritora mulher pode lacrimejar piegas”⁸ e a sua volta lo scrittore in una contadina povera e quasi analfabeta, per esprimere il suo dissenso umano e sociale. La giovane di nome Angela del racconto “A partida do trem” (“La partenza del treno”) assorbe nelle sue sensazioni e riflessioni gli ipotetici sentimenti di una vecchia e, attraverso quest’esperienza, formula una nuova relazione con la vita, cercando di differenziare l’atteggiamento maschile “mentale” e quello femminile “vitale”. I testi di Clarice Lispector si trasformano nel registro finzionale di una certa esperienza psi-

⁵ Clarice Lispector, “Amore”, cit., p. 23.

⁶ Vilma Arêas, *A moralidade da forma*, Suplemento literário do “Minas Gerais”, n°1.091, 19-12-87, p. 12.

⁷ Ana Luiza Andrade, *O livro dos prazeres – a escritura e o travesti*, Colóquio / Letras n° 101/1988, pp. 47-54.

⁸ “Perché una donna rischia di incorrere in piagnucolosi sentimentalismi”. Clarice Lispector, *L’ora della stella*, Milano, Feltrinelli, 198, p. 12.

cofisica, esperienza sentita e conosciuta attraverso l'intuizione dello spirito e del corpo. Il personaggio di Angela appare ancora una volta nella narrativa speculativa *Um sopra de vida*. Come nel racconto *A hora da estrela*, anche qui l'uomo scrittore crea un personaggio/idea che incarna nell'essere/ di una donna, dandole un alito di vita e rappresentandola nel dialogo interiore in permanente tensione tra immaginazione e realtà, come il suo contrario, ma anche come il suo complemento / “a minha tentativa de ser dois”⁹/. Angela è intuitiva, vuole appropriarsi della vita nella sua pienezza, della sensazione di unità del mondo, dello stato di grazia, attraverso la sua realizzazione nel mondo esterno; lo scrittore è razionale e al contrario vuole scindersi dal mondo per rivolgersi al sogno, che rappresenta per lui qualcosa di ancora non realizzato, la chiave di interpretazione di se stesso. Nel presentimento della minaccia della distruzione, i pensieri finali di entrambi convergono.

Il parallelismo tra discorso maschile e femminile è, nella narrativa di Clarice Lispector, una costante. Nel romanzo *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, questo parallelismo prende la forma di un raffronto diretto negli sviluppi dell'amore tra Ulisse e Lóri / Lorelei /, nei ruoli invertiti di un seduttore / un professore di filosofia / e una studentessa / in realtà una professoressa elementare /.

Menzioniamo un altro tema interessante delle opere di Clarice Lispector: il dubbio sulla possibilità che gli individui creati posseggano un loro destino, che si tratti di predestinazione o di pura ipotesi. Emergono, ancora una volta, i punti di contatto con la filosofia esistenzialista che, all'epoca in cui fu scritta la maggior parte dei suoi libri, esercitava una forte influenza sulla produzione letteraria. Ecco il problema del destino, della scelta, della libertà. Clarice Lispector in fondo si colloca in linea con questa filosofia, tanto sul punto secondo cui possiamo, ma non vi siamo obbligati, accettare il destino, quanto sull'interpretazione della vita attraverso la morte. La scelta cosciente delle proprie possibilità, di un concatenamento di eventualità – in altri termini, di un proprio destino – implica sempre in Clarice Lispector l'accettazione della natura delle cose, della vita inevitabile; ironicamente, in “ausência de lei”¹⁰,

⁹ “Il mio tentativo di essere due”. Clarice Lispector, *Um sopra de vida*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1978, p. 32.

¹⁰ “Assenza di senso” in “Amore”, cit., p. 19.

sarebbe possibile sottrarsi a qualunque forma di responsabilità. La riflessione presentata nel racconto “O ovo e a galinha” ci guida verso la contraddizione dell’animalità naturale/sopravvivenza/e dell’astrazione intellettuale/mortalità/. Il testo sfocia nella satira dell’individualità presuntuosa e nell’ironica consolazione della filosofia: non siamo altro che agenti della specie, come la gallina, l’obiettivo è l’uovo/ il “destino” che ci oltrepassa/; “é que eu ser apenas um meio, e não um fim, tem-me dado a mais maliciosa das liberdades: não sou boba e aproveito.”¹¹

Clarice Lispector elabora i suoi temi collocando i suoi protagonisti in una situazione esemplare, a vivere l’attimo estremo, provocato magari da un motivo futile, insignificante, che tuttavia muta radicalmente il senso della vita del personaggio, o lo induce alla riflessione metafisico-esistenziale. Intorno a questa situazione sperimentale, Clarice Lispector costruisce una trama che, nelle opere posteriori, non sarà più necessaria. Fondamentale è il luogo dell’azione /il giardino botanico o zoologico, la foresta vergine, la collina abbandonata ecc./ dove il confronto tra il mondo animale e vegetale integro, e l’umanità angustata, vacillante e nauseata, sottolinea l’interesse costante dell’Autrice per la dimensione naturale dell’uomo, i sentimenti elementari/ “o amor é não ser comido”¹²/, il nucleo vivo. Questa ascesa allo stato originario, all’animalità e alla forza primitiva, una specie di processo di apprendimento al contrario, prevede la spersonalizzazione, la “diseroizzazione”, la disumanizzazione che, analizzati in modo più esaustivo nei romanzi *A maçã no escuro* e *A paixão segundo G.H.*, rivelano la natura nascosta, il mondo che non è come lo volevamo ma capace di scatenare la nausea nell’uomo. In questo contesto, prende forma la problematica dell’umiltà e della superbia: come accettare ciò che ripugna fisicamente o psicologicamente /il tema dello scarafaggio, del ratto, ecc./, quel che causa scandalo, quel che è estraneo, o ci suscita avversione per la sua debolezza? Guardandosi dentro e riconoscendo la potenziale cattiveria, accettando le forme della propria natura, l’uomo accetta anche l’uguaglianza di tutto. E solo dopo questa “discesa” alla natu-

¹¹ “È che il fatto di essere semplicemente un mezzo, e non un fine, mi consegna la più maliziosa delle libertà: non sono stupida e ne approfitto.” “L’uovo e la gallina” in *A legião estrangeira*, cit., p. 63.

¹² “Amore è non essere mangiati” in “La donna più piccola del mondo”, *Legami familiari*, cit., p. 64.

ra, solo dopo aver preso contatto con l'umiltà e la compassione, è possibile, nell'ottica di Clarice Lispector, ricostruire l'umano in forma cosciente. Da questo punto di vista, la ricerca di Clarice Lispector ci ricorda Franz Kafka, in quel che il suo biografo, Max Brod, definisce "l'immensa comprensione compassionevole"¹³ di questo scrittore.

Fondamentale è anche il tempo dell'azione, delimitato, in genere, non storicamente ma ciclicamente; è per esempio la primavera che nel racconto "O búfalo", si trasforma, paradossalmente, nel tempo dell'odio. O una certa ora pericolosa del pomeriggio, di destabilizzazione, in cui la protagonista del racconto "Amor" sente "que nada mais precisava da sua força".¹⁴

Lo svelamento dei movimenti sottili, della formazione e degli improvvisi salti nella trasformazione della personalità, dall'infanzia alla vecchiaia, così come la preservazione di un fragile equilibrio tra il caos e l'ordine, tra il naturale e l'ideale, tra la spontaneità e l'intenzione, è ciò che Clarice Lispector capta sezionando e analizzando dettagliatamente processi fisici e psichici, esponendo "um sentimento simples mas que se torna pensamento complicado".¹⁵ L'espressione ellittica, la forma concisa dei testi posteriori, evidenziano il carattere frammentario della conoscenza e la vastità dell'intuizione. Invece della storia troviamo la riflessione, il frammento poetico, il registro della meditazione tra sé e sé e negli altri. L'Autrice, perseguendo il proposito espresso nell'epigrafe a *Água Viva*, si tuffa nei "reinos incomunicáveis do espírito"¹⁶ per – citando Benedito Nunes – "parlare di ciò che ci obbliga al silenzio".¹⁷

Traduzione dal portoghese di Agnese Soffritti

¹³ Max Brod, *Franz Kafka*, Praga, Odeon, 1966.

¹⁴ "nulla aveva più bisogno della sua forza" in "Amore", cit., p. 16.

¹⁵ "un sentimento semplice che diviene pensiero complesso" in "*Os desastres de Sofia*", cit., p. 17.

¹⁶ "regni incomunicabili dello spirito", epigrafe di Clarice Lispector, *Acqua viva*, Palermo, Sellerio, 1997.

¹⁷ Benedito Nunes, *O dorso do tigre*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1969, p. 139.

La libertà e la forza. Un contrappunto fra Simone Weil e Clarice Lispector

Chiara Magnante

Dottoranda in Iberistica - Università di Bologna

Simone Weil e i confini della libertà

Simone Weil e Clarice Lispector sono state due donne e scrittrici indubbiamente molto diverse. Della prima si ricorda soprattutto l'impegno politico e civile, animato dalla volontà di mantenere una coerenza inflessibile tra vita e pensiero, oltre che la conversione al cristianesimo (una conversione tuttavia caratterizzata da una riflessione molto personale ed eterodossa); della seconda, al contrario, la critica sottolinea fin da subito la ricerca, portata avanti attraverso la letteratura, intorno a un sentimento dell'esistenza che si manifesta principalmente «como intuição da própria subjetividade»¹ e, in Europa, è una critica di ambito femminista, a partire dalle opere di Hélène Cixous, a dedicarle le prime attenzioni, per lo più postume, al di fuori dalle accademie.

Eppure, la lettura del saggio di Simone Weil *L'Iliade poema della forza*, ed uno sguardo più attento ad altri scritti della filosofa francese, conducono a ri-

¹ B. Nunes, *O dorso do tigre*, São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 122.

conoscere interessanti vicinanze tra le due personalità in questione, mostrando come la scrittura di entrambe esibisca una tensione filosofica intensamente vissuta. Per questo intendo accostare qui queste due figure, il loro pensiero, i metodi della loro ricerca e, in alcuni tratti specifici, anche la loro scrittura, poiché ritengo che un confronto tra le risposte, talvolta simili, che i loro scritti cercano di tracciare possa chiarire e rinnovare, a nostro beneficio, le domande e le urgenze che entrambe si sono poste.

Incominciando, in via preliminare, col chiarire alcuni aspetti della figura di Simone Weil e soprattutto della sua partecipazione al dibattito politico francese (aspetto che sembra allontanarla maggiormente da Clarice Lispector), è interessante puntualizzare come, proprio da uno dei suoi primi scritti, uno dei più impegnati politicamente, le *Riflessioni sulle cause della libertà e dell'oppressione sociale*, emerga chiaramente un principio basilare che attraverserà tutto il suo pensiero: la tensione tra collettività e individuo, pur concepita a partire da basi teoriche marxiste, non smetterà mai di assumere come snodo essenziale la posizione centrale dell'individuo e della sua piena libertà di pensiero:

È vero che in tutti gli ambiti le forze collettive superano infinitamente le forze individuali; [...] ma un'eccezione c'è, ed è l'unica: l'ambito del pensiero. Per quanto concerne il pensiero, il rapporto è invertito; in questo caso l'individuo è più della collettività nella stessa misura in cui qualcosa è più di nulla, perché il pensiero si forma soltanto in uno spirito che si trova a essere solo dinanzi a se stesso: le collettività non pensano affatto.²

Quando Weil scrive queste parole, nel 1934, dopo una iniziale militanza nel Partito Comunista (al quale però non si è mai iscritta), ha rotto con la III internazionale, ritenendo, già nel 1933 a soli 24 anni, che in Russia una forma di assolutismo della burocrazia stesse dando troppo potere allo stato³: per la filosofa invece l'emancipazione sarà sempre prima di tutto individuale.

² S. Weil, *Riflessioni sulle cause della libertà e dell'oppressione sociale*, Milano, Adelphi, 1983, p. 94.

³ «Lénine a abandonné ses doctrines démocratiques pour établir le despotisme d'un appareil d'état centralisé» *Écrits historiques et politiques*, Parigi, Gallimard, 1960, p. 236 (*La critique sociale*, 10 nov. 1933).

Sempre inflessibile nella difesa della libertà, sua e altrui, Simone Weil continuerà a considerarla fino alla fine come la prerogativa umana più importante, intesa soprattutto come una responsabilità, come l'impulso ad aderire profondamente ad ogni scelta. Per questo la comunità più perfetta si fonda per lei su individui che sono il più possibile liberi e, quindi, moralmente obbligati a «lasciare da parte ciò che è solo procedimento automatico»⁴ per ricondurre invece «questi stessi procedimenti a processi coscienti dello spirito»⁵:

Riassumendo, la società meno cattiva è quella in cui la maggior parte degli uomini si trova per lo più obbligata a pensare mentre agisce, ha le maggiori possibilità di controllo sull'insieme della vita collettiva e possiede la maggiore indipendenza.⁶

È evidente che una tale rappresentazione della società giusta presuppone un processo di emancipazione molto più lungo e difficile di quelli rivoluzionari (guidati in genere da partiti che secondo Weil non fanno che riprodurre, dopo il cambiamento iniziale, l'esercizio di un potere non dissimile da quello capitalista e che richiedono un'adesione fideistica al riparo da ogni critica). L'emancipazione cercata da Simone Weil è l'emancipazione della conoscenza, di un sapere critico che deve raggiungere tutta la popolazione e che non ricerca adesioni aprioristiche. Per questo il metodo della ricerca è per la filosofia tanto importante, perché è un metodo da seguire per ogni minima acquisizione. Si tratta di un metodo rigoroso e ispirato alla matematica nel definire concetti e nel rifiutare astrazioni che non siano state prima vagliate a partire da fatti concreti.⁷ E questa attenzione di tipo metodologico è intimamente legata ad un'attenzione di tipo linguistico, che la spinge ad una scrittura prudente e semplice nello stesso tempo, che non teme di mostrare le convinzioni filosofiche e politiche dell'autrice; non è un caso che, in occasione della sua

⁴ S. Weil, *Riflessioni sulle cause della libertà e dell'oppressione sociale*, p. 129.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 101.

⁷ In questo sì, pur basandosi molto sui matematici greci, rivendica di usare un metodo marxista: «La grande idea di Marx è che nelle società come nella natura tutto si svolge mediante trasformazioni materiali» ma, aggiunge poco dopo, «il metodo marxista è uno strumento vergine [...]; nessun marxista se ne è veramente servito, a cominciare da Marx stesso». Id. pp. 22-23.

collaborazione, a partire dal 1937, con la rivista dei *Nouveaux Cahiers*, Weil curi una rubrica intitolata “Le pouvoir des mots”, nella quale passa al vaglio le parole d’ordine della propaganda politica dei suoi tempi.⁸ Del resto negli anni Trenta è come se ogni teoria si trovasse ad essere messa alla prova dei fatti e questo trova dei riscontri tanto nelle scelte di vita⁹ di Simone Weil quanto nella sua riflessione. Si vedrà dolorosamente costretta ad abbandonare il suo pacifismo e risale a questo periodo, dopo il viaggio in Germania del 1932, l’inizio di una importante ricerca sul tema della violenza. Embrioni di questa riflessione si trovano anche nelle già citate *Riflessioni sulle cause della libertà e dell’oppressione sociale*,¹⁰ ma sarà nel saggio *L’Iliade poema della forza*, pubblicato nel numero di dicembre 1940 dei *Cahiers du Sud*, durante l’esilio marsigliese, che Weil raggiungerà una teorizzazione più chiara sul tema della forza. Ed è in particolar modo su questo tema che, a mio avviso, un confronto con Clarice Lispector può mettere in risalto notevoli punti di contatto tra le due autrici.

Per Simone Weil l’unico vero protagonista dell’Iliade, poema da analizzare in stretto rapporto con il presente suo contemporaneo (come ne se fosse «il più puro degli specchi»¹¹), è la forza, una forza materiale alla quale sono sottoposti i vinti tanto quanto i vincitori. Questa nozione di forza viene definita

⁸ In un’articolo intitolato “Ne recommençons pas la guerre de Troie”, comparso proprio sui *Nouveaux Cahiers* nell’aprile del 1937, Simone Weil dimostra la mancanza di un reale contenuto delle parole che in quegli anni spingevano al conflitto ideologico: «ils ont encore moins de réalité que le conflit entre les Grecs et les Troyens. [...] Notre époque so-disant technicienne ne sait que se battre contre les moulins à vent», in *Écrits historiques et politiques*, cit., pp. 258-259.

⁹ Nonostante l’*agrégation* in filosofia e l’abilitazione all’insegnamento, nel 1935 si fa assumere come operaia (all’Alsthom di Parigi e alle Forges de Basse Indre a Boulogne-Billancourt) e poi come fresatrice (alla Renault). Il suo *Diario di fabbrica*, raccolto ne *La condition ouvrière* (1951) mostra un interesse reale per il mondo operaio: vi si trovano appunti sugli operai, sui tempi e le condizioni di lavoro, con tanto di schizzi dei pezzi da tagliare. Nel 1936 poi si unisce al Fronte popolare combattendo in Spagna durante la guerra civile, anche se questa sarà una breve parentesi. Nel 1940 lascia Parigi con i genitori alla volta di Marsiglia, il 13 giugno, un giorno prima che la città venga dichiarata città aperta. Aveva già chiesto vari congedi per malattia, ma in ogni caso non potrà più insegnare a causa delle sue origini ebraiche, in seguito allo *Statut des Juifs*.

¹⁰ Cfr. p. 46.

¹¹ S. Weil, “L’Iliade poema della forza” in *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Roma, Borla, 1999, pp. 9-34, p. 9.

in modo rapido e denso: «La forza è ciò che rende chiunque le sia sottomesso una cosa».¹² Questo genere di forza non è inteso come un mezzo: se si coglie una sfumatura terminologica presente nel testo, è semmai la violenza ad essere intesa come un mezzo;¹³ l'azione della forza è piuttosto quella di un dominio che soggioga l'uomo dall'interno, di un «imperio»:

un imperio che arriva lontano quanto quello della natura. Anche la natura, quando entrano in gioco i bisogni vitali, cancella ogni vita interiore [...]. La forza usata sugli altri è imperiosa sull'anima come la fame estrema, quando consiste in un potere perpetuo di vita e di morte, ed è un imperio altrettanto freddo, altrettanto duro, come se fosse esercitato sulla materia inerte.¹⁴

E infatti per rendere evidente questo concetto Simone Weil fa l'esempio dell'episodio mitico di Niobe, alla quale Apollo e Artemide avevano ucciso i dodici figli, che dopo nove giorni di lutto torna a mangiare; commenta Weil: «Mai fu espressa con tanta amarezza la miseria dell'uomo che lo rende incapace persino di sentire la sua miseria».¹⁵ Per questo quindi «l'amarezza verte sull'unica giusta causa di amarezza, la subordinazione dell'anima alla forza, vale a dire alla materia» e per questo, ancora,

chi possiede la forza avanza in un ambiente privo di resistenza senza che nulla [...] sia di natura tale da suscitare tra l'impeto e l'atto quel breve intervallo ove si inserisce il pensiero.

È in queste parole che si intuisce la difficile dialettica che Simone Weil cerca di instaurare tra forza e libertà. Se la forza è talmente imperiosa da risiedere nella stessa natura umana, in quella necessità che è sopraffazione e insieme garanzia di sopravvivenza, della quale la fame è l'esempio più evidente, come si può resistere? In che posizione si trova la libertà rispetto ad una necessità così potente? Il saggio non dà risposte chiare in questo senso; nonostante una

¹² Ibid.

¹³ Distinzione che sarà intesa in questi termini anche da Hannah Arendt, cfr. *Sulla violenza*, Parma, Guanda, 1996, pp. 48-49.

¹⁴ Weil, *op. cit.*, pp. 14-15.

¹⁵ *Ibid.* p. 15.

prospettiva più giovanile vedesse nella libertà un bene assoluto, tenere conto del fatto che questa analisi del poema epico è stata scritta durante la seconda guerra mondiale, nella Francia di Vichy, aiuta forse a comprendere come sia difficile dare risposte a questo genere di quesiti, soprattutto quando si crede fermamente che il sapere debba avere ricadute concrete. L'unico tentativo di soluzione che possiamo abbozzare ci viene dalla lettura delle altre opere di Simone Weil e dalla frase appena citata, cioè dalla necessità della ricerca di quel "breve intervallo" nel quale tentare di inserirsi attraverso il pensiero; un pensiero, come si è detto, libero e volto a scardinare gli automatismi. Solo così si possono perseguire quelle idee di misura così presenti nella cultura greca, unica in occidente ad avere coniato la nozione di Nemesi, intesa come «limite, misura, equilibrio»,¹⁶ perno sul quale ruota tutta la tragedia greca. E cercare di accettare la distanza¹⁷ in rapporto all'oggetto delle proprie attenzioni, dei propri desideri, distanza utile a ricreare lo spazio del pensiero. Il saggio di Simone Weil non ha un tono distaccato. Tutt'altro, la conclusione è centrata su una svolta emotiva e religiosa, forse l'unica possibile per uscire dall'impasse. Weil fa notare come nel Vangelo sopravviva parte dello spirito greco, «perché vi è esposta la miseria umana, e questo in un essere divino al tempo stesso che umano».¹⁸ E, del resto, della miseria umana e della forza che ne è alla base, non si può avere semplicemente una consapevolezza razionale, ma soprattutto emotiva e partecipata:

il sentimento della miseria umana è una condizione della giustizia e dell'amore. Colui che ignora fino a qual punto la volubile fortuna e la necessità tengono ogni anima umana alla loro mercé, non può considerare suoi simili né amare come se stesso quelli che il caso ha separato da lui con un abisso. [...] Non è possibile amare né essere giusti se non si conosca l'imperio della forza e non lo si sappia rispettare.¹⁹

¹⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹⁷ «Aimer purement, c'est consentir à la distance, c'est adorer la distance entre soi et ce qu'on aime». S. Weil, *La pesanteur et la grace*, Parigi, Plon, 1988 (1947), p. 78.

¹⁸ Weil, "L'Iliade poema della forza", p. 32.

¹⁹ *Ibid.*

Clarice Lispector: la necessità e l'amore

Su questi temi in particolare e su questo approccio ritengo che un confronto con l'opera di Clarice Lispector possa in qualche modo rendere ragione delle aporie insite in una tale definizione della forza come necessità, arricchendo la prospettiva filosofica attraverso le risorse immaginative della letteratura. Non è difficile riconoscere come la scrittrice brasiliana abbia portato avanti in molti racconti e romanzi un percorso di iniziazione attraverso il quale i personaggi (seguiti da vicino dalla stessa voce narrante) maturano la consapevolezza di una forza insita nella natura, simile a quella descritta da Simone Weil.

Il percorso dei personaggi creati da Clarice Lispector (sto pensando soprattutto a *Perto do coração selvegem*, ad alcuni racconti di *Laços de família*, a *A paixão segundo G.H.*, a *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*) inizia di solito con una breve contestualizzazione, che la narratrice ricrea attraverso un intarsio di dettagli, utile a descrivere l'aspetto delle protagoniste, dell'ambiente che le circonda, delle relazioni che hanno con gli altri. Una contestualizzazione iniziale risulta indispensabile dal momento che il passaggio determinante per l'innescarsi della riflessione è un improvviso straniamento che aprirà una breccia proprio nella caratterizzazione del protagonista, portandolo a riconoscere l'arbitrarietà di tutte le norme a partire dalle quali si era ricreato e definito. Si tratta di un passaggio che si può avvicinare alla nausea sartriana, ma che in Clarice non conduce direttamente a un'affermazione della libertà dell'uomo, anzi, la libertà stessa si rivela uno strumento che si è piegato all'impulso di soppiantare «a íntima desordem»,²⁰ ad esempio con la creazione di una famiglia come accade per Ana in "Amor":

Para Clarice Lispector a náusea apossa-se da liberdade e a destrói. É um estado excepcional e passageiro que, para a romancista, se transforma numa via de acesso à existência imemorial do Ser sem nome, que as relações sociais, a cultura e o pensamento apenas recobrem. Interessa-lhe o outro lado da náusea: o reverso da existência humana, ilimitado, caótico, originário.²¹

²⁰ C. Lispector, "Amor" in *Laços de família*, Lisboa, Relógio d'Água, 1989, p. 18.

²¹ B. Nunes, "O mundo imaginário de Clarice Lispector", in *O Dorso do Tigre*, São Paulo, Perspectiva, 1969, pp. 101-102.

Ciò che interessa capire a Clarice Lispector è cosa stia prima della libertà, quali siano le «negras raízes [das quais] se alimenta a liberdade de um homem».²² E le risposte vengono solitamente da uno straniamento improvviso che porta i protagonisti a percepire l'assenza di legge implicita nella «capacidade de proliferação indefinida do orgânico, [...] numa vitalidade indiferente aos nossos projetos».²³ Rendendosi conto di quanto questa componente naturale si nasconda dietro «a cruel necessidade de amar [...] a malignidade do nosso desejo de ser feliz [...] a ferocidade com que queremos brincar»,²⁴ le protagoniste vengono condotte ad andare al di là della morale, che si rivela, alla protagonista di *A paixão segundo G.H.*, solo come un frustrato «desejo de entender».²⁵

Lo sconfinamento improvviso e, in un certo senso, traumatico in un mondo sottaciuto eppure sempre presente conduce ad un faticoso percorso di introspezione. Soprattutto in queste fasi iniziali della narrazione, ma spesso anche in seguito, c'è poca, pochissima azione: il teatro di una faticosa iniziazione è l'interiorità dei personaggi o, come sottolinea Benedito Nunes, richiamando ironicamente le parole di André Gide, «o que interessa a Clarice Lispector não são os indivíduos em si, mas a paixão que os domina, a inquietação que os conduz, a existência que os subjugua».²⁶

Spesso i personaggi vengono improvvisamente messi a contatto con delle realtà normalmente escluse dalla loro quotidianità: il cieco, fermo ai bordi della strada, in “Amor”, che mette Ana di fronte alla sua completa immobilità; il Giardino Botanico, dove lei arriva quasi in stato di incoscienza, e dove «a crueza do mundo era tranquila. O assassinio era profundo»;²⁷ la stanza della domestica di G.H., «um quadrilátero de branca luz»;²⁸ la lontananza spazio-temporale dell'Africa equatoriale in “A menor mulher do mundo”, solo per citare alcuni dei testi già evocati. Il tragico dei personaggi lispec-

²² C. Lispector, “Os laços de família”, in *Laços de família*, cit., p. 91.

²³ B. Nunes, cit., p. 97.

²⁴ C. Lispector, “A menor mulher do mundo”, in *Laços de família*, cit., p. 64.

²⁵ C. Lispector, *A paixão segundo G.H.*, Edizione critica a cura di Benedito Nunes, São Paulo, Editora da UFSC, 1988, p. 16.

²⁶ B. Nunes, “O mundo imaginário de Clarice Lispector”, in *O Dorso do Tigre*, São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 117.

²⁷ C. Lispector, “Amor”, cit., p. 22.

²⁸ C. Lispector, *A paixão...*, cit. p. 26.

toriani sta nella loro incapacità di restare indifferenti, cioè nel loro impulso irrefrenabile di trascinare all'interno del quotidiano ciò che hanno vissuto in un mondo a parte. Per questo penso che le situazioni di straniamento della narrativa di Clarice Lispector si possano leggere come un'invasione temporanea, da parte dei protagonisti, di spazi-altri che rivelano le caratteristiche dell'eterotopia. Eterotopico, secondo la definizione di Foucault, è quello che si può interpretare come un luogo concreto, e dunque facilmente individuabile all'interno del panorama abitativo, entro i confini del quale è previsto che si possano riprodurre, ma anche e soprattutto contestare e capovolgere le leggi che regolano la vita della società; è proprio il confine, la mancanza di contatti permanenti con l'esterno che permette di accettare il sovvertimento insito nell'idea di eterotopia.²⁹ L'efficacia tragica della prosa di Clarice Lispector sta nell'annullare il confine, nel lasciar intendere che il mondo-altro sia alla portata di tutti coloro che hanno intenzione di fissarvi il loro sguardo, rischiando di compromettere tutto ciò che, come la Ana di "Amor" avevano «voluto e scelto»; nel suo caso la potenziale destabilizzazione si rivela così pericolosa che la donna si sente in colpa nei confronti dei suoi stessi figli.³⁰

Curiosamente poi, nonostante la presenza del contesto sociale si possa scorgere di solito in modo molto implicito tra le righe della scrittura di Clarice Lispector, nei casi che ho citato il mondo-altro è anche il mondo dell'altro, un altro sociale che si fa tutto d'un tratto portatore di sguardo, pensiero. Che diventa soggetto: il cieco, che vive l'emarginazione ai bordi della strada, la donna pigmeo di "A menor mulher do mundo", che da oggetto di curiosità scientifica o di fantasie di possesso («Imagine só ela servindo à mesa aqui em casa!»);³¹ «Mamãe [...] a gente fazia ela o brinquedo da gente, hein!»;³² diventa soggetto che ricambia gli sguardi dell'esploratore e che prova sentimenti; la domestica di G.H., che ha modificato l'ambiente nel quale era entrata e il

²⁹ Cfr. M. Foucault, "Des espaces autres" (conferenza al Cercle d'études architecturales, 14 marzo 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, ottobre 1984, pp. 46-47, raccolta in *Dits et Écrits II, 1967-1988*, Parigi, Gallimard 2001).

³⁰ L'alternativa è «tão forte, impulsiva e caótica, que é impossível conciliá-la com a realidade quotidiana. O âmbito das relações familiares e nelas o papel que Ana exerce não admite a interferência dessa crise», B. Waldman, *A Paixão segundo C.L.*, São Paulo, Escuta, 1993, p. 115.

³¹ C. Lispector, "A menor mulher do mundo", cit., p. 65.

³² *Ibid.*, p. 64.

cui sguardo diventa per la protagonista e padrona di casa la prima occasione di vedere se stessa e il suo mondo in un'altra prospettiva («Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência. [...] O quarto [...] era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim»)³³ Lo straniamento, la percezione della prospettiva dell'altro, l'osservazione di una vita naturale indipendente dall'uomo come quella della vegetazione o di piccoli animali («símbolos palpáveis, sensíveis dessa realidade primordial»)³⁴ suscitano una consapevolezza nuova che si manifesta come una nausea, una sensazione di improvvisa lucidità che Clarice Lispector qualifica molto spesso con sensazioni ossimoriche, con nomi composti o aggettivi doppi che mostrano, ancor prima di qualsiasi spiegazione logica, l'ambiguità di una sensazione talmente limpida da causare una sorta di repulsione: «a mulher tinha nojo, e era fascinante».³⁵

Penso di poter individuare in questa sensazione descritta da Clarice Lispector la consapevolezza di quella stessa forza che aveva definito anche Simone Weil e che descrive con parole tutto sommato non troppo diverse, forse più pessimiste quando ammette di constatare "l'imperio della forza" con amarezza. Anche il riferimento alla fame, che abbiamo trovato nel saggio di Weil è presente in un'identica accezione in Clarice Lispector, specialmente in *A paixão segundo G.H.*, come il riconoscimento di una subordinazione alla natura. Certo, nel romanzo della scrittrice brasiliana, questa subordinazione viene indubbiamente vissuta come una scoperta della "parte-cosa", radice primaria della vita, parte migliore dell'umano, in opposizione alle costruzioni definite, attraverso dei neologismi, "sentimentalizzate" o "sentimentarie". E la fame, proprio in quanto emblema della necessità, viene vissuta come un atto di fede:

A fé – é saber que se pode ir e comer o milagre. A fome, esta é que é em si a mesma fé – e ter necessidade é a minha garantia de que sempre me será dado. A necessidade é o meu guia.³⁶

³³ C. Lispector, *A paixão...*, cit., pp. 28-29.

³⁴ B. Nunes, op. cit. p. 125.

³⁵ C. Lispector, "Amor", cit. p. 22.

³⁶ *A paixão...*, cit. p. 108.

Anche qui però si giunge a una sorta di fede, di abbandono religioso e di amore, sentimento che Clarice Lispector scrive spesso con la lettera maiuscola e che ha, anche per lei, che pure si mantiene distante da una religiosità cristiana, come indispensabile presupposto un momento di mistica consapevolezza di quegli equilibri e di quelle pulsioni naturali e crudeli che animano l'uomo. Ma per entrambe le autrici che sto considerando queste convinzioni non portano ad un'astrazione ascetica dal mondo. Se per l'una l'impegno politico è indubbiamente più esplicito, anche per l'altra

o êxtase de G.H. aponta-lhe o caminho de retorno ao humano, regresso lento e gradual à experiência comum, ao gosto das coisas dimensionadas pelo cotidiano. É todo um processo de reconquista do humano através do inumano.³⁷

Inoltre, il problema della libertà, che si pone in entrambe, può essere letto a mio avviso come la conseguenza più logica di un percorso che è giunto a risposte simili e che non può non riconoscere anche nella libertà una prerogativa meno razionale di quella che l'individuo normalmente si attribuisce. L'unica soluzione forse è, ancora una volta, pur con modalità diverse, cercare di frapporre una certa distanza tra «l'impeto e l'atto», come avviene per i personaggi creati dalla prosa di Clarice Lispector, incapaci di vivere in modo spontaneo o ingenuo:

Entre o sentimento imediato e a vivência, entre sentir e pensar, há sempre uma distância que a reflexão preenche, seja diretamente, através do monólogo interior, seja indiretamente, por meio de interferências da narradora, que sutilmente assume o ponto de vista das suas figuras, narrando em forma de monólogo ou monologando em forma narrativa, nunca de todo impessoal.³⁸

³⁷ B. Nunes, op. cit., p. 109.

³⁸ *Ibid.*, p. 117.

Una scrittura semplice

Simone Weil, che esortava a riscoprire il potere delle parole, ad utilizzare concetti e termini pieni di significato e a smentire il valore di teorie politiche astratte o generiche, scriveva in modo estremamente semplice. Può persino stupire, rileggendo oggi i suoi scritti, il fatto che lei usasse uno stile diretto e parziale, che non temeva di esprimere chiaramente quello che pensava, anche quando andava contro le linee ortodosse del pensiero politico a lei contemporaneo.

Ed anche di Clarice Lispector si può dire che, nonostante indagasse nei suoi romanzi e nei suoi racconti temi estremamente complessi e nonostante nella sua prosa si definisca una «união íntima entre a existência e a linguagem»,³⁹ la sua lingua «não é nada oscura».⁴⁰ Nel suo caso di scrittrice, anzi, è ancora più intensa la riflessione sul tema della parola.

Se nell'opera tutta di Clarice Lispector emerge il tentativo costante di liberare le cose da tutte le astrazioni, svelando l'arbitrarietà di queste ultime, si può notare come questo procedimento si rifletta anche nello stile della sua scrittura. Proprio perché il linguaggio è prima di tutto un'astrazione, è importante ricordare la continua riflessione della Lispector a proposito della lingua. Si tratta non solo di una riflessione sulle forme narrative,⁴¹ ma anche sull'effettiva trasmissibilità in parola scritta o parlata dell'esperienza vissuta, soprattutto quando l'esperienza, come già visto, è prima di tutto interiore e spesso connotata dal punto di vista del genere; non a caso l'analisi della scrittura della Lispector guadagna in profondità se associata a una riflessione sul vocale, come avviene in varie letture critiche e, tra queste, negli scritti di Hélène Cixous: la critica francese riconosce il legame stretto tra quella che, seguendo le parole della stessa Clarice Lispector, abbiamo chiamato la

³⁹ *Ibid.*, p. 131.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 111.

⁴¹ L'abbandono delle forme tipiche del genere romanzesco è paradigmatico nelle opere di Clarice Lispector; vale per la totalità dei suoi scritti ciò che Olga de Sá osserva a margine di *A Paixão segundo G.H.*: «Così come la *Paixão* esprime la crisi del romanzesco, abbandonando l'intreccio, il tempo, lo spazio finzionale e il personaggio, esprime anche la crisi del sacro, nel mondo moderno. G.H. aspira alla vita divina, ma obbedisce a rituali di magia. Magia naturale, del resto la vita piena giace nell'intimo delle cose. Tutto è magico per C.L.». (*Op. cit.* p. 83, trad. mia).

“parte-cosa”, e il tono della voce che si può intuire nella lingua usata dalla scrittrice brasiliana:

La voix-Clarice nous donne les voies. [...] Nous fait entendre l'appel des choses. L'appel qu'il y a dans les choses: elle le recueille. La voix-Clarice cueille. Et nous tend l'orange. Nous rend la chose. Ce que dit précisément l'orange à l'appel de sa voix, son jus de lune, nous le donne à boire. La Voix-Obst, nous donne à lire: les mots dans cette voix sont des fruits.⁴²

La voce è recuperata quindi come sostanza viva, all'opposto di quella “mummificazione” della parola che sarebbe la scrittura.⁴³ Il risultato è una scrittura densa e frammentaria, con una soppressione dell'aggettivo a favore della sostanza, fatta di proposizioni brevi e prevalentemente legate per paratassi. Una scrittura che spesso assume la forma del discorso indiretto libero, cioè di una mistura tra il dire e il pensare: «le pas de sa phrase lourde et lente me pèse sur le coeur, elle marche à courtes phrases pensantes, pensivement».⁴⁴ Nella meditazione sulla raccontabilità del vissuto, anche la mutezza e il silenzio acquistano un peso indefinito come se lì si celasse la purezza di esperienze che non hanno bisogno del filtro delle parole per raggiungere la comunicazione:

O silêncio é a profunda noite secreta do mundo. [...] Pois, quando menos se espera pode-se reconhecê-lo – de repente. Ao atravessar a rua no meio das buzinas dos carros. Entre uma gargalhada fantasmagórica e outra. Depois de uma palavra dita. Às vezes no próprio coração da palavra se reconhece o Silêncio.⁴⁵

⁴² H. Cixous, “L'approche de Clarice Lispector”, in *Entre l'écriture*, Parigi, Des Femmes, 1986, pp. 117-118. Cfr anche il confronto tra le due scrittrici in Marta Peixoto, «The Nurturing Text in Hélène Cixous and Clarice Lispector», in *Passionate Fictions: Gender, Narrative and Violence in Clarice Lispector*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1994, pp. 39-59.

⁴³ Cfr. R. Barthes, “Dalla parola alla scrittura” in *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Torino, Einaudi, 1986, p. 3.

⁴⁴ H. Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, Parigi, des femmes, 1989, p.168.

⁴⁵ C. Lispector, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, Lisbona, Relógio d'Água, 1999, pp. 31-32.

Anche l'approccio alla scrittura è quindi caratterizzato dal profondo rispetto di chi vuole scoprire, all'interno delle parole la potenza di un "Silenzio" che permea allo stesso modo il detto e il non detto; e l'espressione e la comunicazione del sé diventano, in questo modo, atti rituali irrinunciabili, oltre che mezzi essenziali alla percezione della propria esistenza; anche questo testimonia come Clarice Lispector non abbia alcuna volontà di astrarre i personaggi da quel tutto che è il mondo che li circonda. Per quanto mistico sia il cammino dell'iniziazione che li investe, si tratta sempre di un viaggio nelle profondità dell'animo per recuperare il legame naturale e istintivo che lega l'uomo agli altri e alle cose e che lo dovrebbe portare a non astrarsi dal mondo, bensì a scorgere il magico nell'immanenza. Attraverso questo modo di intendere la scrittura, insieme alle maschere del senso cadono attraverso anche quelle che lo sostengono, quelle del linguaggio, se non altro perché riconosciute nel loro essere semplici accessori necessari unicamente per imporre un ordine che spesso si riflette nella disciplina patriarcale della «parola (maschile)», in una classificazione che impedisce il contatto con «ciò che precede ogni differenziazione». ⁴⁶ Attraverso la relazionalità implicita nel vocale, come osserva Adriana Cavarero, negli scritti di Clarice Lispector

Il sistema dell'io, come ogni altro sistema culturale o sociale, incluso il linguaggio, viene [...] "disorganizzato" proprio da questa pulsione inconscia che ne fluidifica i confini, i bordi, le sbarre, ossia la rigidità dell'impianto. [...] i codici che organizzano l'io e il discorso si rompono sotto l'onda di un flusso vocale nel quale qualcuno ride, piange, grida e respira, cantando nella scrittura l'avvento della sua disorganizzazione. ⁴⁷

Concludendo questo breve confronto, insisto nel dire che vedo nella riflessione di Simone Weil e in quella di Clarice Lispector molti validi motivi per rileggere i loro scritti, per avvicinare le loro conclusioni e per chiederci

⁴⁶ «Ho già parlato di questo rifiuto di nominazione presso la Lispector, ma qui esso sembra assumere il valore aggiuntivo di rinnegamento di quella attività separatrice (logico-linguistica) del primo uomo attraverso la quale è stata "tolta" la ineffabilità della materia eterogenea, l'impurità originaria» E. Finazzi-Agrò, *Apocalypsis H.G.*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 102-103.

⁴⁷ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 158.

ancora, anche oggi che la sfera della necessità corporea sembra molto lontana dall'ambito di una pubblica riflessione, fino a che punto la nostra libertà possa guidare le nostre azioni e cosa intendiamo per libertà. Sono sicura inoltre che si debbano rileggere le parole dell'una e dell'altra anche solo per il piacere di assaporare una lingua densa e limpida allo stesso tempo, che non teme di lasciarsi coinvolgere e affascinare dal mondo.

Bibliografia

Barthes, Roland, *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, trad. L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1986.

Cavarero, Adriana, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003.

Cixous, Hélène, *Entre l'écriture*, Parigi, des femmes, 1986.

Cixous, Hélène, *L'heure de Clarice Lispector*, Parigi, des femmes, 1989.

Finazzi-Agrò, Ettore, *Apocalypsis H.G.*, Roma, Bulzoni, 1984.

Foucault, Michel, "Des espaces autres" in *Dits et Écrits II, 1967-1988*, Parigi, Gallimard 2001.

Lispector, Clarice, *A Paixão segundo G.H.*, ed. critica di Benedito Nunes, São Paulo, Editora da UFSC, 1988 (Ed. originale Rio de Janeiro, edizione dell'autore, 1964).

-, *Laços de família*, Lisbona, Relógio d'Água, 1989 (Ed. originale Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1960).

-, *Perto do coração selvagem*, Lisbona, Relógio d'Água, 1990 (Ed. originale Rio de Janeiro, A Noite, 1944).

-, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, Lisbona, Relógio d'Água, 1999 (Ed. originale Rio de Janeiro, Rocco, 1969).

Mendes de Sousa, Carlos, *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*, Braga, Universidade do Minho – Centro de Estudos Humanísticos, 2000.

Muller, Jean-Marie, *Simone Weil: l'esigenza della non-violenza*, Torino, Edizioni Gruppo Abele, 1994. (Ed. originale *Simone Weil: l'exigence de non-violence*, Paris, Editions du témoignage chrétien, 1991).

Nunes, Benedito, "O mundo imaginário de Clarice Lispector" in *O dorso do tigre*, São Paulo, Perspectiva, 1969.

Nunes, Benedito, *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Ática, 1989.

Peixoto, Marta, *Passionate Fictions: Gender, Narrative and Violence in Clarice Lispector*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1994.

Rosso, Corrado, *Simone Weil e il suo messaggio*, Torino, Ed. Filosofia, 1963.

Waldman, Berta, *Clarice Lispector. A paixão segundo C.L.*, São Paulo, Escuta, 1992.

Weil, Simone, *Riflessioni sulle cause della libertà e dell'oppressione sociale*, trad. e cura di G. Gaeta, 9ª ed, Milano, Adelphi, 2011 (Ed. originale *Réflexion sur les causes de la liberté et de l'oppression sociale*, Parigi, Gallimard, 1955).

- , *La pesanteur et la grâce*, Parigi, Plon 1988 (Ed. originale 1947).

- , *La prima radice*, trad. di F. Fortini, Milano, SE, 1990 (Ed. originale *L'enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, Parigi, Gallimard, 1949).

- , *Écrits historiques et politiques*, Parigi, Gallimard, 1960.

- , "L'Iliade poema della forza" in *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Roma, Borla, 1999 (Ed. originale *La source grecque*, Parigi, Gallimard, 1953).

Finito di stampare nel mese di settembre 2013

FRANCESCO M. F. EDITORE SPA - ROMA
www.gangemeditore.it

Agost, 19 de ago. 50 de 1984
bebado

...has prando...

...a no dade... me não sei...
...sobre riapens; na ve dade
...si mesmo riapar. A' riapa
...o um, ficando pouco em...
...af. ago. Aho a natureza...
...ou mesmo, a...
...quasi... En...
...uma... com...
...o... no Rio. En...
...o... exigiu de...
...a...
... É...
...o dia 14...
...a... e a...
... sempre...
... do...

Spence Despector



Ministero delle
Relazioni Estere
del Brasile

