

# Oblique

## La rassegna stampa di Oblique

### Sull'orlo del mondo

Dal Giappone, Cina, Messico, Irlanda, ex Unione Sovietica e altri paesi:  
le voci femminili emergenti ed emerse

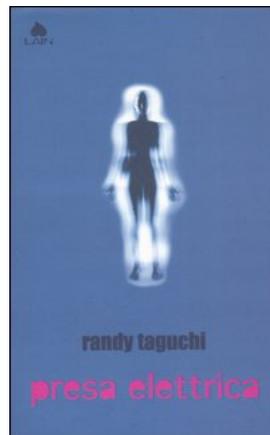


#### Sommario:

- Edoardo Camurri, “Mi manda Banana” e Banana Yoshimoto, “La rabbia e il sesso”, *Vanity Fair*, 26 ottobre 2006;
- Cristina Bolzani, “Irène Némirovsky”, [www.rainews24.rai.it](http://www.rainews24.rai.it), 27 ottobre 2007;
- Lara Crinò, “Una musa in America”, *la Repubblica delle Donne*, 28 ottobre 2006;
- Rita Masci, “Qiqiao, la madre che divora i figli”, *Tutto Libri della Stampa*, 28 ottobre 2006;
- Manuela Fraire, “Amare al cospetto della madre”, *il manifesto*, 29 ottobre 2006;
- William Maxwell, “Amore e follia all’ombra del *New Yorker*”, *Corriere della Sera*, 31 ottobre 2006;
- Antonio Annino, “Normalizzare il passato”, *L’Indice dei libri del mese*, ottobre 2006;
- F. B. “Interni domestici e intrighi politici negli Urali anni ’90”, *il manifesto*, 1 novembre 2006;
- Emanuela Audisio, “L’umanità offesa tra El Paso e Juarez”, *Almanacco dei Libri della Repubblica*, 4 novembre 2006;
- Recensione del libro *Lacrime sulla sabbia* di Nura Abdi, *Il Foglio*, 9 novembre 2006;
- Marina Gersony, “Fuga da Londra alla ricerca dell’Iran perduto”, *Il Giornale*, 9 novembre 2006;
- Recensione del libro *Con un sogno nel bagaglio* di Maria José de Lancastre, *Il Foglio*, 9 novembre 2006.



Randy Taguchi, *Presa elettrica*, Lain-Fazi, 2006



Ritengo che il necessario per leggere *Presa elettrica* (pubblicato in ottobre da Lain-Fazi e ben tradotto da Gianluca Coci), il romanzo rivelazione della giapponese Randy Taguchi, 46 anni, corrisponda ad alcuni elementi riguardanti il raffreddore e l'influenza. Insomma, immagino il lettore avvolto in una coperta, con una tazza di latte caldo e miele, rannicchiato sul divano, con i piedi in un catino di acqua bollente e che, nonostante tutto, continui a sentire brividi che percorrono le sue ossa.

*Presa elettrica* del resto è un romanzo glaciale. Perfettamente giapponese. È la storia di Yuki, una giornalista finanziaria, che un giorno trova il cadavere del fratello minore in uno stato di decomposizione avanzata. Il fratello, si chiama Taka, è un *hikikomori*, una di quelle persone che in Giappone decidono di recludersi volontariamente in casa e di lasciarsi morire.

Da qui parte tutto. Yuki indaga e scopre di essere una specie di sicamano: capisce di poter curare le malattie dei propri partner col sesso. Messo così, vi capirei, il romanzo non attira. Eppure in Giappone il libro è stato un grande successo, ha venduto più di un milione di copie e scrittori come Banana Yoshimoto e Ryu Muratami ne parlano come di un romanzo geniale e perfetto.

Randy a suo modo è una pioniera. Nel 1996, quando Internet non era un fenomeno di massa, Randy aveva un sito visitato da più di centomila persone. I suoi libri sono diventati anche dei film. Il 26 ottobre, l'Università L'Orientale di Napoli la ospiterà per il festival «Il cinema dell'Estremo Oriente: Giappone». Alle 18.30 verrà proiettato *Concent*, tratto da *Presa elettrica*.

Il consiglio, anche nel caso in cui decideste di incontrarla, resta quello di arrivare avvolti in una coperta e battere i denti. Non si tratta di paura. È il freddo che ti viene quando qualcuno – ed è l'ossessione di Randy Taguchi – ti parla di sesso passando attraverso la morte.

Edoardo Camurri, “Mi manda Banana”, *Vanity Fair*, 26 ottobre 2006

\*\*\*

Quando ho letto *Presa elettrica* di Randy Taguchi, quello che mi ha stupito di più è la quantità di rabbia che può essere contenuta in un solo libro. Com'è possibile, ho pensato, che tanta intelligenza e oggettività, unite a una conoscenza così approfondita di sé non riescano a cancellare la «rabbia trattenuta verso la sofferenza provata fino a adesso»? Ma forse è proprio qui la forza di un romanzo straordinario, in cui questi elementi si combinano in un caos primordiale.

La realtà che si cela negli abissi del cuore di Randy mi è oscura, non i suoi romanzi. È incredibile come le opere degli ultimi anni abbiano acquisito una trasparenza che dà loro la libertà di entrare e uscire a piacere dal cuore delle persone. Un'arte suprema riservata a pochissimi. In frasi che scorrono fluide, Randy è capace di descrivere l'orrore più intenso con la stessa soave e distaccata innocenza di un

bambino che fa merenda. Affronta a viso aperto odio, violenza, invidia, i sentimenti più oscuri dell'essere umano, riuscendo poi a evitarli con l'eleganza di uno scarto improvviso. Che grande persona. Prima di diventare così, però, posso intuire che razza di inferno sia stata costretta ad attraversare. Per quante persone siano innamorate di lei, nessuno potrà mai comprendere appieno l'enorme peso che si porta dentro. La vedo rannicchiata con le ginocchia tra le braccia a scrivere, concentrata, per un tempo interminabile, gonfia di tutta la rabbia.

Nella realtà, Randy è una donna dalla pelle candida, gentile, sempre attenta agli altri, allegra e stimolante nella conversazione. Una donna di grande maturità, capace con la massima naturalezza di fare la cosa giusta al momento giusto, pronta a dare il consiglio più adatto alla persona che ne ha bisogno. Se è lei a dirti che tutto andrà bene, allora tutti ci credono, come stregati dalla magia delle sue parole. mi capita lo stesso però di intravedere uno sguardo maligno occhieggiare dalle sue profondità. Non rivolto verso di me, ovviamente, rivolto verso il mondo. Non per questo mi è mai piaciuta di meno, anche perché tutto questo si combina, nell'infinita vastità del suo mondo, con occhi limpidi, movenze da cucciolo e una risata contagiosa. Chi è passato attraverso le esperienze peggiori, sa che cosa sia il senso dell'umorismo. Ho la sensazione che la sua capacità di ridere in qualunque situazione derivi proprio da lì.

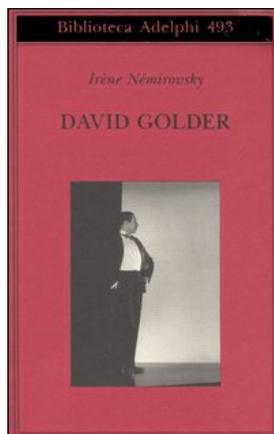
Una volta ci mettemmo assieme a guardare la luna. Ci confidammo la gioia di vedere insieme uno spettacolo del genere. Quella sera casualmente eravamo da sole. Era una sensazione particolare trovarsi in due a Shibuya, lo sfondo di uno dei suoi romanzi. Quel settembre era stato un mese molto duro per entrambe, parlammo delle cose strane che ci erano accadute e conversando arrivammo alla stazione. Randy mi raccontò una cosa tremendamente triste che le era capitata di vedere, rammaricandosi di averlo fatto. Dopo avermene parlato, aveva la voce soffocata dal pianto. Anch'io, per un istante, non riuscii a trattenere le lacrime. La luna ci stava guardando. Da allora non ci siamo più incontrate da sole. Spesso mi capita di ripensarci: in quel mese tremendo, che bella notte che ho passato. E ogni volta vedo camminare due ragazzine, non due «signore» o due «scrittrici».

*Presa elettrica* è un romanzo duro. Non è divertente. Tutto è urgenza, affanno, rincorsa disperata. La rabbia repressa non fa che aumentare dopo ogni contatto sessuale. Andare a letto con gli uomini per la protagonista è un servizio reso sotto la spinta del desiderio di essere amata, della solitudine, del brivido che dà, della voglia di umiliarsi, del voler affondare fino a dimenticare tutto. In realtà è l'abile uso delle parole di un dialogo a fare le veci del sesso tradizionale. Il sesso carnale è la pena autoinflitta, il desiderio di spaccare e rimescolare tutto. Né lei né il fratello sono stati cresciuti per potersi godere una beata e ottusa felicità. Eppure si è costretti lo stesso a vivere, è lì l'oggetto della sua maledizione.

L'episodio che più mi è piaciuto è quello in cui la protagonista e il ragazzo venuto a pulire la stanza dal putridume lasciato dal cadavere del fratello riescono a entrare in un contatto profondo. È questa la vera Randy. Niente di prefabbricato, orpelli o tensioni. Dialoghi normali, facce normali, una curiosità misurata. Questa piccola, vera parte dentro di lei è ciò che le permette di vivere, che le fa scrivere ancora adesso dei romanzi. Non dico di desiderare che Randy lo capisca, no, però, ogni volta che ci penso mi viene voglia di ringraziarla, per come fa a vivere questa parte di lei piccola e sincera, per i bei romanzi che ci fa leggere. Grazie alla piccola Randy dentro di lei, e grazie anche a un Dio che non so nemmeno se esista.

Banana Yoshimoto, "La rabbia e il sesso", *Vanity Fair*, 26 ottobre 2006  
Traduzione di Alessandro Clementi

Irène Némirovsky, *David Golder*, Adelphi, 2006



«Mi riusciva difficile ammettere che un libro così ricco di esperienza umana, di conoscenza del mondo degli affari, fosse opera di una donna di ventiquattro anni», scrive a proposito di *David Golder* Frédéric Lefèvre, il critico letterario tra i fondatori della *Nouvelles Littéraires*. E quando poi la intervisterà lei gli spiegherà: «L'immagine di *David Golder* mi si è imposta con tanta forza che per liberarmene ho cominciato a scrivere la sua vita con la massima precisione, seguendo l'ordine cronologico come se si fosse trattato di una vita reale. Anche Turgenev lavorava sempre così...».

David Golder, anziano banchiere ebreo, è odioso fin dalla prima pagina, e l'esordio del dialogo con il collega d'affari Marcus è la secca parola 'No' con la quale rifiuta un affare ma anche comincia la rovina del socio di una vita, e comincia la sua stessa rovina. La sua figura è da subito spietata, eppure i personaggi che lo circondano – la moglie Gloria, il suo amante Hoyos, la figlia Joyce – sono così grotteschi nel loro opportunismo da conferirgli un'involontaria sinistra grandezza. Nello scintillante, mortifero mondo dei nuovi ricchi, descritto attraverso molti dialoghi e pochi aggettivi, spirava un'aria da fatale resa dei conti che tiene agganciati alla pagina.

Nata a Kiev nel 1903, fuggita in Finlandia e poi in Francia allo scoppio della rivoluzione d'Ottobre, Irène Némirovsky morirà da deportata a Auschwitz, nel 1942. La sua riscoperta da parte di critica e lettori parte dal 2004, con l'uscita in Francia del suo lungo romanzo inedito *Suite francese*. Da lì è seguita la pubblicazione dei suoi racconti – ne ha scritti una trentina – tra i quali *La moglie di don Giovanni* e il bellissimo *Il ballo*; racconti nei quali si inscena il dramma dell'amore respinto e l'onta della derisione. Alla giornalista francese che le chiede se scrive, come spesso accade alle scrittrici, per giustificarsi o per spirito di rivalsa, lei risponde: «Quel che lei dice è vero, ma vale solo per le romanzieri francesi. Non certo per le inglesi e le russe». Lo stile è veloce, come si conviene alla brevità del genere, ma in lei c'è una folgorante abilità nel rivelare dei suoi personaggi gli aspetti più inconsueti e crudeli, che covano sotto apparenze studiatamente impeccabili della *comédie bourgeoise*. Le donne sono sempre in primo piano, nei suoi racconti, ma sconfitte, disilluse, sole, in balia dell'egotismo di mariti e degli indecifrabili figli, e per le quali i legami sono diventati un «attaccamento pieno di irritazione».

Madri e figlie – scrive Giorgio Pinotti nella postfazione alla *Moglie di don Giovanni* – non sanno 'guardarsi'. Ma c'è anche un rischio peggiore, aggiunge citando il racconto sulla madre-orchessa, L'Ogresse: «Non c'è nulla di più pericoloso del desiderio insoddisfatto di una donna. Perché farà in modo che i suoi figli mangino a sazietà i frutti che a lei sono stati negati, e non importa se sono indigesti: li costringerà a inghiottire la buccia, la polpa, il nocciolo, tutto, finché soffocheranno».

Cristina Bolzani, "Irène Némirovsky", [www.rainews24.rai.it](http://www.rainews24.rai.it), 27 ottobre 2007

Lara Vapnyar, *Memorie di una musa*, Neri Pozza, 2006



Cresciuta in una famiglia di colti ebrei moscoviti, la protagonista di *Memorie di una musa*, Tania, è convinta di non avere alcun talento. Il suo sogno è diventare l'amante di un grande scrittore: qualcuno come Apollinarja Suslova, capace di lasciare "un'impronta che fa impazzire" nel *Giocatore* di Dostoevskij. Quando emigra negli Usa e incontra il romanziere Mark crede di realizzare le sue aspirazioni. Ma lui pensa a tutto, dalle serate mondane al cibo biologico, tranne che alla vita ulteriore della sua compagna russa. E Tania scoprirà di voler vivere senza pigmalioni. Della vita in Unione Sovietica ai tempi del comunismo e dei limiti dell'American Dream, raccontati con grazia nel suo romanzo, Lara Vapnyar ci parla da New York. In un inglese con forte accento russo, con il pudore di chi ha scritto una storia che somiglia alla sua vita.

Cosa vuol dire per Tania essere una musa?

"Sogna di ispirare un grande uomo. Può sembrare un ideale assurdo e antiquato, ma per lei figure come la Suslova o Dostoevskij sono familiari. Come molti russi della mia generazione è cresciuta divorando i classici. In Urss non esisteva la cultura popolare. O meglio, esisteva: storie di valorosi coltivatori o minatori eroici. Roba illeggibile".

In America Tania scopre l'umiliazione di essere un'emigrante.

"Gli ebrei russi arrivati in America negli anni '90 non l'hanno fatto perché perseguitati, ma con la vaga speranza di una vita migliore, stregati dall'ennesima versione dell'American Dream. Così accade a Tania, ma quando prende la metropolitana e dal New Jersey sbarca a Manhattan scopre che tutto in lei è inadatto. Dal vecchio cappotto sovietico alla sua ingenuità".

Nemmeno con Mark, lo scrittore, riesce a sentirsi a suo agio...

"No, perché capisce che Mark non cerca una musa, ma solo una compagna accondiscendente, silenziosa e inutile".

Riuscirà a diventare sé stessa?

"Troverà il suo posto nel paese in cui ha scelto di vivere, e anche un amore meno idealistico, più reale. Ma scoprirà anche che chi è arrivato in America da grande non si sentirà mai del tutto a casa. come me".

Lara Crinò, "Una musa in America", *la Repubblica delle Donne*, 28 ottobre 2006

Zhang Ailing, *La storia del giogo d'oro*, BUR Rizzoli, 2006



Prima dell'avvento della Repubblica Popolare Cinese, Shanghai era la quinta città del mondo, il porto più importante della Cina e una leggenda mondiale, al punto di venir definita la Parigi dell'Asia. In un Paese tradizionalmente rurale, Shanghai era un'enclave moderna e cosmopolita, dove convivevano ricchi – occidentali e cinesi – e masse di diseredati – cinesi –; nazionalisti e comunisti; cinema e opera cinese tradizionale, case da tè e caffè. Attraverso la fruizione di questa città occidentalizzata, e in particolare delle due concessioni, la francese e la angloamericana, si era formata una cultura letteraria semicoloniale i cui protagonisti si sentivano contemporanei con quei maestri che traducevano: Eliot, Auden, Schnitzler, Pound, Faulkner, Gertude Stein, Lee Masters, De Sade, Poe, nonché saggi di Praz e Pirandello.

Fu una breve stagione, terminata con l'invasione giapponese e cancellata dalla Repubblica Popolare. Solo negli Anni 80 in Cina si sono riscoperti gli autori di quel periodo, apparsi come un'autentica rivelazione, perché avevano costituito un ponte culturale con il resto del mondo, e oggi che Shanghai vuole riconquistare la posizione perduta a favore non solo di Pechino, la capitale politica, ma di Hong Kong, che ne colse l'eredità dopo la Liberazione, si cerca di rilanciare anche attraverso di loro il mito di Shanghai, la città dove venne creata la parola *modeng*, moderno.

Fra tutti gli autori di quell'epoca, Zhang Ailing ha assunto nella Cina di oggi le dimensioni di un mito. La sua opera rappresentava la perfetta mediazione fra la cultura cinese e quella occidentale, fra la sensibilità moderna e l'eleganza classica, offrendo agli scrittori cinesi, appena usciti dal deserto del realismo socialista, un modello che stanno ancora cercando di uguagliare. Alla creazione del mito ha contribuito anche la sua storia. Sopo aver incarnato il glamour di Shanghai, Zhang Ailing la lascia nel 1952, trasferendosi prima a Hong Kong e poi negli Stati Uniti dove vivrà fino alla morte nel 1995. e mentre la sua fama risorgeva, lei si chiudeva in un totale isolamento dal mondo esterno, evitando i contatti sociali, cambiando continuamente domicilio per non venir scoperta e dunque alimentando un'infinita curiosità da parte dei suoi ammiratori, che sono anche arrivati a rubarle la spazzatura pur di avere informazioni su come vivesse.

È paradossale pensare che proprio lei, che aveva sempre perseguito nella sua poetica e nello stile un approccio che rifuggiva i forti contrasti, ne abbia invece fatto il paradigma del proprio vissuto. Come scrive Alessandra Lavagnino nella bella postfazione a questa prima edizione italiana di *La storia del giogo d'oro*, il libro che pubblicato nel 1943 le diede la fama, Zhang Ailing segue la cifra stilistica dei «contrasti sfumati», «un procedimento che consente di costruire la narrazione attraverso confronti del tutto inaspettati tra situazioni che non sono però in forte opposizione fra loro, accostando in maniera inattesa tante piccole storie».

Non è dunque un caso se siamo introdotti alla storia attraverso le chiacchiere fra le serve di casa Jiang, uno sguardo obliquo e impertinente. Qiqiao, la protagonista, figlia di un commerciante, sposa il

secondogenito della benestante famiglia Jiang per innalzare il suo stato sociale, spinta in questo dalla sua famiglia di origine. Ma il marito è malato di tubercolosi ossea, e nonostante abbia messo al mondo due figli, lei si sente disprezzata e ingannata all'interno del clan. La rabbia per la sua condizione non fa che crescere, nutrendosi di continue delusioni, come l'esigua eredità che le tocca alla morte del marito e l'attrazione mai riposta per il cognato. Il risentimento le rode l'anima fino a trasformarsi in una reazione distruttrice nei confronti dei propri figli nelle cui vite interferisce in maniera disastrosa facendone degli infelici e degli oppioman. La vittima si trasforma in carnefice, il giogo d'oro che le è stato imposto viene da lei stessa trasferito alla nuova generazione.

L'attenzione di Zhang Ailing è al quotidiano, alla natura umana, alle situazioni della vita normale, alle trappole dentro le quali si dibattono gli individui. *La stovira del giogo d'oro* è ambientato nel 1913, dopo la caduta dell'ultima dinastia cinese, quella dei Qing, e l'instaurazione della Repubblica, una fase di transizioni e cambiamenti, ma la Storia resta sullo sfondo pur pesando sul destino degli individui come trasformazione dei costumi. Lo sguardo che Zhang Ailing posa sulle donne della famiglia patriarcale confuciana non è quello della critica sociale, della denuncia, non ha la funzione «illuminista» che da lì a poco avrebbe prevalso nella letteratura cinese, non vuole narrare una presa di coscienza. Le interessa il realismo, avvicinarsi ai suoi soggetti con una lente di ingrandimento, quasi come un'entomologa. E in un'immagine del libro Qiqiao viene infatti paragonata a una farfalla: «Teneva gli occhi fissi davanti a sé, lo sguardo immobile, e i piccoli pendenti d'oro pieno alle orecchie sembravano due chiodi di ottone che la immobilizzavano alla porta – un esemplare di farfalla dentro una teca di vetro, smagliante e desolato». Li dipinge nella vita che hanno, non in quella che dovrebbero avere. Non ci sono sorti progressive, Qiqiao riproduce il modello dell'oppressore perché è nella natura del suo personaggio, perché non può fare altrimenti. Perché Zhang Ailing guarda le vittime, non costruisce gli eroi.

Rita Masci, “Qiqiao, la madre che divora i figli”, *Tutto Libri* della *Stampa*, 28 ottobre 2006

Julia Kristeva, *Melanie Klein. La madre, la follia*, Donzelli, 2006



Julia Kristeva, nel libro tratto da una serie di lezioni tenute all'Università Parigi VII (*Melanie Klein. La madre, la follia*, Donzelli, pp. 291, euro 23,50) traccia un profilo inedito della grande psicoanalista centrato sulla metafora del «matricidio» a cui l'autrice assegna un ruolo fondamentale e generativo nell'instaurarsi dello psichismo umano. In francese il titolo è diverso – *Il genio femminile. La follia. Melanie Klein, o del matricidio come dolore e come creatività* –, mentre in italiano il termine matricidio, forse per il suo suono terribile, è stato eliminato.

Del resto preminente è il ruolo che la madre ha nella teoria kleiniana, ruolo invece perlomeno modesto nella teoria di Freud, cosa che ne costituisce l'essenza sia rivoluzionaria che problematica. Il rischio che Klein stessa sottolinea – forte eco del rapporto con la propria madre Libussa – è il blocco della capacità di simbolizzazione nel caso in cui l'attaccamento alla madre arcaica vinca sulla necessità di separarsene affrontando la perdita del primo oggetto d'amore. È la perdita, sottolinea Kristeva, che spinge a simbolizzare la cosa perduta.

Tutto, pensiero e lavoro clinico, per Klein si basano – a differenza dal senso comune dell'epoca secondo cui tra madre e neonato vi sarebbe un idillio che in seguito va perduto – sull'ambivalenza che caratterizza l'assoluta dipendenza del piccolo dalla madre fonte di ogni soddisfazione e ogni frustrazione. L'ambivalenza caratterizza dalla nascita il rapporto che l'essere umano instaura con l'ambiente rimanendo sempre in bilico tra riconoscimento dell'altro e rifiuto dell'alterità, la stessa ambivalenza che ha caratterizzato il rapporto di Melanie con uomini e donne, allievi e allieve, figli e figlie nel corso dell'intera vita. A partire dai rapporti più intimi, e poi nella sua lunga pratica clinica con i bambini, primi fra tutti i propri figli guardati ancora in fasce con occhio «clinico», Klein osserva che ab initio il neonato è animato da violente passioni verso l'oggetto-madre: invece che chiuso nella bolla narcisistica (lo stato anoggettuale di Freud) il neonato avverte la «presenza» dell'altro/madre e con quella inter-agisce. In termini attuali la psiche del neonato kleiniano nasce da subito dentro la relazione. L'atteggiamento di Klein verso la maternità non è né sereno né gioioso, tuttavia è proprio mediante il transfert materno che la psicoanalista cerca di raggiungere la profondità dell'inconscio. Angoscia legata alla paura di annientamento, e furioso attaccamento accompagnati da invidia, sono la ineludibile condizione del neonato impotente in presenza/al cospetto della madre onnipotente quanto incontrollabile. La percezione precocissima dell'oggetto materno, mette da subito al lavoro una specie di «respirazione psichica» (Guignard) fatta dell'alternanza tra oggetti e situazioni interni e oggetti e situazioni esterni, tra soddisfazione e frustrazione, tra proiezione e introiezione. E Klein precisa «non è l'organismo, ma l'Io, anche se immaturo» che cerca di far fronte alla paura. Quello umano è dunque uno psichismo che si radica e organizza attorno all'esperienza percettiva dell'altro in senso attivo e passivo. Da qui nasce anche la necessità per l'Io di compiere incessantemente un «lavoro del negativo», espressione dello sforzo di sfuggire all'angoscia primordiale che si attiva nell'esperienza di presenza-assenza dell'altro-madre, avvertita dapprima come presenza non distinta da sé, condizione che genera

L'incessante attività, che caratterizza il farsi della vita psichica anche se con toni meno drammatici, del «mettere dentro/buono o sputare fuori/cattivo». L'immaginario legato al corpo – il dentro-fuori – assume un posto centrale nella concezione dell'apparato psichico di Klein ed è anche uno degli aspetti del suo pensiero che ha maggiormente fecondato la psicoanalisi dopo di lei.

Segretamente ogni donna non perdona alla propria madre la frustrazione che questa le infligge godendo invece che di lei (del suo corpo) del coito con il padre, e che lo nasconde a se stessa e all'altra/altre donne. «Nel marito cercate la madre!» esclama Kristeva sottintendendo che un uomo non perde mai del tutto la madre poiché la ritrova in un'altra donna. Freud intuì la specificità del rapporto madre/figlia nel caso Dora ma troppo tardi.

Pensiero e vita di Klein sono sempre stati «contro-versi», collocati cioè nel verso contrario al senso comune dell'epoca, e forse proprio per questo Melanie, priva di titoli di studio e con lo spirito indomabile della sperimentatrice, ci teneva a essere riconosciuta e accettata dalla comunità psicoanalitica, soprattutto teneva molto a sottolineare la continuità del suo pensiero con quello di Freud. Ma non poté riuscire pienamente nell'intento poiché è stata un'autentica innovatrice, una creatrice di nuove metafore, basti citare «invidia» e «gratitudine», che hanno aperto nuove vie della e alla psicoanalisi, senza le quali oggi sarebbe poco raggiungibile lo stesso Freud. Questo intende Kristeva con il termine «genio» riferito a Klein.

Lo testimoniano d'altra parte l'originalità di Winnicott e Bion, suoi allievi, e l'ispirazione che lo stesso Lacan trasse dalla sua teoria della «relazione d'oggetto».

Anche il movimento delle donne è percorso dalla conflittualità che fa risalire al riemergere dell'ambivalenza che ha caratterizzato in passato il rapporto con la madre. Ne riconosce cioè la radice nell'infantile e ne sottolinea un aspetto costitutivo della relazionalità stessa, anche se ha resistito a lungo e ancora permane la tendenza a coprire con l'idealizzazione la conflittualità che caratterizza ogni relazione viva, inclusa quindi quella tra donne, con il rischio di chiudersi in un isolamento schizoide, difesa estrema dal pericolo di scoprire nell'altra donna l'Altro.

Kristeva sembra tagliare la testa al toro quando afferma che «la condizione sine qua non per accedere al simbolo» è sbarazzarsi della madre. Anzi ogni atto veramente creativo testimonia una fantasia riuscita di matricidio, anche se si tratta di «matricidio immaginario», via che secondo Klein e Kristeva bisogna percorrere per giungere alla capacità di simbolizzazione.

E il simbolo da che cosa nasce? «L'impulso a creare simboli – scrive Klein – è così forte perché neanche la madre più amorevole può soddisfare i potenti bisogni emozionali del bambino piccolo». E Kristeva aggiunge: «Lasciate perdere la madre, non ne avete più bisogno: sarebbe questo l'estremo messaggio dei simboli, se potessero spiegare perché esistono». Il matricidio diviene così, nell'interpretazione che Kristeva dà del pensiero di Klein, la chiave di volta del processo di differenziazione, con una propria necessità simmetrica a quella del parricidio, anch'esso del resto immaginario. C'è da chiedersi però se l'uccisione – nella forma del matricidio come in quella del parricidio – non sia una metafora che risente pesantemente di una rappresentazione «patriarcale» della vicenda umana che ha fatto il suo tempo.

Kristeva sottolinea con forza la necessità del «matricidio» sulla scia di uno degli ultimi scritti di Klein (*Alcune riflessioni sull'Orestide*, 1960) stabilendo un'antecedenza di ordine mitologico che pone Oreste prima di Edipo. Un paradosso da esplorare che individua nell'uccisione della madre il presupposto per poi accoppiarsi incestuosamente con lei. Un cerchio mortale da cui non si esce, la teoria non ne esce cioè. Ma se di vita e di morte si deve parlare – e sembra inevitabile quando si tratta delle vicissitudini umane – bisogna riferirsi alla caratteristica specifica dell'essere che è dotato di linguaggio che non solo ha paura della morte ma anche della vita: paura per l'incombere della vita, paura di perdere la vita. Una paura che Klein chiama angoscia e che la cura analitica dovrebbe poter trasformare in dolore: dal panico alla possibilità di pensare.

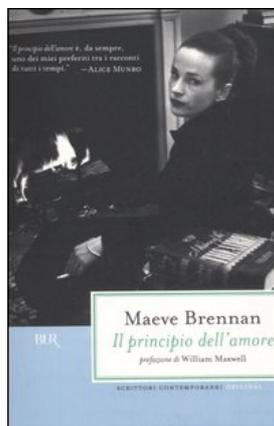
Il pensiero della differenza compie un salto di cui la psicoanalisi dovrebbe fare tesoro: passa attraverso una fase – immaginaria perché riferita alle donne che si incontrano nella vita reale – che crede di vedere nell'altra donna una «rivale» così potente da doverla uccidere per non essere uccise, ma scommette sulla

capacità di «restare al cospetto della madre» senza temere la sua terribile rappresaglia se l'amore, l'investimento, viene spostato su un'altra: su altro. La rivalità tra donne tanto temuta è di marca materna poiché intreccia sempre bisogno e desiderio ed è proprio quest'ultimo che si è cominciato a distaccare dal bisogno di dipendere.

La vera rinuncia riguarda l'insostituibilità della madre, il guadagno è un aumento enorme della capacità di stare in «relazione con»: il desiderio può migrare dalla «madre» a una «donna» e da questa alla «realtà». Questo passaggio ha però bisogno di una madre viva e vitale (ma non è così anche per il padre?). Cosa evoca il matricidio? L'imprigionamento nell'angoscia di annullamento. Ma non è forse nel nome della libertà «immaginare» di separarsi – quanto dolorosamente! – da una madre ancora viva?

Manuela Fraire, “Amare al cospetto della madre”, *il manifesto*, 29 ottobre 2006

Maeve Brennan, *Il principio dell'amore*, BUR Rizzoli, 2006



Era una donna minuta, affascinante, generosa e spiritosa, anche se non si sforzava affatto di esserlo; aveva occhi verdi, portava occhiali enormi con la montatura di corno e i capelli castani cotonati e raccolti in un'acconciatura simile a un grosso alveare.

Nel 1934 suo padre, Robert Brennan, divenne il primo rappresentante della repubblica d'Irlanda a Washington e portò con sé la famiglia. Maeve aveva diciassette anni. Alla fine del mandato, suo padre e gli altri tornarono a Dublino e lei rimase in questo Paese per il resto della vita. Non so se in Irlanda sia considerata una scrittrice inglese o americana. In realtà è entrambe le cose ed entrambi i Paesi dovrebbero essere orgogliosi di rivendicarla come propria.

Prima di arrivare al *New Yorker* lavorò come giornalista per *Harper's Bazar*. Fu assunta da William Shawn, allora vicedirettore del *New Yorker* (direttore dopo la morte di Harold Ross), che le chiese di occuparsi di moda femminile. Poi passò a brevi segnalazioni di libri e romanzi gialli e ogni tanto scriveva anche recensioni importanti. Oggi è impossibile identificare con certezza i suoi articoli di moda e letteratura non firmati. Le recensioni sono così originali e ben fatte da suscitare la domanda: perché non le chiesero di scriverne di più? Forse la risposta è che, in quel periodo, al *New Yorker*, a recensire i libri c'era anche W.H. Auden.

Per un po' le assegnarono l'ufficio accanto al mio, al ventesimo piano del numero 25 di West Fortyth-third Street. Avvertivo il suono rapido dei suoi tacchi e il suo meraviglioso accento dublinese prima di scorgerne la sagoma scomparire in fondo al corridoio. Aveva poco più di trent'anni e portava la coda di cavallo, che la faceva sembrare più giovane.

Siamo diventati amici, credo, perché entrambi amavamo *La morte di Ivan Il'ic* di Tolstoj, *Memorie di un cacciatore di Turgenev* e i romanzi e le memorie di music-hall di Colette propose alla redazione un suo racconto, che parlava di una certa Lady Bountiful troppo compiaciuta della propria generosità verso i più sfortunati, e per i successivi ventuno anni i suoi scritti mi passarono tra le mani, diretti all'ufficio di Shawn o in tipografia [...].

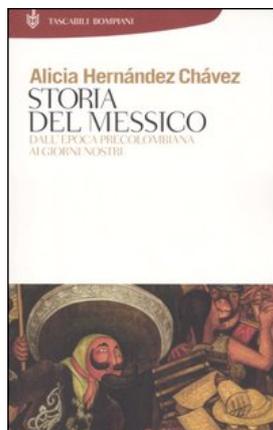
Maeve amava molto lo squallido quartiere newyorkese confinante con Times Square; i resti visibili di una passata *grandeur*, l'aria affollata, colorata, disordinata ed equivoca dei suoi abitanti, il miscuglio di turisti e gente di passaggio di ogni tipo sollecitavano la sua immaginazione. A volte andava a viverci e si stabiliva in qualunque alberghetto. Possedeva anche case nei boschi di Wellfleet e ad Amangasett. Il destino aveva in serbo per lei un ultimo grande piacere: l'amicizia di Gerald e Sara Murphy. Per l'età, i Murphy avrebbero potuto essere i suoi genitori; negli anni Venti avevano vissuto in Francia e conoscevano tutti gli scrittori e gli artisti espatriati di una certa importanza. Pare che Gerald sia il modello a cui si è ispirato Scott Fitzgerald per Dick Diver, protagonista di *Tenera è la notte*. Mentre abitava in Francia aveva dipinto sei o otto grandi tele cubiste e poi aveva smesso: dopo la morte di due figli in giovane età, non aveva più avuto la forza di continuare. Oggi i suoi quadri sono molto quotati.

Anche Gerald aveva un dono per gli aforismi, uno dei quali è stato citato anche da Maeve: «Invecchiando dobbiamo difenderci dalla sensazione che la nostra importanza sia ridotta». Possedeva una lettera di Yeats, che aveva promesso a Maeve dopo la sua morte, ma si dimenticò di scriverlo nel testamento [...].

Molti uomini e donne trovavano Maeve incantevole, e lei sapeva essere una vera amica, ma non era possibile fare molto per salvarla da se stessa. Anche se ogni tanto si trasferiva a vivere in campagna, non aveva mai imparato a guidare; quando voleva fare la spesa chiamava un taxi. Fece mettere il parquet in un appartamento di città che non era suo, poi scoprì che preferiva abitare all'Hotel Algonquin e lasciò l'appartamento vuoto fino alla scadenza del contratto. Poi prese una casetta nei pressi di Rindge, nel New Hampshire. Com'era ovvio, contrasse dei debiti. Aveva una preziosa biblioteca di autori irlandesi, che impegnava quando non trovava altro modo di procurarsi un po' di denaro. I libri furono spesso recuperati da un collega che amava compiere gesti di bontà anonima, poi scomparvero per sempre. Quando tornò in città, il *New Yorker* le impedì di finire nell'indigenza offrendole un posto dove stare quando avesse voluto e dove trovare cibo e riparo. Nessuno sa quante volte se ne sia servita. Aveva cominciato a soffrire di manifestazioni psicotiche e si sistemò nella toilette delle signore del *New Yorker* come se fosse la sua unica casa. Nessuno glielo impedì e le segretarie tolleravano, seppur nervosamente, il suo comportamento, a volte allucinato, che poteva anche diventare violento. Negli ultimi dieci anni della sua vita entrò e uscì dalla realtà in un modo che spezza il cuore a guardarla e che soltanto gli ospedali potevano affrontare. Molti anni prima aveva scritto sulla parete del mio ufficio, sotto la citazione di Yeats: «Un certo grado di autostima è necessario perfino ai pazzi. Conrad».

William Maxwell, “Amore e follia all'ombra del *New Yorker*”, *Corriere della Sera*, 31 ottobre 2006

Alicia Hernández Chávez, *Storia del Messico. Dall'epoca precolombiana ai giorni nostri*, Bompiani, 2006



Lo scarso interesse odierno degli editori italiani per l'America Latina è tanto più vistoso se paragonato all'abbondanza di trenta e passa anni or sono, quando, nell'immaginario politico italiano, il continente era un grande soggetto collettivo impegnato nel riscatto di sé e del proprio passato e, per una parte della nostra opinione pubblica, sembrava incarnare un'altra Resistenza, capace di sfuggire alle logiche ferree delle potenze internazionali. Erano gli anni del non allineamento, della decolonizzazione e del Vietnam. Quella congiuntura italiana e internazionale produsse linguaggi e credenze collettive, tra cui l'idea che le opportunità umane di "quella" parte del mondo fossero state compromesse dall'azione storica (imperiale e coloniale) della parte anglo-europea. La credenza ebbe tanto successo da divenire luogo comune e il risultato fu la diffusione di un paradosso occulto: a un passato coloniale che aveva preteso di essere l'unico vettore di progresso, si oppose un presente democratico rispettoso delle culture "altre", che affermava di essere l'unico responsabile storico dei mali del resto del mondo. Si ribaltava il giudizio etico-politico rispetto al passato ma non il protagonista: l'Occidente, prima "buono" e ora "cattivo", restava pur sempre il grande protagonista della storia, assegnando agli "altri" il ruolo di vittime passive, prive di autonomia e dunque di una vera storia.

Quest'opera di alta divulgazione si distacca da tutto ciò e ha il merito di presentare al lettore una riflessione sul passato messicano aggiornata agli orizzonti storiografici degli ultimi anni. L'autrice appartiene a quella generazione di intellettuali messicani che, a partire dalla strage di Tlatelolco del 1968, hanno iniziato a fare i conti con i miti del nazionalismo populista del regime. Con atteggiamento critico, il passato messicano è stato recuperato in tutta la sua complessità, nel suo essere cioè nazionale e continentale allo stesso tempo, marcato da forti specificità ma anche rappresentativo dei processi più significativi che hanno costruito l'identità della maggior parte dei paesi di origine ispanica.

Tale prospettiva è rivendicata nella prefazione, dove l'accento a Octavio Paz e al suo classico *Il labirinto della solitudine* non è letterario, ma storiografico. Paz è stato senza dubbio colui che più ha esplorato le radici e la complessità dell'identità messicana: la conquista e il meticcio culturale, la colonia e l'autonomia della nuova società, l'indipendenza e i suoi costi, la rivoluzione e i suoi miti irrisolti. Rivendicare Paz significa ricollegarsi idealmente a chi per primo, e forse con più coraggio, aveva sbattuto la porta al regime nel 1968. La sfida maggiore della revisione storiografica avviata dopo di lui fu superare le semplificazioni di un paese dal passato coloniale segnato dal cataclisma culturale e demografico della conquista spagnola, prima, e da ben tre guerre civili, dopo l'Indipendenza. Tanto più che proprio il regime postrivoluzionario aveva fatto dell'indigenismo di stato uno dei suoi pilastri ideologici. La riflessione storiografica di Chávez punta invece a valorizzare del passato messicano le grandi continuità epocali e identitarie: destruttura l'immagine, tanto diffusa, di un paese frammentato e di un continente segnato da grandi rovesci indotti dall'esterno, per lasciare il posto a processi storici forti e autonomi, capaci di interagire positivamente con le sfide poste dallo scenario internazionale. La

capacità del segmento indigeno di ricostruirsi un proprio mondo dopo la conquista e la catastrofe demografica della seconda metà del XVI secolo è esemplare perché non è mera resistenza, come vorrebbe una vulgata cara al terzomondismo italiano, ma un'impresa di sopravvivenza collettiva che l'autrice ripercorre con un'attenzione particolare a quei processi di ridefinizione delle identità etniche, resi possibili anche grazie alle risorse portate dai vincitori spagnoli.

Per chi studia la storia del Messico può essere difficile riuscire a dar conto dello scenario sociale: il Messico, rispetto all'Europa, è connotato storicamente dalla forte autonomia dei poteri endogeni al territorio rispetto ai poteri più o meno centrali. Le gerarchie sociali sono sempre state, per così dire, "centrifughe", contrarie a delegare funzioni e risorse a poteri "esterni". Tra Otto e Novecento la sfida del nation state building fu quindi la nazionalizzazione del territorio, e la stessa Rivoluzione può essere inscritta in questa tensione irrisolta, che nemmeno l'adozione della forma federale di governo del 1824 riuscì ad assorbire completamente. Giustamente Chávez costruisce la seconda parte del suo lavoro, quello sul XX secolo, attorno al rapporto stato-nazione spezzato dalla Rivoluzione e ripreso in altre forme dopo il conflitto. Probabilmente il Messico è il caso latinoamericano più studiato, ma rispetto alla letteratura esistente questo libro introduce uno strappo perché nel definirlo non ricorre quasi mai al termine "populismo". Il punto non è irrilevante: il concetto di "populismo", oltre a fare scuola, è anche portatore di una visione semplificatrice (il carisma, la mobilitazione politica, le modernizzazioni più o meno strutturali, i linguaggi ecc.) che mal si adatta alla complessità del processo di consolidamento del regime messicano. Soprattutto perché la capacità di mediazione politica in Messico è stata notevolmente efficace e ampia che in altri casi, come il peronismo argentino o il varghismo brasiliano. E questo maggior successo è dipeso, suggerisce il libro, proprio dalla Rivoluzione, che ha sottratto alle vecchie classi dirigenti il dominio sul mondo rurale, permettendo una nazionalizzazione politica che altrove non si è data. Poco nelle analisi comparate si è insistito su questo rilevante aspetto: malgrado la retorica nazionalista né il peronismo né il varghismo sono mai stati veramente nazionali, nel senso che si sono guardati bene dall'exportare nelle campagne i modelli di mobilitazione politica nelle città. In questi paesi i patti di regime furono principalmente verticali, riguardarono cioè le vecchie classi dirigenti (con il loro intoccabile mondo rurale) i nuovi attori più o meno militari, e più o meno espressione dei ceti medi, mentre nel caso del Messico i patti furono orizzontali, tra le nuove élite e il resto dell'intera società. Così il regime postrivoluzionario riuscì a trasformarsi in stato perché poté estendere al mondo rurale le nuove pratiche di mobilitazione e inclusione, a cominciare dai sindacati, che negli altri paesi furono rigidamente confinate alle aree urbane.

Questa prospettiva è utile anche per comprendere la progressiva crisi del regime messicano e l'attuale fase di transizione democratica, cui l'autrice dedica la parte finale dell'opera. Il Messico si è trovato infatti ad affrontare una doppia congiuntura difficile: il 1989, con il conseguente "disordine" internazionale, e l'esaurimento del modello di sviluppo del dopoguerra. La tendenza alla disarticolazione politica e sociale si è poi rivelata negli anni novanta più grave del previsto, facendo fallire i tentativi di inserire costruttivamente l'economia messicana nella globalizzazione.

Questo libro, in conclusione, ha una motivazione etico-politica che permette all'autrice di non perdersi nella vastità dei problemi affrontati e si colloca in un orizzonte estraneo alla retorica terzomondista di casa nostra. "Normalizza" infatti con pacatezza un passato non facile per affrontare con più sicurezza il prossimo futuro.

Antonio Annino, "Normalizzare il passato", *L'Indice dei libri del mese*, ottobre 2006

Ol'ga Slavnikova, *L'immortale*, Einaudi, 2006



Alle soglie dei cinquant'anni, due romanzi alle spalle non ancora tradotti in italiano, la scrittrice russa Ol'ga Slavnikova debutta presso il nostro pubblico con la sua terza prova narrativa, intitolata *L'immortale* (trad. di Grazia Perugini, Einaudi, pp. 185 Euro 11.80) che ruota intorno alla figura di un veterano della seconda guerra mondiale, da quattordici anni paralizzato nel modesto bilocale dove abita con la moglie e la figlioccia. Ombre della corruzione politica dilagante negli anni '90 si allungano fino a lambire la cittadina degli Urali dove la vicenda si svolge, mentre si prepara una consultazione elettorale. La sola abitante della casa a partecipare del mondo esterno è anche la più giovane: Marina, impiegata presso una televisione, si sta avviando alla carriera politica e presta servizio come osservatrice presso un seggio elettorale, finché l'accusa di essersi impadronita dei fondi destinati agli invalidi non travolge il suo futuro.

Breve la parabola temporale in cui il romanzo si iscrive e angusti gli spazi; certo è che nulla di quanto accade nel mondo dei fatti e delle notizie consegna alla narrazione un potere magnetico paragonabile a quello che si sprigiona dal letto di Aleksej Afanas'evic. Dalle sue labbra non esce una sola parola, sul suo volto non viene colta una espressione degna di essere annotata, è un uomo descritto come «un articolo difettoso che la morte aveva allontanato», eppure è capace di suscitare con la sua immobilità le immagini più potenti del libro, altrimenti avviato ad assecondare la noia che normalmente si accompagna alle figure dei candidati alle elezioni, con tutto il loro corredo di modesti traffici, più o meno loschi. Quasi nulla, dunque, avviene tra le pareti dove vivacchiano Aleksej e sua moglie Nina, se non qualche visita di due donne – una medico condotto, l'altra incaricata di portare la pensione della previdenza sociale; persino la comunicazione tra il mondo interno del paralitico e quello esterno sembra essersi interrotta, la moglie non gli parla mentre va e viene dal suo capezzale, né peraltro commenta gli umori della figlia accontentandosi di spiarla, tra queste pagine dove i dialoghi si riducono a una manciata di battute senza importanza.

Ma la visionarietà di Ol'ga Slavnikova le detta immagini capaci di dilatare le pupille sulla pagina, non perché quanto vi accade abbia qualcosa di sensazionale, ma perché la successione dei pochi dettagli e il montaggio degli elementi scenici è così preciso, abile e intelligente da fare indovinare l'azione che appena vi ha avuto luogo, ansiosi di verificarla inseguendo le parole fino al loro approdo. Così è, esemplarmente, quando Nina si addentra nella stanza del marito e la geometria degli elementi consueti le si disordina davanti agli occhi, per poi ricomporsi a significarle come il paralitico abbia raccolto le poche forze scoordinate che gli restano per attirare sul suo letto una corda, formarvi un cappio, e tentare di infilarvi dentro la testa. Progressive approssimazioni al suicidio impegneranno, d'ora in avanti, le giornate di Aleksej, catturando a un tempo tutte le sue energie e le risorse migliori del libro, mentre Nina tiene nascosti quei propositi e medita sulla pensione che se ne andrà insieme al marito, quando egli si sarà finalmente emancipato dalla sua condizione di immortale.

Harumi Setouchi, *La fine dell'estate*, Neri Pozza, 2006



Quando si fece monaca Tendai, nel 1973, disse di provare un solo rimpianto: dover abbandonare il sesso. L'altro piacere non contemplato per i monaci buddhisti, l'alcol, Harumi Setouchi se lo concede lo stesso: beve saké e adora mangiar bene, è spesso ospite di trasmissioni televisive in eleganti kimono da sera e accoglie al suo tempio, tra boschi di bambù a ovest di Kyoto, migliaia di persone che le pongono ogni sorta di domanda, comprese quelle sull'abilità oratoria che Jakucho – «colei che ascolta la quiete», il suo nome dopo la tonsura – sfodera brillantemente. Ma una monaca buddhista dev'essere casta. Così, almeno per il sesso, Harumi Setouchi vive di ricordi.

La sua memoria ne accoglie migliaia, parte dei quali sono finiti in qualcuno dei suoi trecento libri tra romanzi, biografie, saggi. La sua vita sentimentale, infatti, è stata avventurosa, audace, pionieristica. Ha infranto una serie di tabù per molti dei quali in Giappone non sembra sufficiente una sola vita nemmeno oggi che Jakucho ha 84 anni. L'ultima dichiarazione d'inusuale coraggio è questa: «In Giappone le donne studiano, sono ottime professioniste, più degli uomini, ma nessuna fa il salto, nessuna è diventata primo ministro, né mai lo diventerà. Questa sottomissione strisciante le avvolge nella solitudine. La principessa Masako ha studiato politica, sarebbe un ottimo ministro degli Esteri. Ma non guarirà perché nulla cambierà intorno a lei. Dovrà adattarsi o morire». Così si espresse lo scorso gennaio in Italia, ricevendo il «Premio Nonino», sfidando l'aura che circonda la famiglia imperiale. Oggi il suo imperatore, Akihito, premierà forse anche questo coraggio, decorandola con una delle massime onorificenze giapponesi, l'Ordine delle arti e della cultura, e siamo certi che Jakucho non farà un solo passo indietro sulle sue convinzioni.

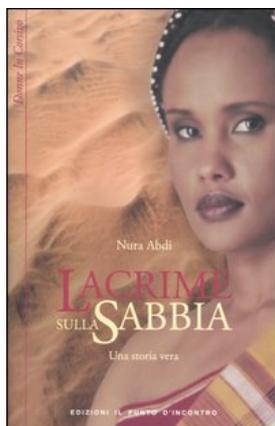
Così come non ne ha mai fatti nella sua vita privata, narrata in gran parte nel romanzo autobiografico *La fine dell'estate* (Neri Pozza, pagg. 188, euro 15), appena arrivato in libreria. Di queste pagine Kawabata, suo caro amico così come Mishima, disse che possiedono molte «virtù femminili» e per esse coniò il neologismo jotoku. Erotismo, passionalità, abbandono: queste sono le virtù femminili di Tomoko, splendida fanciulla costretta all'o-miai, il matrimonio combinato, con il giovane professore universitario Sayama. Rito cui non si sottomette, almeno nei desideri, e contro il quale scaglia i più sconsiderati tumulti del cuore. Dapprima si innamora di un giovane allievo del marito, Ryota, che incontra segretamente fingendo di andare ai bagni pubblici. Quando la stagione di questo incontro si esaurisce, si trasferisce a Kyoto, dove si mantiene creando lussuosi kimono. Qui incontra Shingo, romanziere fallito che vive di stenti con moglie e figlia e ne diviene l'amante per otto anni. Finché Ryota non cercherà di nuovo spazio nel suo letto.

Gli incontri erotici de *La fine dell'estate*, così come quelli de *Il monte Hiei* e de *La virtù femminile* (entrambi Neri Pozza), anch'essi in parte autobiografici, sono lievi, incisivi, rapidi e sinceri, fino alla tortura. Tomoko, come la maggior parte delle protagoniste dei libri della Setouchi, è passionale e insieme disincantata, in grado di miscelare con sapienza da geisha verità e bugia, totalmente indipendente tanto

da offrirsi una vita agiata e dotata di un'eccezionale capacità di recupero dall'onda d'urto della superficialità maschile: «In amore entrambe le parti sono responsabili» è una delle sue sagge affermazioni. «Non puoi mai dire chi sia la vittima e chi il carnefice». E quando il suo eterno amante scombinato Ryota prova a replicare: «Ma non credi che un uomo possa restare segnato a vita dal suo primo amore ed essere attratto sempre dallo stesso tipo di donna?», risponde secca, senza ammettere repliche: «Mmh. Questo non è altro che sentimentalismo da quattro soldi».

Stefania Vitulli, “Tomoko, passione e disincanto di un matrimonio combinato”, *Il Giornale*, 3 novembre 2003

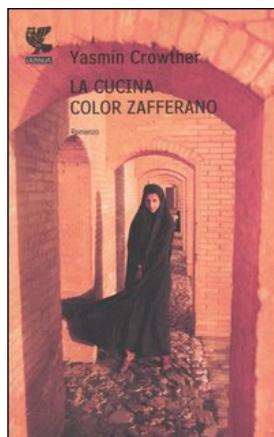
Nura Abdi, *Lacrime sulla sabbia*, Il Punto d'Incontro, 2006



Mogadiscio, la città bianca, come la ribattezzarono gli arabi. Nura Abdi ci torna con nostalgia screziata di orrore. Le passeggiate serali, i profumi e i racconti della nonna si interrompono quando giunge l'ora dell'infibulazione, la rescissione totale del sesso e la ricucitura a mente serena. Sono gli anni Ottanta e i conflitti tra clan rivali si risolvono senza molti spargimenti di sangue. Occorrono cinquanta cammelli per rimediare all'omicidio di una donna, cento per compensare l'assassinio di un uomo, e raramente gli anziani non trovano un compromesso soddisfacente. Oltre alla barbara macellazione del sesso, una serie di svariati pregiudizi colpiscono le donne che superano l'età puberale, ma Nura li accetta come normali nell'unica società che conosce. Poi l'esistenza di un potere centrale comincia a essere subita come una risibile anomalia, si inaspriscono i conflitti tra clan e la guerra civile si estende velocemente. Mogadiscio si trasforma in un teatro di stupri, esecuzioni e vendette trasversali. Nei primi anni Novanta la situazione diventa insostenibile. La madre di Nura e il suo nuovo marito, un ricco commerciante, decidono di fuggire verso Nairobi. La metropoli keniota è una babele di profughi somali e sudanesi sorvegliata da una polizia violenta e corrotta. Nura si destreggia, sconfina nell'illecito quando improvvisa un centro di telefonia grazie al collegamento con cavi pubblici. Scappa dalla finestra di un albergo per evitare la prigione. La madre, che gestisce un negozio viene aggredita dai ladri a colpi di machete e sopravvive miracolosamente. Il padre, instancabile lavoratore, inizia a perdere la fiducia in un futuro africano per i suoi cari e li invita a emigrare. Dopo una breve parentesi a Gedda, dove lavora presso la fastosa residenza di un principe arabo, Nura tenta la fuga in Occidente. Diretta a Washington, viene bloccata con un passaporto falso a Francoforte. Ha vent'anni. Da un centro di accoglienza passa a un container in cui vive insieme ad altri immigrati. Si sveglia alle cinque del mattino e fa pulizie per qualche marco all'ora. Cerca di ricostruirsi una vita nello sconosciuto mondo dei bianchi, ne sperimenta razzismi e gentilezze, distante dalla paura che aveva reso invivibile la sua amata terra d'origine. Ma soprattutto si accorge per la prima volta di essere una donna infibulata in mezzo a donne diverse da lei. E quella parte del suo corpo che aveva rimosso diventerà l'oggetto di una lunga vergogna da cui, grazie alla mano di un provvido chirurgo, riuscirà infine a liberarsi.

*Il Foglio*, 9 novembre 2006

Yasmin Crowther, *La cucina color zafferano*, Guanda, 2006



*La cucina color zafferano* di Yasmin Crowther (Guanda, pp. 260, 14,50 euro) è un romanzo che ben rappresenta un fenomeno sempre più ampio e diffuso: da un lato la crescita vertiginosa di una letteratura globale, cosmopolita, multiculturale o etnica che dir si voglia; dall'altro un nuovo filone, più complesso, che potremmo meglio definire «contaminato» o «meticcio». Lo interpreta una folta giungla di scrittori sparsi per il mondo, figli d'immigrati o di coppie miste, che porta con sé culture, idee, visioni del mondo, ma anche scontri, fratture generazionali e a volte rappacificazioni: dai più noti come l'anglo-pachistano Hanif Kureishi che ha fatto scuola (un esempio fra tutti) ai giovani emergenti, il panorama letterario attuale è sempre più affollato.

Yasmin Crowther è una di loro. Nata nel 1970 in una famiglia anglo-iraniana – padre psicologo inglese protestante e madre ostetrica iraniana musulmana – l'esordiente romanziere (ovviamente laica) vive a Londra, si sente a pieno titolo londinese e non inglese («Londra è cosmopolita; l'Inghilterra provinciale») e incarna fino in fondo il modello del nuovo writer-globale, una sorta di neo-scrittore urban-sincretico (passateci il neologismo), che mette in luce stati d'animo, paure e sensibilità diverse in perenne conflitto tra modernità e passato. Il libro, illuminante in questo senso, parte da una serie di episodi traumatici che mettono in primo piano il dramma dell'esule (o dell'immigrato) costretto a misurarsi in modo più o meno consapevole con l'eterna definizione di appartenenza e identità.

La trama: Maryam Mazar, sessant'anni, iraniana di nascita, un marito inglese, una figlia sposata e quarant'anni alle spalle d'integrazione a Londra, dopo la morte della sorella a Teheran e la drammatica interruzione della gravidanza della figlia, decide di tornare nella sua terra d'origine, in un Iran rurale e montano intorno al villaggio di Mazareh, dove era stata rinnegata in gioventù dalla famiglia per un peccato mai commesso. Ma il suo non è un rifiuto dei valori occidentali come si potrebbe pensare, bensì un percorso mentale oltre che geografico più sottile: ci sono i fantasmi del passato da affrontare nel tentativo di ricomporre il presente di una famiglia in crisi.

Il ritorno della donna non più giovane assume dunque un doppio significato di «purificazione» e di riconciliazione con sé stessa, il mondo e le culture diverse che l'hanno plasmata e alle quali inesorabilmente appartiene. Moderno romanzo di contro-immigrazione alla ricerca di un centro di gravità permanente, ancora una volta il contrasto tra generazioni si fa evidente. Nel caso della Crowther, colta, in carriera e *up to date*, emblematica è la differenza con la nonna iraniana che non ha mai imparato a leggere e scrivere, dipendente dal marito, alla quale in parte è dedicato il libro. Morale (un po' riduttiva ma fa niente): l'importante è nascere nel posto giusto e al momento giusto. Tutto il resto è secondario.

Marina Gersony, «Fuga da Londra alla ricerca dell'Iran perduto», *Il Giornale*, 9 novembre 2006

Maria José de Lancastre, *Con un sogno nel bagaglio*, Sellerio, 2006



Settembre 1931. A Lisbona fervono preparativi per dare degna accoglienza a settanta prestigiosi intellettuali, che scrivono di teatro e di musica su importanti riviste europee, in occasione del quinto Congresso internazionale della critica. Lo ha organizzato António Ferro, un estroso e intraprendente scrittore che, come direttore della rivista *Orpheu*, è stato coinvolto nell'avventura avanguardista di Fernando Pessoa. È di Ferro l'idea di invitare, quale ospite d'onore, Luigi Pirandello, per presentare in prima mondiale – non in italiano, ma in traduzione portoghese – una sua commedia: “Sogno (ma forse no)”. Pirandello ha accettato di buon grado, allettato dalla prospettiva di proporre un soggetto originale (non proviene da novelle o racconti scritti in precedenza) a una vasta platea di critici internazionali. E di combinare – grazie ai buoni uffici del potente Ferro – una tournée iberica per l'amatissima Marta Abba. Alla quale scrive di sentirsi stordito da tante impressioni nuove e da tutti i festeggiamenti che dovunque gli sono stati fatti, “con una aggressività meridionale così impetuosa e soffocante da levargli proprio il respiro”. António Ferro, destinato di lì a poco a diventare un intellettuale organico del regime di Salazar, ci sa fare. Ha inventato un “congresso mobile”, che si sposta da una località all'altra, entro una fitta trama di eventi, tra gite, spettacoli, banchetti, concerti, feste popolari, corride, scintillanti mondanità cosmopolite e immersioni nel Portogallo profondo. E Pirandello? È frastornato e affascinato. E siccome è un po' indispettito nei confronti di Mussolini che sì, nel '29, l'ha chiamato tra i primi a far parte dell'Accademia d'Italia, ma sembra essersi dimenticato di quello che è il suo sogno di sempre (diventare il direttore artistico di un Teatro di stato), prova un certo gusto a partecipare a un Congresso in cui l'Italia ufficiale è assente e in cui si parla di argomenti come l'indipendenza della critica e la libertà di pensiero. La prima del *Sogno*, al Teatro Nacional Almeida Garret è un successo. Come rileva Maria José de Lancastre nella sua ricostruzione, il Portogallo è avvezzo a tematiche “pirandelliane”: realtà-sogno, individualità-pluralità. Non sono forse le stesse che agita da anni Pessoa, moltiplicandone le suggestioni. La storia, insomma, è carica delle inquietudini culturali europee che pervadono anche il *Doppio sogno* di Schnitzler: una donna sogna e con l'amante entra nel sogno, portandoci il vissuto, ma anche riplasmandolo.

*Il Foglio*, 10 novembre 2006