



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), pp. 223-240. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

La banalità del trauma: Simone Weil e Clarice Lispector, la forza e la fame

CHIARA MAGNANTE

Università degli Studi di Bologna
chiara.magnante2@unibo.it

«*L'amarezza verte sull'unica giusta causa di amarezza: la subordinazione dell'anima umana alla forza, vale a dire, in fin dei conti, alla materia*»¹ – afferma Simone Weil commentando l'*Iliade*. È a partire dalla constatazione di questa stessa verità, tanto cogente quanto quotidianamente rimossa, che prendono spunto la riflessione e “l’iniziazione” di gran parte dei personaggi creati da Clarice Lispector. Ed è seguendo la traccia delle conclusioni alle quali Simone Weil giunge nell’analisi dell’*Iliade* come di un “poema della forza”, che si intende qui condurre una ricerca sull’opera della scrittrice brasiliana Clarice Lispector, rileggendo e intersecando le idee di due grandi personalità del mondo intellettuale e letterario del XX secolo. Pur facendo riferimento ad ambienti culturali così distanti, Simone Weil e Clarice Lispector vivono (in parte²) negli stessi anni, intorno alla seconda guerra mondiale, e, sorprendentemente, giungono a riflessioni simili sull’esistenza e sulla società. Ne “L’*Iliade* poema della forza”, Weil si concentra sul tema della forza, secondo lei unico vero protagonista del poema, da esaminare in tutta la sua attualità:

Il vero eroe, il vero argomento, il vero centro dell’*Iliade*, è la forza. [...] L’anima umana vi appare continuamente modificata dai suoi rapporti con la forza: travolta, accecata dalla forza di cui crede disporre, si curva sotto l’imperio della forza che subisce. Chi aveva sognato che la forza, grazie al progresso, appartenesse ormai al

¹ Simone Weil, «L’*Iliade* poema della forza», in *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Roma, Borla, 1999, p. 31. D’ora in poi citato nel testo.

² Weil nasce a Parigi il 3 febbraio 1909 e muore ad Ashford il 23 agosto del 1943. Lispector nasce il 10 dicembre 1920 a Čečel’nyk, nell’Ucraina occidentale, ma emigra presto con la famiglia, anche nel suo caso di origine ebraica, in Brasile; muore il 9 dicembre del 1977 a Rio de Janeiro.

passato, ha voluto vedere in questo poema un documento; chi sa discernere, oggi come un tempo, la forza al centro di ogni storia umana, vi trova il più bello, il più puro degli specchi³.

Vincitori e vinti sarebbero sottoposti a questo tipo di “forza materiale”, privi della capacità di autodeterminazione, dunque abbandonati ad un fato inconoscibile; sarebbe loro concesso di fare uso della forza solo fino ad un certo limite, al di là del quale l’uomo si macchia di una colpa gravissima verso i suoi simili e verso la natura, condannandosi, per «troppa sicurezza»⁴, ad incorrere nel castigo, la Nemese. Simone Weil osserva come questa nozione del limite e della Nemese, che lega l’uomo alla materialità della natura e che lo rende perciò consapevole della propria fragilità, sia stata elaborata unicamente dalla cultura greca e non sopravviva nella cultura occidentale:

l’occidente l’ha perduta e non ha neppur più, in nessuna delle sue lingue, parola che la esprima; le idee di limite, di misura, di equilibrio, che dovrebbero determinare la condotta della vita, non hanno più che un impiego servile nella tecnica. Noi siamo geometri solo di fronte alla materia; i Greci furono prima di tutto geometri nell’apprendimento della virtù⁵.

Nell’*Iliade* prima di tutto, ma anche nella tragedia greca, è esposta, secondo Weil, la miseria dell’uomo sottoposto alla forza, al di là di ogni compassione o di ogni compiacimento: vi è colta semplicemente la fragilità umana e questo sarebbe il tratto che accomuna il genio greco allo spirito del Vangelo dal momento che anche qui «è esposta la miseria umana, e questo in un essere divino al tempo stesso che umano»⁶. Ed è qui anzi che, esplicitamente, il sentimento della miseria umana diventa una condizione necessaria all’amore e alla giustizia:

colui che ignora fino a qual punto la volubile fortuna e la necessità tengono ogni anima umana alla loro mercè, non può considerare suoi simili né amare come se stesso quelli che il caso ha separato da lui come un abisso. [...] Non è possibile amare né essere giusti se non si conosca l’impero della forza e non lo si sappia rispettare⁷.

Certo, ammette Weil, «il pensiero della morte non lo si regge se non per lampi, non appena si sente che la morte è effettivamente possibile»⁸, ma non è per questo che le società occidentali l’hanno relegato in spazi nascosti e limitati della loro attenzione. È molte volte solo a causa di menzogne accreditate, o per incuria, che viene sottovalutato lo stretto legame con quelle che Clarice Lispector chiama le «negras raízes [das quais] se alimenta a liberdade de um homem»⁹. Proprio per questo Simone Weil conclude il suo pensiero affermando che

³ *Ivi* p. 9.

⁴ *Ivi* p. 17.

⁵ *Ivi* p. 18.

⁶ *Ivi* p. 32.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ivi* p. 23.

⁹ Clarice Lispector, «Os laços de família», in *Laços de família*, Lisbona, Relógio d’Água, 1989, p. 91 (esiste la traduzione italiana, di A. Aletti, *Legami familiari*, Milano, Feltrinelli, 1989).

apparentemente al di sopra della miseria umana possono levarsi solo gli uomini che mascherano ai propri occhi il rigore del destino con il soccorso dell'illusione, dell'ebbrezza o del fanatismo. L'uomo che non è protetto dalla corazza di una menzogna non può patire la forza senza esserne colpito fino all'anima¹⁰.

1. «A ORIGEM DA PRIMAVERA OU A MORTE NECESSÁRIA EM PLENO DIA»¹¹

Come già accennato, i protagonisti della narrativa di Clarice Lispector vivono un percorso di iniziazione, ricostruito per indizi – è il caso dei personaggi dei racconti – o analizzato minuziosamente dall'autrice attraverso un'attenta descrizione della psicologia, del vissuto quotidiano, delle emozioni dei personaggi dei romanzi.

Rari sono gli esempi di protagonisti maschili nelle trame di Clarice Lispector; si tratta per lo più di vari esponenti di un universo femminile ripreso nelle sue diverse sfaccettature sociali. Usando un'immagine, alla quale anche la scrittrice fa volentieri ricorso nei suoi testi, il modo impiegato per avvicinarsi ai personaggi somiglia ad un movimento lento che segue tracce indiziarie via via sempre meno oscure; alla fine tutto quadra in una rappresentazione coerente e caratterizzata da un forte simbolismo. L'immagine è quella dello specchio, o meglio, di donne osservate mentre si truccano, si pettinano, dedicano attenzione al proprio corpo, mentre riflettono sul modo di truccarsi al quale si sono abituate nel corso degli anni, come per ritagliarsi una definizione, un posto o un ruolo all'interno del contesto che abitano:

olhou-se ao espelho e só era bonita pelo facto de ser uma mulher: [...] perfumar-se era de uma sabedoria instintiva [...] e, como toda arte, exigia que ela tivesse um mínimo de conhecimento de si própria: usava um perfume levemente sufocante, gostoso como húmus, como se a cabeça deitada esmagasse húmus, cujo nome não dizia a nenhuma de suas colegas-professoras: porque ele era seu, era ela, já que para Lori perfumar-se era um ato secreto e quase religioso¹².

Sono donne che valutano il metodo che hanno sempre usato per adattare lo spazio che le circonda, in particolar modo lo spazio domestico, all'immagine di loro stesse:

O apartamento me reflete. É no ultimo andar, o que è considerado uma elegância. [...] È bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. [...] Como eu o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui è

brusco: um aposento precede e promete outro. Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombras que preludiam o *living*¹³.

¹⁰ *Ivi* p. 34.

¹¹ Clarice Lispector, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, Lisbona, Relógio d'Água, 1999 (esiste la traduzione italiana, di R. Desti, *Un apprendistato o il libro dei piaceri*, Milano, Feltrinelli, 1992).

¹² *Ivi* p. 14.

¹³ Clarice Lispector *A Paixão segundo G.H.*, edição crítica coordenada por Benedito Nunes, São Paulo, Editora da UFSC, 1988, p. 21 (esiste la traduzione italiana, di A. Aletti, *La passione secondo G. H.*, Milano, Feltrinelli, 1991).

È un approccio, quello dello sguardo allo specchio, che costituisce quasi una *mise en abîme* dello stesso percorso narrativo: lo sguardo d'insieme, veloce e distratto, di qualcuno che, abituato alla propria immagine, sa già quali risposte troverà sulla superficie del vetro. A seguire, l'attenzione rivolta a dettagli sempre più nascosti, il riflesso della propria personalità, per concludere con la definizione precisa, esatta, dei tratteggi, delle ombre e delle luci, ovvero con la definizione di un carattere e di un percorso. Questo è il tipo di processo narrativo seguito da Clarice Lispector: da uno sguardo veloce, da un inizio spesso *in medias res*, procede a un intarsio di ricordi, flash-back, dialoghi spezzati, riflessioni, sguardi fotografici verso l'esterno – la scenografia – e verso il personaggio – un indumento, un accessorio indossato. 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 subjuga»¹⁴. Sempre per quanto riguarda il “metodo dello specchio”, è da sottolineare inoltre l'intuizione, da parte della scrittrice, di sfruttarlo sia come mezzo per ottenere un effetto di straniamento nella percezione di se stessi, sia come mezzo per ritornare al reale, in una continua altalena come di incanto e disincanto, di immaginazione e realtà.

Proprio come rivela Lori in uno dei passaggi sopra citati dalle prime pagine di *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, qualsiasi arte esige per lo meno una minima conoscenza di se stessi. Ed è proprio questa la prima tappa di un cammino che porta successivamente le protagoniste a mettere in discussione sia loro stesse sia le società o le convinzioni che le accompagnano. Tale contestualizzazione risulta tanto più indispensabile dal momento che il passaggio determinante per l'innescarsi della riflessione è un improvviso straniamento – concetto questo da adattare alle situazioni più diverse, come verrà mostrato in seguito. Il conseguente disorientamento del personaggio apre una breccia proprio nella sua caratterizzazione, portandolo all'identificazione dell'arbitrarietà di tutte le norme a partire dalle quali si era ricreato e definito.

Fin qui una delle possibili interpretazioni formali, che si andrà ora a richiamare nel riferimento ad alcuni testi: tratterò qui brevemente due racconti tratti dalla raccolta *Laços de família*, “Amor” e “A menor mulher do mundo”, e il romanzo *A Paixão segundo G.H.*

Il contesto all'interno del quale viene descritta Ana, la protagonista di “Amor”, è quello di una realizzata vita familiare, voluta e scelta dalla donna («assim ela quisera e escolhera»¹⁵) nell'ambito della quale lei assolve il compito di madre, moglie e casalinga. Possiamo definirlo come un inizio *in medias res*, poiché la condizione attuale della protagonista è appunto vissuta come il termine necessario di una scelta, di un processo che l'ha portata a soppiantare l'«íntima dosordem»¹⁶ per mezzo della realizzazione dell'ordine

¹⁴ Nunes continua evidenziando come un altro tratto curioso e peculiare dei personaggi di Clarice Lispector sia «a incapacidade para viverem espontânea ou ingenuamente. 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». B. Nunes, «O mundo imaginário de Clarice Lispector», in *O Dorso do Tigre*, São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 117.

¹⁵ Clarice Lispector, «Amor», in *Laços de família*, Lisboa, Relógio d'Água, 1989, pp. 18-19.

¹⁶ *Ivi* p. 18.

familiare. I momenti di solitudine continuano però a rivelarsi pericolosi, dal momento che viene meno, con l'assenza di marito e figli, l'esplicita personificazione delle sue funzioni. È proprio nel corso di uno di quei pomeriggi di solitudine («a hora perigosa da tarde») che si produce l'evento destabilizzante, il *trauma*. Come in altri luoghi della narrativa della Lispector, l'evento destabilizzante altro non è se non un contatto con persone, animali o cose tutto sommato comuni all'interno del panorama che normalmente circonda i personaggi, eppure improvvisamente interpretati – vissuti – in maniera diversa. Nel caso di Ana, è la vista di un cieco dal finestrino del tram che scatena un turbamento sulle prime indecifrabile; l'unica differenza fra lui e gli altri «è que ele estava realmente parado»¹⁷. Ma è proprio questa sua immobilità all'interno di una coreografia in continuo movimento a far sì che Ana percepisca la crisi che, dentro di sé, non era mai stata in realtà del tutto sopita:

Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana agarrou-se ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram. O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada¹⁸.

Completamente abbandonata dal narratore al suo stato di confusione, Ana si ritrova al Jardim Botánico ed è interessante come vi giunga quasi in uno stato di incoscienza: arrivare lì sembra l'esito naturale delle sue emozioni, vissute come un «estado de êxtase intenso»¹⁹. È questo un modo per presentare ciò in cui la protagonista si imbatte al Jardim Botánico non solo come una conseguenza della crisi, ma piuttosto come la sua causa implicita, come quel panorama soggiacente all'ordine delle cose scelto da Ana per fare in modo che «um dia se seguisse ao outro»²⁰. L'alternativa. Il mondo della natura, nel quale la mancanza di senso e la dipendenza da equilibri materiali, corporei, è condizione talmente insita nel susseguirsi del tempo, da non poter essere vissuta con angoscia; ecco ciò che racchiude il Jardim Botánico:

A crueza do mundo era tranquila. O assassinio era profundo. E a morte não era o que pensávamos. Ao mesmo tempo que imaginário – era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e túlipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante. [...] A decomposição era profunda, perfumada²¹.

Ana fa il suo ingresso nell'*eterotopia* del Jardim Botánico: 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

¹⁷ *Ivi* p. 19.

¹⁸ *Ivi* p. 20.

¹⁹ Berta Waldman, *A Paixão segundo C.L.*, São Paulo, Escuta, 1993, p. 115.

²⁰ *Ivi* p. 21.

²¹ *Ivi* p. 22.

l'esterno che permette di accettare il sovvertimento insito nell'idea di eterotopia²².

Il tragico dei personaggi lispectoriani sta nel fatto che questi non possono non sentirsi intimamente turbati dal trauma, cioè dall'improvvisa manifestazione della fragilità di tutto ciò che hanno fino a quel momento costruito. Tale coinvolgimento ha come diretta conseguenza una pericolosa osmosi all'interno delle "collocazioni reali" di dinamiche e sentimenti accettati unicamente entro i confini di un mondo a parte. Clarice Lispector usa vari espedienti per rendere la diversità di tali "isole" rispetto alla società del vivere comune. Generalmente l'efficacia narrativa si rivela nella descrizione di una sostanziale lontananza, sia essa fisica o temporale, spesso talmente ben delineata che i panorami descritti sembrano appartenere ad ere mitiche difficilissime da riesumare (troviamo esempi in tal senso nell'Africa equatoriale di "A menor mulher do mundo" o nella stanza della casa di G.H., paragonata al deserto).

Quando la «moral do Jardim»²³ si sposta nella quotidianità di Ana, la potenziale destabilizzazione si rivela così pericolosa che la donna si sente in colpa nei confronti dei suoi stessi figli²⁴; tutto ciò che aveva voluto e scelto assume un tono umoristico, triste:

O pequeno *horror* da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu a pequena aranha. Carregando a jarra para mudar a água – havia o *horror* da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo *trabalho secreto* se fazia ali na cozinha. Perto da lata do lixo esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinio da formiga. O mínimo corpo tremia. [...] Hoje de tarde alguma coisa tranquila se reventara, e na casa toda havia um tom humorístico, triste²⁵.

«Horror» ripete la narrazione, «nojo» (schifo, nausea) era la sensazione che Ana aveva provato al Jardim Botânico, una sensazione che ricorda molto da vicino la nausea sartriana²⁶, ma che diventa qualcosa di più profondo nel momento in cui la donna si sente contemporaneamente affascinata e rapita proprio da questo sentimento di ripulsa. Si tratta di una sensazione

²² Interessante come anche nella riflessione di Foucault l'esempio simbolico più immediato dell'eterotopia sia lo specchio: «Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface. [...] Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement et où il a, sur la place que j'occupe une sorte d'effet de retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui, en quelque sorte, se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace à la fois absolument réelle, en relation avec l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisque elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas», Michel Foucault, «Des espaces autres» (conferenza al Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (ottobre 1984), pp. 46-47, raccolta in *Dits et Écrits II, 1967-1988*, Parigi, Gallimard 2001).

²³ Clarice Lispector, «Amor», p. 22.

²⁴ L'alternativa è «tão forte, impulsiva e caótica, que è 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» (Waldman, *op. cit.*, p. 115).

²⁵ Clarice Lispector, «Amor», pp. 25-26.

²⁶ Interessante a questo proposito la lettura contrappuntistica di Benedito Nunes tra *La nausée* di Jean Paul Sartre e la sensazione sperimentata dai personaggi dei racconti e dei romanzi di Clarice Lispector (Benedito Nunes, «A nausea», in *op. cit.*, pp. 93-102).

ossimorica, evidenziata dalle immagini di uno schifo-affascinante, della decomposizione-profumata di un mondo «faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas»²⁷.

È molto interessante notare come l'effetto di straniamento sia reso invece in «A menor mulher do mundo», attraverso una dislocazione immediata del punto di vista della narrazione: è da una lontananza estrema, dagli antipodi del mondo «occidentale», che si dipartono vari sguardi su diverse famiglie, come tanti piccoli ritratti di interni. Tutto parte dalla scoperta, da parte di un esploratore francese, della donna più piccola del mondo, nel Congo centrale, che l'esploratore, «sentindo necessidade imediata de ordem, e de dar nome ao que existe»²⁸, chiama Pequena Flor. Una fotografia della donna, alta quarantacinque centimetri, incinta, «escura como um macaco»²⁹, viene pubblicata nel supplemento di un giornale e da qui si innestano i vari commenti dei lettori. Le sensazioni suscitate dalla fotografia vanno dalla compassione, all'interesse, all'affetto, all'istinto di possesso: un «menino esperto»³⁰ immagina di farne un giocattolo, altri, in un'altra casa, già la vedono come una perfetta cameriera: «Imagine só ela servindo a mesa aqui em casa! E de barriguinha grande!»³¹. Risalta soprattutto l'incolmabile distanza che gli osservatori frappongono tra loro stessi e questa «mulherzinha», che avrebbe posto nella società solo come giocattolo o come piccolo essere destinatario di attenzioni ed affetto, oggetto sotto la proprietà altrui. Anche in questo caso l'interpretazione unitaria delle varie opinioni viene dalle riflessioni di una donna, la madre di quel «menino esperto» che, dal bagno, dove si pettinava davanti allo specchio, ascolta le parole di suo figlio e, come distratta dall'immagine di se stessa, riflette su di sé, sulla distanza che la separa dalla piccola Pequena Flor:

Então, olhando para o espelho do banheiro a mãe sorriu, intencionalmente fina e polida, colocando entre aquele seu rosto de linhas abstractas e a cara crua de Pequena Flor, a distância insuperável dos milénios. Mas com anos de prática sabia que este seria um domingo em que tinha que disfarçar a si mesma a ansiedade, o sonho e milénios perdidos³².

Ma se una morale al racconto si può trovare, non sta solo qui. La narrazione ritorna sulla descrizione della donna più piccola del mondo, questa volta lasciando spazio alle parole di un narratore onnisciente. È il sorriso della donna a spiazzare l'esploratore, forse proprio perché, attraverso quel sorriso, Pequena Flor si manifesta come soggetto e non solo come oggetto di attenzione scientifica o di curiosità. Dal sorriso parte la riflessione del narratore, centrata su un'apparente mancanza di senso in quel gesto, che, al contrario, nasconde "il sentimento più perfetto":

Estava rindo, quente quente. Pequena flor estava gozando a vida. A própria coisa rara estava tendo a inefável sensação de ainda não ter sido comida. [...] Não ser devorado é o sentimento mais perfeito. Não ser devorado é o objectivo secreto de toda uma vida. Enquanto ela não estava sendo comida, seu riso bestial era tão de-

²⁷ *Ibidem* p. 22.

²⁸ Clarice Lispector, «A menor mulher do mundo», p. 62.

²⁹ *Ivi* p. 61.

³⁰ *Ivi* p. 64.

³¹ *Ivi* p. 65.

³² *Ibidem*.

licado como é delicada a alegria. O explorador estava atrapalhado³³.

Ma non basta. Troviamo negli occhi di Pequena Flor – come del resto avevamo trovato anche nella vertigine di Ana al Jardim Botánico – la religiosità di un amore che è accettare e volere l’attrazione e la gravità della materia, prerogativa essenziale di un sentimento che Clarice Lispector scrive sempre con la maiuscola, “Amor”:

É que a própria coisa rara sentia o peito morno do que se pode chamar de Amor. Ela amava aquele explorador amarelo. [...] O explorador tentou sorrir-lhe de volta, sem saber exactamente a que abismo seu sorriso respondia, e então perturbou-se, como só homem de tamanho grande se perturba. [...] Pequena Flor respondeu-lhe que “sim”. Que era muito bom ter uma árvore para morar sua, sua mesmo. Pois – e isso ela não disse, mas seus olhos se tornaram tão escuros que o disseram – pois é bom possuir, é bom possuir, é bom possuir. O explorador pestanejou várias vezes³⁴.

È soprattutto la presunta distanza temporale, in questo caso, a far sì che gli osservatori della fotografia percepiscano Pequena Flor come qualcosa di talmente diverso da essere meno umano. Al contrario, le riflessioni della donna allo specchio evidenziano un’opposizione che è solo di apparenze: è solo la “superficie tranquillizzante” quella che manca alla faccia disadorna di Pequena Flor, opposta al viso “di lineamenti astratti” della donna che si pettina. È l’astrazione quella che manca a Pequena Flor, quella stessa astrazione che ha attribuito nobili ed accettabili significati alla «cruel necessidade de amar», alla «malignidade do nosso desejo de ser feliz» alla «ferocidade com que queremos brincar»³⁵. A quella che Berta Waldman legge come «a violência representada dos sentimentos primários que, de repente, explodem» e che «neutralizada pela vida diária, [...] é avivada pelo silêncio em que vivem as personagens»³⁶. E quello che chiamo trauma può essere anche una semplice fotografia osservata con più attenzione delle altre, che avvicina improvvisamente ciò che la distanza ci fa racchiudere entro confini invalicabili e attribuire ad una natura altra, relegata nelle profondità dell’Africa equatoriale, talmente diversa che non può essere la nostra.

2. LA FAME

Minha moralidade era desejo de entender e, como não entendia, eu arrumava as coisas, foi só ontem e agora que descobri que sempre fora profundamente moral: eu só admitia a finalidade – para a minha profunda moralidade anterior, eu ter descoberto que estou tão cruamente viva quanto essa crua luz que ontem aprendi, para aquela min-

³³ *Ivi* p. 66.

³⁴ *Ivi* pp. 66-67.

³⁵ *Ivi* p. 64.

³⁶ Berta Waldman, *op. cit.*, p. 118. Da sottolineare l’importanza del «silenzio», tema importante nella scrittura di Clarice Lispector, sul quale si tornerà in seguito.

*ha moralidade, a glória dura de estar viva é o horror*³⁷.

Ecco, pressoché definito, nelle prime pagine del romanzo *A Paixão segundo G.H.*, quel sentimento di *orrore* che già è stato esperito in altri racconti: l'orrore è "gloria dura di essere viva"; è una gloria dura, una "cruda luce" – ed ancora una volta ci troviamo di fronte ad una sensazione che può essere descritta solo attraverso definizioni ossimoriche, che rendono la luminosità di una consapevolezza tanto difficile da sopportare. Proprio in questa sofferenza sta la vicinanza con la prima parte del saggio di Simone Weil, nel quale la filosofa francese smonta la morale dello scopo, che dividerebbe le sorti degli uomini in vincitori e vinti, per mostrarli tutti egualmente sottoposti alla forza «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 dalla materia inerte»³⁸. La fame, manifestazione della forza in quanto manifestazione dell'obbligo materiale, è ciò che di più immediato ci lega a quella morale dell'assassinio profondo che Clarice Lispector vede nel Jardim Botánico. Sempre attingendo dalla Weil pare opportuno citare qui un brano dell'Iliade, a dimostrazione dell'effettiva paradigmaticità del poema in questa direzione, oltre che dell'efficacia delle considerazioni di Simone Weil:

«Poiché anche Niobe dai bei capelli pensò a mangiare,
lei, a cui dodici figli nella sua casa perirono,
sei figlie e sei figliuoli, nel fiore dei loro anni.
[...] Per nove giorni giacquero nella morte, nessuno venne a sotterrarli.
Le genti erano impietrite per volere di Zeus.
E il decimo furono sepolti dagli dei dell'Olimpo.
Ma ella pensa a mangiare, quando fu stanca di lagrime.»

Mai fu espressa con tanta amarezza la miseria dell'uomo che lo rende incapace persino di sentire la sua stessa miseria³⁹.

Ciò che di quest'interpretazione manca alla faticosa introspezione della protagonista di *A Paixão segundo G.H.*⁴⁰ è probabilmente una vera e propria "amarezza"⁴¹. Certo, rimettere in discussione se stessa e tutta la sua vita apre alla protagonista scenari difficili, dolorosi, ma tutto sommato luminosi, ariosi, di una brillantezza che gli occhi prima non sarebbero riusciti a vedere o a sopportare, proprio come quella che abbaglia G.H. all'entrare nella

³⁷ Clarice Lispector *A Paixão segundo G.H.*, p. 16.

³⁸ Simone Weil, *op. cit.* p. 15.

³⁹ *Ivi* pp. 14-15.

⁴⁰ La protagonista del romanzo viene nominata sempre e solo come G.H., le iniziali stampate nel cuoio delle sue valigie. È possibile riconoscere in questo procedimento uno stratagemma per rinunciare ai nomi, filtro inutile alla percezione intera della cose: «O resto era o modo como pouco a pouco eu me havia transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome» (p. 18), rivela la narratrice proprio nelle prime pagine di presentazione del personaggio. Non mancano inoltre nel testo riferimenti espliciti alla classe sociale, medio-alta, di G.H., quasi ad indicarla, attraverso la spersonalizzazione di un "nome cifrato", come simbolo di parte della società.

⁴¹ Ammette la stessa Clarice Lispector nell'epigrafe che apre il romanzo: «A mim, por exemplo a personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria.»

stanza che lei aveva riservato alla sua domestica, così in contrasto con il resto della casa, umida ed ombrosa. L'evento scatenante e le sue conseguenze sono raccontate in prima persona dalla protagonista-narratrice dopo una breve introduzione nella quale, sempre lei, fornisce una interpretazione preliminare della vicenda. Troviamo G.H. sola in casa sua; quel giorno la domestica non avrebbe prestato servizio e dunque G.H. si appresta a compiere da sé le faccende di casa, compito che ha sempre amato svolgere:

Não ter naquele dia nenhuma empregada iria me dar o tipo de atividade que eu queria: o de arrumar. Sempre gostei de arrumar. Suponho que esta seja a minha única vocação verdadeira. Ordenando as coisas eu crio e entendo ao mesmo tempo. [...] Arrumar é achar a melhor forma. [...] O prazer sempre interdito de arrumar uma casa me era tão grande que, ainda quando sentada à mesa, eu já começara a ter prazer no mero planejar. [...] Resolvi tirar o telefone do gancho e assim estava segura que nada me perturbaria⁴².

Abbiamo già visto come G.H. avesse costruito l'appartamento dove abita a sua immagine e, proprio per questo, fare ordine in casa diventa metaforicamente per la protagonista un faccia a faccia con se stessa. L'inizio di una trasformazione drastica, di una vera e propria iniziazione al mistero, avviene però grazie al confronto con l'Altro: la scrittrice brasiliana riesce a realizzare un effetto di straniamento conducendo l'alterità fin dentro al nucleo più nascosto dell'abitudine, come nota Ettore Finazzi-Agrò avvicinando il romanzo della Lispector alla *Metamorfosi* kafkiana:

In entrambi gli autori, soprattutto, la metamorfosi avviene all'interno di un luogo che può considerarsi abituale [...]: la trasformazione, quindi, coinvolge e sconvolge l'*habitus*, lo spazio dell'«abitudine», la sfera della proprietà e dell'identità usuale⁴³.

L'«altro» nascosto nel «medesimo» viene messo improvvisamente a nudo dalla scoperta della luminosità della stanza della domestica. Quello che era un ripostiglio era stato trasformato in una stanza «inteiramente limpa»⁴⁴. Si tratta del primo improvviso spaesamento della protagonista:

Mas ao abrir a porta meus olhos se franziram em reverberação e desagrado físico. É que em vez da penumbra confusa que eu esperava, eu esbarrava na visão de um quarto que era um quadrilátero de branca luz; meus olhos se protegeram franzindo-se. [...] Da porta eu via agora um quarto que tinha uma ordem calma e vazia. Na minha casa fresca, aconchegada e úmida, a criada sem me avisar abria um vazio seco. Tratava-se agora de um aposento todo limpo e vibrante como num hospital de loucos onde se retiram os objetos perigosos⁴⁵.

⁴² Clarice Lispector, *A paixão...*, pp. 23-24.

⁴³ Ettore Finazzi-Agrò, *Apocalypsis H.G.*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 65-66.

⁴⁴ Clarice Lispector, *A paixão...*, p. 26.

⁴⁵ *Ibidem*.

Janair inoltre, la domestica di cui solo ora sappiamo il nome⁴⁶, aveva tracciato sulla parete dei disegni in carboncino che ritraevano una donna e un uomo, nudi, e un cane; G.H. si riconosce disorientata nella donna ritratta, in quella rappresentazione che aveva colto un suo contorno essenziale, proprio di lei che si era sempre raffigurata, a se stessa e agli altri, con «uma aspa à esquerda e outra à direita de mim [...], como se não fosse eu»⁴⁷ e che con tale espressione assente e sfuggente si ritrovava persino in fotografia. Tutto si fa lentamente più chiaro:

Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar tomava consciência. [...] O quarto [...] era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim⁴⁸.

La protagonista è dunque spiazzata dallo sguardo di qualcuno che è completamente al di fuori del mondo che abitualmente frequenta, anche in questo caso, dallo sguardo di un personaggio subalterno che improvvisamente si manifesta come soggetto, portatore di pensiero e conoscenza. Proprio grazie a questa nuova prospettiva tutto quel piccolo mondo a sua immagine viene messo in discussione; la stanza diventa secca e luminosa come un deserto, immagine che ricorre spesso per descrivere un'esperienza di improvvisa vertigine, di asceti mistica che sembra attrarre G.H. in modo ineluttabile. L'incontro tra le personalità sua e della sua domestica rappresenta un confronto tra culture e, soprattutto, fra classi sociali, come se si trattasse di uno scontro fra due mondi e due nature diversissimi e completamente irriducibili. Le sensazioni di G.H. dopo questo primo contatto sono di repulsione, odio, malessere fisico, prima di tutto di estraneità totale nei confronti di quel mondo del quale Janair è rappresentante:

Percebi então que estava irritada. O quarto me incomodava fisicamente como se no ar ainda tivesse até agora permanecido o som do riscar do carvão seco na cal seca. [...] Carvão e unha se juntando, carvão e unha, tranqüila e compacta raiva daquela mulher que era a representante de um silêncio como se representasse um país estrangeiro, a rainha africana. E que ali dentro de minha casa se alojara, a estrangeira, a inimiga indiferente⁴⁹.

Quell'altrove è un mondo a parte, di una semplicità assoluta, tanto limpido da non poter avere principio né fine, da rivelarsi uno spazio indefinito-infinito. E in tutto ciò «a simplicidade inesperada do aposento me desnorteava: na verdade eu não saberia sequer por onde começar a arrumar, ou mesmo se havia o que arrumar»⁵⁰.

Sebbene Janair non sia effettivamente presente nel “regno”, questo mondo a parte non è privo di abitanti. È con profondo disprezzo che G.H. scopre uno scarafaggio all'interno dell'armadio, animale verso cui ha sempre nutrito un profondo disprezzo. La sensazione di repulsione è quella già trovata in altri passaggi citati, con la stessa ricorrenza lessicale

⁴⁶ Come annota Olga de Sá all'edizione critica del testo, risuona il nome di Janaina (Iemanjá, la madre dell'acqua, la regina del mare nei culti africani) nel nome di Janair (*ivi* p. 28).

⁴⁷ Clarice Lispector, *A paixão...*, p. 34.

⁴⁸ *Ivi* pp. 28-29.

⁴⁹ *Ivi* p. 29.

⁵⁰ *Ivi* p. 28.

(«nojo por baratas»⁵¹), eppure in questo caso è un sentimento profondamente cosciente, che la distanza data dallo spazio della narrazione in prima persona consente di razionalizzare e spiegare:

O que sempre me repugnara em baratas é que elas eram obsoletas e no entanto atuais. Saber que elas já estavam na Terra e iguais a hoje, antes mesmo que tivessem aparecido os primeiros dinossauros, saber que o primeiro homem surgido já as havia encontrado proliferadas e se arrastando vivas, [...] e lá estavam durante o grande avanço e o grande recuo das geleiras – a resistência pacífica. Eu sabia que baratas resistiam a mais de um mês sem alimento ou água. E que até de madeira faziam substância nutritiva aproveitável. E que mesmo depois de pisadas, descomprimiam-se lentamente e continuavam a andar. Mesmo congeladas, ao degelarem, prosseguiam na marcha...⁵²

Per queste sue caratteristiche lo scarafaggio è dunque elevato a simbolo supremo del mondo della natura, della materia, un mondo senza una fine né un inizio – proprio come la stanza che lo ospitava – che diventa eterno nel suo continuo ripetersi immutato, come di forme che hanno già trovato una loro perfezione.

Spinta dalla ripugnanza che prova verso l'animale, G.H. lo blocca incastrandolo tra le due ante dell'armadio e da questo momento in poi il romanzo è il puro susseguirsi dei pensieri della protagonista. G.H. sperimenta, osservando lo scarafaggio, la crisi di tutte le costruzioni astratte rispetto alla materia viva dell'animale, delle quali la sua vita si era fino ad allora nutrita. Sotto la forma della repulsione si nasconde un'istintiva seduzione per ciò che è identificato come una gemma di vita pura. Tutta la meditazione della protagonista andrebbe soppesata, soprattutto, inserita in una semantica profondamente coerente, che si evolve nel corso dell'opera e che ricorre fin dai primi scritti di Clarice Lispector; troviamo espressa una sensibilità profonda, evidente nella fatica di ogni parola.⁵³

Per la protagonista tutto ruota intorno alla progressiva sottrazione da sé, per arrivare alla pura materia:

Certamente o que me havia salvo até aquele momento da vida sentimentalizada de que eu vivia, é que o inumano é o melhor nosso, é a coisa, é a parte coisa da gente. So por isso é que, como pessoa falsa, eu não havia até então sossobrado sob a construção sentimentária e utilitária⁵⁴.

O animal imundo da Bíblia é proibido porque o imundo é a raiz – pois há coisas criadas que nunca se enfeitaram, e conservam-se iguais ao momento em que

⁵¹ *Ivi* p. 32.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Disse Clarice Lispector rispondendo a un'intervista della rivista *Veja*: «Eu tinha medo de que escrever se tornasse um hábito e não uma surpresa. Eu só gosto de escrever quando me surpreendo. Além disso, eu temia que, se continuasse produzindo livros, adquirisse uma habilidade detestável. Um pintor celebre – não me lembro quem – disse, certa vez: “Quando tua mão direita for hábil, pinte com a esquerda; quando a esquerda tornar-se hábil também, pinte com os pés”. Eu sigo este preceito. (Intervista del 30 giugno 1975, cit. in Carlos Mendes de Sousa, *Clarice Lispector – Figuras da escrita*, Braga, Universidade do Minho – Centro de Estudos Humanísticos, 2000, p. 29).

⁵⁴ Clarice Lispector, *A paixão...* p. 45.

foram criadas, e somente elas continuaram a ser a raiz ainda toda completa. E porque são a raiz é que não se podia comê-las, o fruto do bem e do mal – comer a matéria viva me expulsaria de um paraíso de adornos, e me levaria para sempre a andar com um cajado pelo deserto⁵⁵.

Emerge dalle citazioni una separazione netta fra tutto ciò che è costruito, che è abbellimento inutile, segnalato nel testo attraverso l'uso di neologismi come «sentimentalizada», «sentimentária», e la parte-materia, la parte-cosa, identificata come radice primaria della vita.

Inoltre, a proposito di semantiche particolarmente approfondite, è introdotta qui quella del nutrimento: mangiare la radice della vita materiale è il modo primario e istintivo per venire in contatto con essa e per assumerla dentro di sé. Quella di sentire i sapori è una qualità niente affatto scontata, dal momento che normalmente abbiamo bisogno di aggiungere sale a qualsiasi cosa che non sia dolce; il gusto che assaporiamo dunque è coperto, mitigato e adattato dal sale alla nostra percezione:

Não, não havia sal naqueles olhos. Eu tinha a certeza de que os olhos da barata eram insossos. Para o sal eu sempre estivera pronta, o sal era a transcendência que eu usava para poder sentir um gosto, e poder fugir do que chamava de “nada”. Para o sal eu estava pronta, para o sal eu toda me havia construído. Mas o que minha boca não sabia entender – era o insosso. O que eu toda não conhecia era o neutro⁵⁶.

Torna il concetto della sottrazione, attraverso la quale arrivare alla purezza del neutro. E se mangiare della materia viva è il modo principe per diventarne parte, questo è ciò che G.H. sente di dover fare per poter dare realmente seguito a tutti i suoi pensieri; è il compimento di una comunione: ancora prima che quest'atto avvenga, G.H. continua a riflettere sulla simbologia del gusto neutro del vivo ed è già qui che parla di “comunione”:

O gosto do vivo. Que é um gosto quase nulo. E isso porque as coisas são muito delicadas. Ah, as tentativas de experimentar a hóstia⁵⁷!

La sfera semantica slitta sempre più su un piano religioso-iniziatico: quella cui allude la donna diventa un'esperienza mistica: tale è l'interpretazione da dare al gesto di mangiare lo scarafaggio⁵⁸. È con l'«alegria do sabbath»⁵⁹ che G.H. si abbandona alla scoperta di una realtà divina che coincide con l'esistente. Prima con ripugnanza, poi provando una sensazione di purezza, G.H. partecipa a questa comunione e il capitolo seguente può aprirsi con una rivelazione: «O DIVINO para mim é o real»⁶⁰.

⁵⁵ *Ivi* p. 47.

⁵⁶ *Ivi* p. 56.

⁵⁷ *Ivi* p. 98.

⁵⁸ G.H stessa diventa il neutro: «è lo scarafaggio e colui che lo schiaccia. È in una parola [...] il neutro: la figura emblematica di una identificazione tra io e altro, soggetto e oggetto; e non è al tempo stesso né l'una cosa né l'altra, bensì l'esempio di una redenzione ottenuta attraverso dell'individuo e delle istituzioni (etiche, linguistiche, estetiche...) ad esso collegate» (Ettore Finazzi-Agrò, *op. cit.*, p. 69).

⁵⁹ Clarice Lispector, *A paixão...* p. 66.

⁶⁰ *Ivi* p. 106.

Se dunque di religione si tratta, il seguito naturale è illustrare quale tipo di “fede” si adatti a questa prospettiva:

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 guia⁶¹.

Si può così chiudere questa breve analisi del romanzo *A Paixão segundo G.H.* tornando sulla necessità, sul tema della fame, ponte evidente tra le due autrici che si stanno considerando; se però, come abbiamo visto, Simone Weil usa il motivo della fame per mostrare quanto sia imperioso il richiamo della forza materiale, Clarice Lispector lo scopre alla fine di un’iniziazione che arriva sì alla stessa consapevolezza della «subordinazione alla materia», ma con la passione e l’allegria di chi incontra la parte migliore dell’umano.

3. A PROPOSITO DEL SILENZIO

Concludendo l’analisi dell’*Iliade*, Simone Weil mostra quanto nelle sue riflessioni abbia pesato un confronto latente ed essenziale con il suo presente. La pensatrice infatti, dopo aver fatto emergere dai versi quello che lei ritiene il loro significato più profondo, si preoccupa della ricezione di tale messaggio, che è resa difficile, talora impossibile, dalle maschere del fanatismo o, più semplicemente, da una menzogna rassicurante e quotidiana. Pesa in quest’ottica la critica al cammino della modernità, profondamente messo in dubbio dalla Weil, sostanzialmente per la noncuranza con la quale l’uomo si è liberato di qualsiasi limite materiale, innalzandosi al livello di onnipotente signore del suo prossimo e della natura.

Questo approccio critico alla modernità emerge indubbiamente anche dall’opera di Clarice Lispector, nel tentativo costante di liberare le cose da ogni astrazione, di storicizzare tutte le costruzioni concettuali che gravano sulla materia rivelando così la loro arbitrarietà. Tutto ciò risulta chiaro nei contenuti, ma, prima ancora, è la forma a rendere evidente la critica all’astrazione imposta. E, proprio perché il linguaggio è prima di tutto un’astrazione, è importante ricordare la continua riflessione di Lispector a proposito della scrittura. Si tratta non solo di una riflessione sulle forme narrative⁶², 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 lispectoriana guadagna in profondità se associata a una riflessione sul vocale, come avviene negli scritti di Hélène Cixous: la critica francese rico-

⁶¹ *Ivi* p. 108.

⁶² L’abbandono delle forme caratterizzanti del genere romanzesco è paradigmatico nelle opere di Clarice Lispector, inteso come riflesso della destrutturazione delle gerarchie dell’esistente; vale per la complessità degli scritti dell’autrice 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).

nosce il legame stretto tra quella che abbiamo chiamato la “parte-cosa” e la lingua stessa 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 fruits⁶³.

La voce è recuperata quindi come sostanza viva, all'opposto di quella “mummificazione” della parola che sarebbe la scrittura⁶⁴.

Tutti i protagonisti delle opere di Clarice Lispector si fanno portatori degli stessi dubbi che investono l'autrice a proposito della risoluzione di tramandare o meno la loro scoperta del mondo. Si tratta soprattutto di passaggi iniziali dei romanzi, proprio a testimonianza di un dilemma che investe la fatica e la sorpresa dello scrivere, di un dire che è prima di tutto un dirsi, un esporsi e che solo per questo rende possibile un «aver-luogo del discorso»⁶⁵; e spesso l'approdo 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»⁶⁶. Nella meditazione sulla raccontabilità del vissuto la mutezza, 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 meno 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 proprio coração da palavra se reconhece o Silêncio⁶⁷.

L'approccio verso la 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: concludendo la lettera che ha scritto, nel brano appena citato, Lori è passata alla maiuscola per nominare il silenzio che inizialmente si frapponeva tra lei e la scrittura, e che ora invece scorge ovunque, come un “fantasma”, persino nel cuore stesso delle parole.

L'espressione e la comunicazione di sé diventano quindi atti rituali irrinunciabili, oltre che mezzi essenziali alla percezione della propria esistenza; anche questo testimonia come

⁶³ Hélène 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.

⁶⁴ Cfr. Roland Barthes, “Dalla parola alla scrittura”, in *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Torino, Einaudi, 1986, p. 3.

⁶⁵ Cfr. Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi, 2008, p. 44.

⁶⁶ Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, Parigi, Des Femmes, 1989, p. 168.

⁶⁷ Clarice Lispector, *Uma aprendizagem...* pp. 31-32.

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.

Per questo tutto quanto limita la percezione delle cose deve essere oltrepassato o perlomeno riconosciuto effettivamente come una barriera; è in questo senso che le parole, e in particolare i nomi, vanno rimessi in discussione, poiché si stendono come un velo su cose e persone. Come afferma G.H.:

Mas é a mim que caberá impedir-me de dar nome à coisa. O nome é um acréscimo e impede o contacto com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa. A vontade do acréscimo é grande – porque a coisa nua é tão tediosa⁶⁸.

Lo sforzo è quello di evitare classificazioni che ci privano dell'originalità della cosa per ricondurla a un'idea astratta e funzionale, già in nostro possesso:

Aprendera agora a se aproximar das coisas sem ligá-las à sua função. Parecia agora poder ver como seriam as coisas e as pessoas antes que lhe tivéssemos dado o sentido de nossa esperança humana ou de nossa dor⁶⁹.

Ed ancora, sempre in questo senso, è tanto importante riconoscere l'arbitrarietà delle parole perché le protagoniste delle opere fin qui citate si accorgono di come spesso si nasconda nel loro stesso animo un tentativo che loro definiscono grosso modo come quello di "uniformarsi al nome": il che si traduce nell'interpretare i loro sentimenti in modo da renderli simili ad una definizione per loro comprensibile; è quello che afferma G.H. quando ammette di essersi trasformata nella persona che porta il suo nome o che rivela Joana (protagonista di *Perto do coração selvagem*) dicendo: «Não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo»⁷⁰.

Insieme alle maschere del senso cadono quindi 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»⁷¹. 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 organizza-

⁶⁸ Clarice Lispector, *A paixão...* p. 90.

⁶⁹ Clarice Lispector, *Uma aprendizagem...*, p. 29.

⁷⁰ Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, Lisbona, Relógio d'Água, 1990, p. 20. Esiste la traduzione italiana, di R. Desti, *Vicino al cuore selvaggio*, Milano, Adelphi, 2003.

⁷¹ «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, *op. cit.*, pp. 102-103.

no 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 disorganizzazione⁷².

E questo è il passaggio finale di un'iniziazione cominciata dall'osservazione della vita naturale, spesso della vita di animali, di piccoli animali⁷³; per questo parlo di un trauma banale, dal momento che basta una fotografia, basta vedere un cieco al bordo della strada, delle formiche, uno scarafaggio, una gallina, delle rose... e tutto diventa passibile di critica, diventa umoristico. Inoltre la "banalità del quotidiano" è anche ciò che maggiormente viene scosso da questo "trauma", a dimostrazione di quanto ogni singola azione poggi su quelle stesse convinzioni che plasmano la società e la storia nel suo insieme. Come a sottolineare, per contrapposizione, il potere del quale ciascuno può disporre, seguendo uno slancio che si ritrova anche nella meditazione (e nella vita) di Simone Weil.

A questo punto è possibile capire il senso di Clarice Lispector che, nonostante le difficoltà di rappresentazione date dall'uso del linguaggio, sceglie comunque di scrivere, di portare avanti la sua indagine e di esporla. Accettando la fatica e l'impegno che tale compito reca con sé, fa la scelta di svelare il suo messaggio, che ricordiamo, è un messaggio difficile ma carico di un significato positivo, portatore di un'allegria profonda e coraggiosa: l'unico modo per superare la paura.

Elle a eu le double courage qu'ont seules les femmes, quand elles ont suivi le cours de la peur, et l'ont descendu jusqu'au désert, et l'ont reconnu jusqu'à la mort, et là, l'ont goûtée pour en revenir, non sans peur, mais désormais capables de peur vivante⁷⁴.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI:

- Agamben, Giorgio, *Il linguaggio e la morte*, 2ª ed., Torino, Einaudi, 2008.
- 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.
- , *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).

⁷² Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 158.

⁷³ Cfr. Carlos Mendes de Sousa, *op. cit.*, pp. 231-268.

⁷⁴ Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, p. 29.

- , *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.
- Nunes, Benedito, «O mundo imaginário de Clarice Lispector», in *O dorso do tigre*, São Paulo, Perspectiva, 1969, pp. 92-143.
- , *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.
- 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 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).
- , «L'Iliade poema della forza», in *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Roma, Borla, 1999.