Pagine Inattuali

America Latina e Occidente
TRA FILOSOFIA E LETTERATURA

A cura di
Roberto Colonna

Federico II University Press

fedOA Press

Numero 1 della rivista elettronica «Pagine Inattuali»

ISSN 2280-4110

«Pagine Inattuali»
America Latina e Occidente
Tra filosofia e letteratura

Giugno 2012

Direzione:
Roberto Colonna

Comitato Scientifico:
Tommaso Ariemma (Accademia di Belle Arti di Lecce); Giancarlo Alfano (Università degli Studi di Napoli, Federico II); Daniele Barbieri (Accademia di Belle Arti di Bologna); Horacio Cerutti Guldberg (Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); Fabrizio Chello (Università degli Studi di Napoli, Suor Orsola Benincasa); Didier Contadini (Università degli Studi di Milano-Bicocca); Serge Gruzinski (École des hautes études en sciences sociales (EHESS); Stefano Lazzarin (Université-Jean Monnet Saint-Etienne); Mario Magallón Anaya (Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); Armando Mascolo (Istituto per la storia del pensiero filosofico e scientifico moderno (ISPF); Stefano Santasilia (Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP); Giovanni Sgrò (Università degli Studi eCampus)

Progetto grafico e di copertina:
Raffaele Di Somma

In copertina:
Negli ambiti, con i quali abbiamo a che fare, la conoscenza è data solo in modo fulmineo. Il testo è il tuono che poi continua a risuonare (Walter Benjamin, *Erkenntnistheoretisches*, *Teorie des Fortschritts*, trad. it. a cura di Enrico Ganni, *Elementi di teoria della conoscenza, teoria del progresso*, in *I "passages" di Parigi*, Torino: Einaudi, 2000, p. 515).

© 2012
FedOA - Federico II University Press
Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino"
Università degli Studi di Napoli Federico II

ANNA BOCCUTI

I personaggi femminili come detonatore della trasgressione fantastica nei racconti di Julio Cortázar

1. «En todo lo que escribo hay una tentativa particular: descubrir una ética y una metafísica nuevas»[1]. Questo il senso che Julio Cortázar attribuiva al proprio agire letterario, alludendo così al profondo significato ontologico ed epistemologico insito negli slittamenti spaziali e nelle distorsioni temporali, nelle metamorfosi e negli sdoppiamenti che costituiscono la cifra dei suoi racconti fantastici.

Lo scrittore argentino, infatti, raccogliendo l'eredità del progetto surrealista[2], si serve del fantastico e della sua componente irrazionale come strumento per la creazione di un "hombre nuevo" e per un più complessivo svelamento della dimensione autentica della realtà circostante, nella quale l'essere umano si muove invece piegato dall'abitudine o da ciò che chiamiamo "normalità", ordinata secondo una ragione pragmatica alienante[3]. La critica

[1] [*In tutto ciò che scrivo c'è un tentativo particolare: scoprire un'etica e una metafisica nuove*] D'ora in poi, quando non diversamente indicato, si intende che le traduzioni sono dell'autrice. Cito questo brano dell'intervista parigina «Arts» del luglio-agosto 1963 da García Canclini N., *Cortázar: una antropología poética*, Buenos Aires: Editorial Nova, 1968, p. 17.

[2] Al riguardo, si veda il dettagliato saggio di Picón Garfield E., *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid: Gredos, 1975.

[3] Cfr. Curuchet C., *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Madrid: Editora Nacional, 1972.

soggiacente a tutta l'opera del nostro autore è dunque rivolta contro l'organizzazione della cultura occidentale e in particolar modo contro l'eredità del pensiero razionalista del mondo classico. A esso Cortázar contrappone una logica nella quale le dicotomie si trovano annullate, la ragione monologante e dogmatica negata da un verità che è inafferrabile e, in ogni caso, inconoscibile e la cui dimensione autentica risiede piuttosto in una *suprarrealidad*, come la definisce Saúl Sosnowski[4]. Tale *suprarrealidad* sarebbe una realtà trans-razionale, penetrabile grazie all'intuizione specifica del pensiero poetico[5], che Cortázar ha assimilato più volte al pensiero magico primitivo[6]. Come spiega il già citato Sosnowski:

> El conocimiento poético permite al hombre penetrar los secretos del universo vedados al conocimiento científico o desplazados fuera del dominio de los cognocible. Al reconciliar el hombre con el universo, al ponerlo en contacto con *lo otro*, se le otorga nuevamente la posibilidad de desplazarse a través de todos los estratos que lo integran, tanto el racional como el maravilloso. Se eliminan así "zonas de fricción" entre el deseo del hombre y sus limitaciones humanas que restringen su capacidad de actuación[7].

[4] Cfr. Sosnowski S., *Julio Cortázar. Una búsqueda mítica*, Buenos Aires: Ediciones Noé, 1973, pp. 19-20.

[5] Precisa García Canclini: «lo poético no alude al género literario, sino al modo de experimentar la realidad y recrear el lenguaje» [*l'elemento poetico non allude al genere letterario, ma al modo di sperimentare la realtà e ricreare il linguaggio*] (García Canclini N., *Cortázar: una antropología*, cit., pp. 19-20).

[6] Cfr. Cortázar J., *Para una poética*, in ID, *Obra Crítica*, Alazraki J. (a cura di), Madrid: Alfaguara, 1994, pp. 265-285.

[7] [*La conoscenza poetica permette all'uomo di penetrare i segreti dell'universo interdetti alla conoscenza scientifica o espulsi al di fuori del regno del conoscibile. Nell'atto di riconciliare l'uomo con l'universo, nel metterlo in contatto con* lo otro*, gli viene concessa la possibilità di spostarsi attraverso tutti gli strati che lo integrano, dal razionale al meraviglioso. Si eliminano così "zone di frizione" tra il desiderio dell'uomo e le sue limitazioni, che ne restringono la capacità d'azione*] Sosnowski S., *Una búsqueda*, cit., pp. 19-20.

Lo svelamento e il rinnovamento al centro della letteratura cortazariana iniziano però in primo luogo nel linguaggio, che deve prediligere la parola inedita grazie alla quale l'essere umano può riscoprire il mondo e non più, come un automa, «castigarsi gli occhi guardando *quella cosa* che si muove nel cielo e che sornionamente accetta il nome di nuvola, la sua risposta catalogata nella memoria»[8]. Come la rivoluzione surrealista auspicava, significato e significante, parole e cose, finzione e realtà, letteratura e dimensione umana si trovano nuovamente imbricati e messi in discussione nel fantastico cortazariano.

2. Spunti di riflessione interessanti circa questa critica al pensiero occidentale nella letteratura di Cortázar, mi sembrano provenire anche dall'analisi della costruzione dei personaggi femminili, in particolare in quei racconti in cui il rapporto tra uomo e donna viene stabilito attraverso la relazione sentimentale o erotica. Ritengo infatti che i personaggi femminili svolgano un ruolo fondamentale nell'azione narrativa di tipo fantastico, divenendo imprescindibili per la costituzione del senso globale del racconto. Alla luce di queste considerazioni, credo sia possibile (e necessario) attenuare certe posizioni della critica poco generose nei confronti del nostro autore, in passato attaccato per l'infelice definizione di "lector hembra" coniata nel suo romanzo *Il gioco del mondo*[9] e per

[8] Cortázar J., *Historias de cronopios y famas*, 1962, trad. it. di Rossini F.N., *Storie di cronopios e di famas*, in ID *I racconti*, Franco E. (a cura di), Torino: Einaudi-Gallimard, 1994, p. 370.

[9] È quasi superfluo ricordare che l'espressione "lector hembra", ovvero "lettore femmina" designa il lettore passivo ed è l'opposto del lettore complice invocato nelle riflessioni metaletterarie di Morelli, il personaggio dello scrittore per bocca del quale viene formulata la teoria della nuova letteratura secondo Cor-

la sostanziale aderenza, nella rappresentazione del femminile, ai modelli dominanti della società, che secondo alcune letture critiche avrebbero relegato i personaggi femminili a un ruolo subalterno e ancillare[10].

Un'altra prospettiva, più complessa e articolata, può derivare invece da una lettura del femminile nella poesia di Cortázar, fino a poco tempo fa ingiustamente relegata in secondo piano dalla critica e ora oggetto di nuova attenzione[11]. Nelle poesie, la donna è colei da cui scaturisce la possibilità dell'amore, che include, come sottolinea Rosalba Campra, «las imágenes solares del erotismo, y también sus marejadas más turbias»[12]. Non bisogna dimenticare che l'amore costituisce nel macrotesto cortazariano una delle forme supreme del disordine, in quanto in lotta contro la *Gran Costumbre*, ovvero tutte le abitudini e le convenzioni che intrappolano l'essere umano. L'amore acquisisce valore positivo di liberazione, e la donna diviene così generatrice di mondi; riprendendo nuovamente le parole di Campra: «La mujer, que en su rol de madre representa un impedimento en el camino hacia la libertad, en tanto que amante abre las puertas que dan a territorios in-

tázar (cfr. Cortázar J., *Rayuela*, 1963, trad. it. di Rossini F.N., *Il gioco del mondo*, Torino: Einaudi, 2004).

[10] Tra gli altri, cfr. Paley Francescato M., *El nuevo hombre (pero no la nueva mujer)*, in Alazraki J., Ivask I. e Marcos J. (a cura di), *Julio Cortázar. La isla final*, Madrid: Ultramar, 1983, pp. 335-348; Helda Puleo A., *La sexualidad fantástica*, in *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar*, Coloquio Internacional, Centre de recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers, Madrid: Fundamentos, 1986, pp. 195-202; Cedola E., *El oficiante y el acólito: roles femeninos en la obra de Cortázar*, in «Nuevo texto crítico», n. 4, 1989, pp. 115-128.

[11] Un segno tangibile della rivalutazione della poesia di Cortázar è la pubblicazione, all'interno dell'opera omnia del nostro autore, di un prestigioso volume per la casa editrice barcellonese Galaxia Gutemberg – Círculo de Lectores, in cui viene raccolta tutta la sua produzione poetica, a cura di Saúl Yurkievich.

[12] [*Le immagini solari dell'erotismo, e anche le sue mareggiate più torbide*] Campra R., *Cortázar para cómplices*, Madrid: Del Centro Editores, 2010, p. 116.

finitos, y de tejedoras de redes sofocantes pasa a ser "dadora de las playas para los nuevos juegos"»[13]. La poesia offre dunque nuove piste per comprendere le implicazioni profonde insite nella rappresentazione del personaggio femminile e nella sua funzione all'interno dell'opera di Cortázar.

3. Nella vasta produzione cortazariana di narrativa breve, la presenza femminile è particolarmente varia e differenziata: troviamo madri o figure legate alla maternità ("La salute degli infermi" e "La signorina Cora" in *Tutti i fuochi il fuoco*), mogli ("Il fiume" in *Fine del gioco*), sorelle ("Casa tomada" in *Bestiario*), con uno sguardo speciale al mondo dell'infanzia o dell'adolescenza ("Silvia" in *Ultimo Round*). La relazione amorosa e erotica costituisce una delle modalità prevalenti di rapporto tra uomo e donna, ed è declinata in una grande varietà di sfumature. Troviamo perciò racconti che ruotano attorno a pulsioni sotterranee e più ambigue, quali ad esempio quelle incestuose (così parte della critica ha letto "Casa tomada" o "Bestiario", nella raccolta omonima), oppure racconti che sfociano nella violenza sessuale ("Luogo chiamato Kindberg" in *Ottaedro*, "L'autostrada del sud" in *Tutti i fuochi il fuoco*, "Le armi segrete" nella raccolta omonima, "El anillo de Moebius" in *Tanto amore per Glenda*). Io intendo invece soffermarmi sui testi in cui uomo e donna compaiono in relazione amorosa o erotica consenziente, per questo ho scelto come oggetto di analisi (senza pretese di esaustività e senz'altro con quel margine di arbitrarietà insito in ogni selezione) "Circe" (*Bestiario*, 1951), "L'altro cielo" (*Tutti i fuochi il fuoco*, 1966), "Collo di gattino nero" (*Ottaedro*, 1974), "Cambio di luci" (*Uno qualunque*, 1977), tali racconti consentono a mio

[13] [*La donna, che nella veste di madre rappresenta un ostacolo nel cammino verso la libertà, in veste di amante apre invece le porte che conducono a territori infiniti, e da tessitrice di reti soffocanti diventa "colei che offre spiagge per nuovi giochi"*] *ibidem*.

avviso di individuare dei modelli femminili che, sebbene diversamente connotati, fungono da detonatore della trasgressione fantastica[14].

[14] Mi sembra necessario dare alcune indicazioni sulle trame dei racconti: in "Circe" viene raccontato il fidanzamento, nella Buenos Aires degli anni Venti, tra Mario e la giovane Delia Mañara, la cui stabilità emotiva è stata messa a repentaglio dalla morte improvvisa di due dei suoi fidanzati e che per questo motivo viene trattata con grande riserbo dai genitori, con cui vive. Sebbene dicerie accusino Delia di aver causato la morte dei due uomini, Mario decide ugualmente di chiederla in moglie e, per il suo benessere, cerca di accontentarla nella sua passione: preparare dolci e liquori che toccherà a lui, e soltanto a lui, assaggiare. Una sera Mario si rende conto che il pasticcino che gli ha offerto Delia è ripieno di una poltiglia di scarafaggio, e istintivamente tenta di strangolare la donna, che però alla fine abbandona in lacrime al suo destino. In "L'altro cielo", il protagonista si muove liberamente dal quartiere delle gallerie della Buenos Aires degli anni Quaranta, dove è fidanzato con Irma e vive con la madre, al quartiere delle gallerie della Parigi del 1870, dove frequenta la prostituta Josiane e altri personaggi dei bassifondi, con cui condivide una vita *bohémien*. La serenità dei *rendez-vous* parigini è minacciata da un misterioso assassino, che tutti (erroneamente) pensano sia l'uomo solitario che si aggira per le gallerie, ribattezzato il Sudamericano. Quando l'assassino viene arrestato e il Sudamericano muore, senza un motivo preciso il protagonista smette man mano di dirigersi al pasaje Güemes, attraverso il quale finiva nella galerie Vivienne, e rinuncia quindi a incontrare Josiane. Si sposa, ha un figlio e accetta apparentemente rassegnato la propria vita a Buenos Aires. In "Collo di gattino nero" Dina, la protagonista, subisce l'intraprendenza delle sue mani, che agiscono indipendentemente dalla sua volontà. Nella metro, le mani adescano Lucho, con il quale si crea un'intesa speciale, tanto da portare la ragazza a raccontare la condizione particolare a cui la costringono le mani. Le confidenze sfociano in un incontro erotico che, nonostante le rimostranze di Dina, avviene al buio dal momento che hanno accidentalmente rotto la lampada che costituiva l'unica fonte di luce della stanza. Dina è sempre più spaventata dal buio e insiste affinché Lucho vada a comprare delle candele, fino a quando, improvvisamente, la donna (le mani) aggrediscono Dina e Lucho, il quale esce in cerca di aiuto, ma viene prelevato dalla polizia chiamata dai vicini. In "Cambio di Luci" Luciana scrive a Tito Balcárcel, il protagonista dei radiodrammi di cui è fanatica ascoltatrice. Le sue lettere sono all'origine di un incontro dei due che, dopo poco, si

Nella gran parte dei casi si tratta di personaggi esplicitamente in antitesi con la morale borghese: Josiane, principale figura femminile di "L'altro cielo", è una prostituta, quindi in manifesta contrapposizione con la madre e la fidanzata del protagonista, Irma. L'aderenza di Irma al modello convenzionale borghese segna anche il destino del protagonista maschile, la sua condizione di prigioniero dalla quale Josiane sembra invece offrire una via di fuga:

> La mia fidanzata, Irma, trova inspiegabile che mi piaccia vagare di notte per il centro o nei quartieri del sud, e se sapesse della mia predilezione per il pasaje Güemes si scandalizzerebbe senz'altro. Per lei, come per mia madre, la migliore attività sociale consiste nel sofà del salotto dove avviene quel che è detto la conversazione, il caffè e l'anisette. Irma è la donna più buona e generosa che conosca, mai mi verrebbe in mente di parlarle di quel che veramente conta per me, e in tal modo riuscirò a essere, una volta o l'altra, un buon marito e un buon padre i cui figli saranno fra l'altro i tanto desiderati nipotini di mia madre. Suppongo che per ragioni simili finii per conoscere Josiane (p. 567).

innamorano e vanno a vivere insieme. Tito sembra innamorarsi di Luciana, o meglio, della sua idea di Luciana: le chiede infatti di apportare piccoli cambiamenti estetici, che la renderanno progressivamente sempre più simile alla donna da lui immaginata durante la loro corrispondenza. La donna sembra accettare o quanto meno non opporsi radicalmente a questa metamorfosi, finché un giorno il narratore non la vede uscire da un albergo abbracciata a un uomo somigliante a come lei lo aveva immaginato mentre ascoltava il radiodramma. D'ora in avanti, in riferimento ai racconti userò le seguenti abbreviazioni: "Circe": *C*, "L'altro cielo": *AC*, "Collo di gattino nero": *CGN*, "Cambio di luci": *CL*. Tutte le citazioni nel testo sono tratte da Cortázar J., *I racconti*, cit., pertanto d'ora in avanti si indicherà soltanto, dopo ogni citazione, il numero di pagina tra parentesi nel corpo del testo.

Questa via di fuga ha un corrispettivo nella costruzione spaziale del racconto, impostato sulle antitesi: mentre Irma è associata allo spazio domestico, per antonomasia chiuso e statico, Josiane invece appartiene allo spazio di passaggio delle gallerie parigine, che diventano anche una sorta di metafora del desiderio del protagonista maschile di essere qualcun altro. Il protagonista si muove infatti tra questi due poli, che incarnano anche le opposte condizioni esistenziali tra cui si sente conteso. Buenos Aires è la città a cui appartiene Irma e quindi lo spazio dei doveri sociali, Parigi, la città di Josiane, è invece quella dove ha luogo «la mia vita migliore, così lontana dal salotto di Irma, dal patio di casa» (p. 583).

Tale contrapposizione è peraltro accentuata dalla natura duplice dello slittamento, non solo spaziale ma anche temporale: percorrendo il *Pasaje Güemes*, il protagonista si sposta dalla Buenos Aires degli anni Quaranta alla Parigi del 1870, fino ad arrivare nel quartiere della Borsa, all'interno della Galerie Vivienne, senza soluzione di continuità.

Ben lontana dalla rassicurante femminilità domestica è anche Dina, la protagonista di "Collo di gattino nero": si tratta infatti di una «ragazza mulatta» (p. 729), quindi per natura, secondo un certo immaginario stereotipato, portatrice di una carica sessuale fuori dal comune. L'associazione "tropico" / "sensualità", del resto, è evocata apertamente nel testo, sebbene in reazione a tale stereotipo: «Dina con quel visino triste, i seni minuti che smentivano il tropico» (p. 734). Tale connotazione sessuale viene accresciuta dall'inquietante intraprendenza delle sue mani che, secondo la migliore tradizione fantastica degli oggetti animati, agiscono indipendentemente dal resto del corpo. Si tratta, come scopriamo con il progredire del racconto, di mani che invitano, adescano, seducono, nonostante la volontà contraria della donna, che patisce

questa sua condizione di scissione come una malattia e con vergogna:

> Forse bisognerebbe rinchiudermi, aveva detto Dina con sincerità, capita in qualsiasi momento, lei è lei, ma altre volte. […] Sarebbe meglio piuttosto che quelle altre cose. E quante volte. Ninfo non so cosa. Puttanella, drittona. […] O che me le tagliassi io stessa con un'ascia da macellaio. Ma non posseggo un'ascia da macellaio (p. 734).

L'ambiguità del personaggio di Dina è legata non solo a questo suo intimo conflitto, ma anche ai silenzi a livello del discorso circa le misteriose "proprietà" delle mani[15]:

> - Non mi importa che non mi creda, ma per me non era né brutto né sgradevole, la prima volta.
> - La prima volta cosa?
> - Che non fosse né brutto né sgradevole.
> - Che si mettessero a…?
> - Sì, che si mettessero a, e che non fosse né brutto né sgradevole (p. 755).

[15] L'impossibilità di colmare con certezza il vuoto all'interno del testo, costituisce una peculiarità del fantastico contemporaneo. Come spiega Campra: «La versione attuale del fantastico pone il problema a un grado più alto: non solo se il fatto che si racconta è fantastico, ma perché questo fatto debba essere considerato fantastico e, ancora, quale sia questo fatto. La domanda fondamentale scivola quindi da "che cosa vuol dire ciò che viene detto" a "che cosa si dice attraverso il non detto". […] La trasgressione si esprime attraverso fratture dell'organizzazione dei contenuti, non necessariamente fantastici. In altre parole, la sua [del fantastico] manifestazione si può rintracciare fondamentalmente nel livello sintattico: l'apparizione del fantasma è stata sostituita con l'irresolubile mancanza di nessi tra gli elementi della pura realtà» (Campra R., *Territori della finzione*. Il fantastico, Roma: Carocci, 2000, pp. 95-96).

Anche qui lo spazio partecipa alla costituzione del significato: Lucho e Dina si incontrano nella metro parigina, scenario dalle precise caratteristiche di altri racconti cortazariani: è un luogo di passaggio, ordinato secondo un preciso tracciato ma soggetto alle leggi del caso che moltiplicano i possibili esiti[16], dove da un incontro fortuito possono scaturire nuovi giochi. Uno di questi è quello della seduzione, che in *CGN* irrompe all'interno della quotidianità di Lucho, scandita da orari e abitudini che suggeriscono l'appartenenza a un *milieu* intellettuale[17]: «aveva preso il metro alla stazione di Rue du Bac senza pensare a niente, un corpo stretto a tanti altri aspettando che a un certo punto si arrivasse alla stufa, al bicchiere di cognac, alla lettura del giornale prima di mettersi a studiare il tedesco tra le sette e le nove, dunque tutto come sempre eccetto quel guantino nero sulla barra di sostegno» (p. 728). Questo gioco però (come molti giochi cortazariani, del resto) presenta un imprevedibile esito, un anomalo «sviamento dalla regola» (p. 729), tanto che Lucho dubiti che si tratti "solo" di un gioco:

> - Sempre così, - disse la ragazza. - Niente da fare con loro.
> - Ah, - disse Lucho, accettando il gioco ma domandandosi perché non lo divertiva, perché non lo sentiva gioco sebbene non potesse essere altro che un gioco, non c'era alcuna ragione per immaginare che fosse qualcos'altro (p. 730).

[16] Diverse combinazioni creano numerosissimi percorsi, come già dimostra il racconto *Manoscritto trovato in una bottiglia*, in *Ottaedro*: qui la possibilità di una prosecuzione della relazione amorosa tra il protagonista e la donna che ha incontrato nella metro, dipende dalla combinazione di fermate che, arbitrariamente e indipendentemente l'uno dall'altra, i due sceglieranno affidando al caso il loro destino.

[17] Più avanti si dice che avrebbe voluto «leggere i titoli con le notizie del Biafra, Israele e gli studenti della Plata» (*ibidem*, p. 729).

La donna è quindi anche una compagna di giochi dall'alto contenuto esistenziale.

Diversa è la singolarità della figura di Delia Mañara, protagonista di *C* che, sin dal titolo e dall'epigrafe, grazie a una serie di precise corrispondenze intertestuali, esibisce le propria parentela con archetipi femminili della tradizione occidentale su cui non è necessario dilungarsi poiché assai noti: in lei convergono sia la maga del poema omerico, sia la *belle dame sans merci* d'origine romantica ritratta da Gabriel Dante Rossetti nel personaggio femminile di *The Orchard Pit*: una sirena che riunisce in sé le sirene dell'Odissea, la Eva della Genesi e la dea Diana della mitologia classica, come spiegano Houvenaghel e Monballieu[18]. Delia appartiene dunque alla tradizione delle "donne mortifere", della quale, come vedremo, fa parte anche Dina[19].

Molte ombre, infatti, accompagnano la protagonista, tra cui la terribile diceria che la vuole responsabile della morte di due dei suoi fidanzati, Héctor e Rolo. Ciò le attira il feroce ostracismo dei

[18] Houvenaghel E. e Monballieu A., *El eterno retorno de la mujer fatal en 'Circe'*, in «Bulletin of Hispanic Studies», n. 85: 6, 2008, pp. 853-866.

[19] Sulla costruzione intertestuale del racconto cfr. Goyalde Palacios P., *'Circe' de Julio Cortázar: una lectura intertextual*, in «Arrabal», n. 1, 1998, pp. 113-118. Suggestivo ed esauriente anche il commento di Gilbert Durand su Circe, intesa come archetipo della femminilità ribelle: «Non va sottovalutato che Ulisse si fa legare all'albero della sua nave per sfuggire, contemporaneamente, al laccio mortale delle Sirene, a Cariddi e alle mascelle munite di una triplice fila di denti del drago di Scilla. Questi simboli costituiscono l'aspetto negativo estremo della fatalità, più o meno inquietante, personificata da Circe, a metà strada fra le Sirene e l'incantevole Nausicaa, Circe dai bei capelli, signora dei canti, dei lupi e dei leoni, non introduce forse Ulisse nell'inferno, permettendogli di contemplare la madre morta, Anticlea? L'Odissea, nel suo complesso, è un'epopea della vittoria sui pericoli dell'onda come della femminilità» (Durand G., *Les structures antropologiques de l'imaginaire*, 1963, trad. it. di Catalano E., *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari: Dedalo, 2009, p. 120).

vicini e l'ostilità di Madre Celeste: la contrapposizione con una religiosa è uno degli elementi che sembra alludere alla sua natura malefica, suggerita ma mai del tutto corroborata a livello del discorso. L'impossibilità a carpire i segreti della natura della ragazza trova una doppia giustificazione. Da un lato, tale limitazione è dovuta allo statuto peculiare proprio del narratore: si presenta come un testimone della vicenda dalla memoria lacunosa, per sua stessa ammissione: – «Non ricordo bene Delia, ma era sottile e bionda, troppo lenta nei gesti (io avevo dodici anni, il tempo e le cose sono lente a quell'età)» (p. 50) –, eppure risulta straordinariamente informato sui fatti. È infatti depositario del punto di vista interno alla narrazione, che coincide inequivocabilmente con quello di Mario, il protagonista e nuovo fidanzato di Delia, le cui perplessità e incertezze di fronte al comportamento della donna riferisce accuratamente, quasi alla stregua di un narratore impersonale. In verità, si tratta di un narratore in possesso di informazioni parziali come lo stesso protagonista e che pertanto non può che riferire al lettore informazioni parziali. Da ciò derivano le molte esitazioni che conferiscono un tono straniato di tipo fantastico al testo, interamente costruito attorno all'ambiguità generata da questo silenzio. Così, eventi non direttamente attribuibili a una natura diabolica della donna, come la sua profonda comunione con certi animali oppure l'abilità nel preparare liquori dolci e pasticcini, vengono investiti di una luce sinistra che è impossibile dissipare, consolidata anche grazie alla fitta rete di richiami intertestuali con la tradizione delle donne fatali sottesa al racconto.

Della protagonista di *CL*, Luciana, non possiamo enumerare altrettanti tratti trasgressivi, ma sappiamo che non rispetta, almeno nel corteggiamento, i ruoli tradizionali della coppia eterosessuale maschile/attivo, femminile/passivo. Difatti, è lei a scrivere la lettera che segna l'inizio della relazione con il protagonista maschile. Di quest'ultimo conosciamo – significativamente, dal mo-

mento che la tensione tra realtà e rappresentazione è uno dei temi del racconto – solo il nome che utilizza nella finzione del radiodramma di cui è protagonista: Tito Balcárcel. Come in *AC*, si tratta di un uomo intrappolato in una situazione di noia, «abituato al nulla nelle sue multiformi manifestazioni» (p. 743). Questo lo predispone positivamente alle lettere della sua ammiratrice, che arrivano a riempire un profondo vuoto interiore: «Fin dall'irreversibile assenza di Bruna, in casa mia non si cenava più, alla gatta e a me bastavano le scatolette» (p. 744). Se in *CDN*, la donna era una compagna di giochi, qui invece ella offre la possibilità di un riscatto che sembra essere vitale.

Sebbene il narratore, leggendo le lettere di Luciana, le abbia immaginato un volto e una personalità sino a "vederla" mentre beve il tè «nel portico, intenta nuovamente a scrivere, sola con sua madre o forse con suo padre […] in una casa per una famiglia più numerosa e adesso piena di vuoti, dove abitava la malinconia della madre per un'altra figlia morta o assente» (pp. 746-747), la donna mostra sin dal primo incontro un proprio preciso e vitale carattere, come sembra enfatizzare il riferimento alla sua chioma: «Ma Luciana era una donna che aveva più di trent'anni […] abbastanza meno minuta della donna delle lettere del portico, e con bellissimi capelli neri, vivi di vita propria quando muoveva la testa» (p. 747). Inoltre, nel primo incontro, sorseggia whisky, contraddicendo le aspettative del narratore che, in tono con le avventure sentimentali che recita alla radio, la supponeva (e desiderava) più schiva, romantica e aristocratica.

Come accennato prima, tutto il racconto è giocato nella tensione tra realtà / rappresentazione che organizza il rapporto tra "Tito" e Luciana, sottolineando la timida resistenza della donna a lasciarsi trasformare da persona in personaggio, ovvero da soggetto a oggetto di desiderio. Luciana effettivamente è oscillante dinanzi alle richieste di trasformazione da parte di Tito che, in mo-

do impercettibile, fa di tutto per renderla simile al personaggio femminile delle sue fantasie: «Le raccolsi i capelli con due mani e glieli appuntai sulla nuca, dicendo che stava davvero meglio così. Lei si guardò allo specchio, non disse niente, ma non era donna da portare i capelli raccolti sulla nuca, impossibile negare che stesse meglio quando li portava sciolti prima di schiarirli» (p. 749). La donna sembra sempre accondiscendere, ma intimamente resiste ai tentativi di manipolazioni volti a cancellare la sua individualità e conseguentemente la sua identità. Significativo è pure che, alla fine del primo incontro nella pasticceria, Luciana riveli a Tito la propria fantasia, lasciandolo interdetto: «Anche Luciana mi metteva a fuoco, come sempre capita in simili incontri al buio, solo quasi alla fine mi disse che mi aveva immaginato più alto, con i capelli crespi e gli occhi grigi; la cosa dei capelli crespi mi spaventò perché in nessuno dei personaggi mi ero sentito i capelli crespi» (p. 748).

4. Un elemento che permette di accomunare tutte queste figure femminili è la loro appartenenza all'ordine notturno, anche se in gradi diversi di intensità: in *AC*, gli incontri con Josiane avvengono al riparo delle gallerie parigine, «quel falso cielo di stucchi e lucernari sporchi, a quella notte artificiale che ignorava la stupidità del giorno e del sole là fuori» (p. 566), al punto che il protagonista finisce per identificare la donna con la notte stessa: «Quante volte mi toccava camminare solo per i passaggi, un po' deluso, fino a quando sentivo che la notte era anch'essa la mia amante» (p. 572).

La protagonista di *C*, Delia, si trova completamente a proprio agio nella penombra e fa assaggiare a Mario le delizie culinarie che prepara con cura «sempre in salotto e quasi di sera» (p. 57). L'accensione improvvisa della luce nel salone dove sta suonando il piano provoca in lei una reazione insolita, anticipatoria della disturbante rivelazione del finale, quando si scopre che i dol-

ci che prepara sono ripieni di insetti: «Qualcuno accese la luce e Delia si allontanò seccata dal piano, a Mario sembrò per un istante che il suo gesto all'accendersi della luce avesse qualcosa della fuga accecata del millepiedi, una pazza corsa sui muri» (p. 56). La scena finale del racconto avviene pure in tarda serata e nell'oscurità, che trasfigura il volto della giovane, rendendolo indecifrabile e rimarcando l'ambiguità sostanziale del racconto: «con Delia al suo fianco in attesa del verdetto, affannoso il respiro come se tutto dipendesse da questo, senza parlare ma incitandolo con il gesto, gli occhi ingranditi – o era il buio del salotto» (p. 62).

In *CL*, invece, l'elemento cromatico attraverso l'alternanza luce/ombra (la cui centralità nello svolgimento del racconto è sottolineata non solo dal titolo ma anche dal nome della protagonista, Luciana) partecipa della manipolazione ordita da parte del narratore e protagonista maschile, che ha immaginato la donna entro una cornice precisa:

> Ogni volta che pensavo a Luciana la vedevo sempre nello stesso posto, il portico prendendo il sopravvento definitivamente sul patio, un portico di quelli chiusi con i lucernari a vetri colorati e i paraventi che lasciavano passare una luce smorzata e grigia […] i capelli castani avvolti in una luce di vecchia fotografia, quell'aria color cenere e nello stesso tempo nitida del portico chiuso (p. 746).

L'elemento cromatico è indispensabile alla creazione del personaggio di Luciana, tanto che "Tito" arriva a spostare una lampada che «gettava una luce cruda e violenta sul divano dove stava sistemandosi Luciana» (p. 750). La luce della galleria coperta entro cui immagina la donna, precisa il narratore, è la stessa del tramonto nella quale ella diventa man mano sempre più irreale e dove avviene la sovrapposizione tra lo spazio della realtà e quello della

rappresentazione (modellato sul desiderio di Tito): «Nella memoria del mio amore c'era il portico, la figurina della poltrona di vimini ne segnava la distanza dall'immagine più alta e vitale che di giorno girava per la casa o giocava con la gatta, un'immagine, al crepuscolo di questo o quel giorno, incorniciata in ciò che avevo amato, in ciò che tanto me la faceva amare» (p. 751). Alla luce chiara, cruda e violenta del giorno, si svolgerà invece il sorprendente epilogo del racconto.

In *GCN* la notte e il buio vengono presentati come due elementi diversi: mentre la notte è definita come «interminabile gran ventre […] che li proteggeva dalle paure, dalle sbarre di metro e lampade rotte» (p. 738), l'oscurità è invece di segno totalmente contrario rispetto a quanto abbiamo appena visto: soltanto la luce permette di scongiurare la non meglio precisata minaccia in agguato nel buio, per questo Dina chiede ripetutamente, disperatamente a Lucho, il suo amante, di accendere le luci. Qui l'oscurità svolge una funzione ulteriore, essa infatti consente di mantenere l'esitazione fantastica relativa a quello che sta succedendo e costruisce, a livello del discorso, la negazione di significato, il vuoto che si installa nel cuore del racconto attraverso i silenzi, come abbiamo già visto, peculiari del modo fantastico:

> Dina aveva cercato di accendere un ultimo fiammifero con l'altra mano ed era stato peggio, non poteva dirlo neppure a Lucho che la udiva da una vaga paura, da una sigaretta sporca. Non capisci che non vogliono, rieccoci. Rieccoci cosa. Questo. Questo cosa. No, niente, bisogna trovare la candela (p. 738).

Come ho cercato di dimostrare negli esempi, è necessario distinguere tra notturno, penombra e crepuscolo. In quanto momento di transizione tra la notte e il giorno, penombra e crepuscolo possono essere intesi come una materializzazione della

frontiera che separa lo spazio della cultura (ovvero lo spazio interno, proprio, organizzato: il cosmo) dallo spazio della non cultura (ovvero lo spazio esterno, altrui, disorganizzato: il caos)[20] che nel racconto fantastico coincidono con razionale e irrazionale e quando vengono a sovrapporsi danno luogo a un vero e proprio scandalo razionale. Nei casi che abbiamo analizzato, la penombra e il crepuscolo a cui appartengono i personaggi femminili sembrano segnare la soglia che separa lo spazio del reale dallo spazio dell'evento fantastico. In questo luogo oltre la frontiera, connotato dall'oscurità, si scatenato le forze "altre", ovvero l'indicibile, l'irrazionale, il caotico, che irrompono grazie all'elemento femminile, come abbiamo visto in *C* o in *CGN*[21]: una volta varcata tal frontiera l'ordine del mondo finisce per essere completamente stravolto.

5. In questi racconti, l'elemento perturbante, freudianamente inteso, rappresentato dal femminile – come abbiamo visto, inscritto nel corpo della donna – si manifesta in diverse forme variamente legate all'elemento erotico, eppure tutti i finali convergono verso

[20] Lotman J., *O metajazyke tipologičeskich opisanij Kul'tury*, 1969, in «Truydy po znakovym sisternam», IV, Tartu, pp. 460-477, trad. it. *Il metalinguaggio nelle descrizioni tipologiche della cultura*, in Lotman J. e Uspenskij B., *Tipologia della cultura*, Facciani R. e Marzaduri M. (a cura di), Milano: Bompiani, 1995, pp. 143-181.

[21] Vale la pena, a questo punto, accennare alle riflessioni di Durand sul "regime diurno" e il "regime notturno" perché possono arricchire il senso delle opposizioni finora individuate. Lo studioso francese illustra come il diurno e il notturno siano rispettivamente associati, nell'immaginario antropologico, al maschile e al femminile, al razionale, alla separazione e all'ascesa, l'uno, all'irrazionale, all'omogeneo e alla discesa, l'altro. Scrive Durand: «Si può dire che l'intero senso del *regime diurno* dell'immaginario risiede nel pensiero "contro" le tenebre, nel pensiero contro il semantismo delle tenebre, dell'animalità e della caduta, ossia contro Chronos, il tempo mortale» (Durand G., *Le strutture antropologiche*, cit., p. 229).

un senso comune: l'impossibilità dell'amore e l'annientamento o la sconfitta dei soggetti coinvolti. In *AC* assistiamo a una sorta di "ritirata" del protagonista maschile, che rinuncia progressivamente alle sue *flânerie* nelle gallerie parigine e quindi alla momentanea fuga dalla mediocrità borghese che gli incontri con la prostituta Josiane sembravano offrirgli, «quel mondo diverso in cui non era necessario pensare ad Irma ed era possibile vivere senza orari fissi, a casaccio, secondo gli incontri e il caso» (p. 573). Non è tuttavia una rinuncia priva di contraddizioni, il quartiere delle gallerie continua a essere «il termine di un desiderio» (p. 581), ma quell'incerto interregno, prima minacciato al suo interno dalla presenza di un oscuro assassino, è poi messo a repentaglio dalle occupazioni quotidiane del cielo *porteño*, fatte di doveri lavorativi e familiari: il protagonista si sposa, suo padre ha un attacco di cuore, Hiroshima viene bombardata e così, quasi inconsapevolmente, si ripiega in una condizione domestica di rassegnazione e abulia, sfumata ormai la possibilità dell'*altro cielo* – il cielo di stucco delle gallerie, più prossimo e intimo – in una tiepida fantasia: «E fra una cosa e l'altra resto a casa a bere il mate, ascolto Irma che aspetta per dicembre, e mi domando senza molto entusiasmo se quando ci saranno le elezioni voterò per Perón o per Tamborini, se voterò scheda bianca o semplicemente resterò a casa e berrò il mate e guarderò Irma e le piante del patio» (p. 585). La disfatta è quindi, in un certo senso, una morte interiore del protagonista, come proverebbe l'accettazione passiva di un ordine di cose che sente inautentico.

C e *CGN* esibiscono affinità più evidenti: i pasticcini che Delia offre a Mario (a insaputa dell'uomo, ripieni di scarafaggi) provocano in lui, quando li morde, una reazione ambivalente: «Mario sentì uno strano malessere, una dolcezza di abominevole ripugnanza» (p. 54). Una stessa ambivalenza sorge anche in Delia nel porgerglieli «il corpo che oscillava appena nell'affanno, perché

adesso era quasi un ansimare quando Mario avvicinò il pasticcino alla bocca […] Delia gemeva come se a mezzo di un piacere infinito si sentisse all'improvviso frustrata» (p. 62). La cerimonia della degustazione dei pasticcini, così descritta, viene a sostituire la relazione erotica assente tra i due, come rileva Bernard Terramorsi, che rinviene su questo terreno uno degli elementi di prossimità tra Delia e la maga del mito: «La base d'échange entre la Circe grecque et la Circe argentine est le language du desire e du manqué, cristallisé dans la relation archaique du rite nourricier»[22]. La negazione del desiderio è quindi duplice, come precisa Roger Bozzetto, e investe sia Mario che Delia:

> Délia est à la fois présente comme objet de désir pour Mario et comme lieu d'inscription d'une «horreur» qui est en relation avec son désir propre. Ce lien entre les deux faces conjointes de Délia [...] est marqué dans le texte par la métonymisation du même désir dans deux objets différents: le bonbon et Délia[23].

Una delle connotazioni costitutive del personaggio affiora quindi come uno dei significati costitutivi anche del significato del testo, che si chiude con l'abbandono della giovane – direi ormai

[22] [*La base di scambio tra la Circe greca e la Circe argentina è il linguaggio del desiderio e del non agito, cristallizzato nella relazione arcaica del rito alimentare*] Terramorsi B., *Le discourse mytique du fantastique dans les contes de Julio Cortázar*, in *Lo lúdico y lo fantástico*, cit., pp. 163-176.

[23] [*Delia è al tempo stesso presente come oggetto di desiderio da parte di Mario e come luogo d'iscrizione di un 'orrore' che è in rapporto con il suo stesso desiderio. Questo legame tra le due facce di Delia (…) è marcato nel testo dalla metonimizzazione stessa del desiderio in due oggetti differenti: i pasticcini e Delia*] Bozzetto R., *Circe, ou Cortázar devant le mythe*, in «Draille», n. 9, 1988, Nîmes, pp. 128-145, consultabile anche in versione elettronica all'URL http://www.noosfere.org/bozzetto/article.asp?numarticle =353 (data di ultima consultazione, 19 marzo 2012).

priva di un'aura demoniaca, e vicina piuttosto alla follia – a un'atroce e spietata solitudine.

In questa stessa linea può essere inserito anche *CGN*, sebbene qui l'irruzione del fantastico, come ho anticipato, dipenda da una scissione tra il corpo della protagonista e la sua volontà. Le mani adescano, ma sono anche distruttive e auto-distruttive: Dina infatti non solo graffia la faccia del suo amante, ma sbatte contro la porta e giace a terra «miagolando come un gatto ferito» (p. 740), riferimento alla componente animale che ricorda un altro modello di donna mortifera: la donna pantera del cinema degli anni Quaranta.

Come spiega Malva Filer citando Laing[24], tale scissione allude a una condizione schizoide del soggetto che, nei suoi risultati estremi, impedisce di godere dell'amore e dell'eros poiché accentua la mescolanza tra Eros e Thanatos, favorendo la vittoria di Thanatos: *CGN* come *C*[25] , sarebbe dunque la storia di un istinto represso e di un desiderio negato.

La negazione dell'essere attraverso la negazione del desiderio è una specie di invariante nei racconti di Cortázar, anche se in *CL* si assiste a un'inversione dei ruoli maschile/femminile che conduce a un finale inaspettato. Proprio Luciana, che è il soggetto più

[24] Cfr. Filer M., *The Ambivalence of the Hand in Cortázar's Fiction*, in «Books abroad», vol. 50, n. 3, 1976, pp. 595-599.

[25] Sempre secondo Filer, infatti, i due racconti mostrano lampanti similitudini nel finale: «in the two stories the man makes the gesture to strangle the woman but does not complete the act that in both situations would seem more compassionate than leaving her a prey of her own self-destructive impulses» (*ibidem* p. 599) [*nelle due storie, l'uomo compie il gesto di strangolare la donna ma non porta a termine l'atto che, in entrambi i casi, sarebbe sembrato più compassionevole rispetto a lasciare la donna in preda ai propri istinti auto-distruttivi*]. Ritengo, tuttavia, che tale situazione rimandi a una scissione dell'io frequente nel fantastico e in particolar modo in quello cortazariano, attraverso la quale viene messa in discussione una categoria sostantiva del soggetto: la sua unità.

cosificato tra i personaggi dei racconti che abbiamo analizzato, mette in atto la reazione più radicale e vitale, attraverso la quale ha accesso al proprio desiderio: Luciana intraprende una strategia di resistenza segreta grazie alla quale ripropone, tramite un simmetrico ribaltamento, ciò che ella stessa ha subito: tradisce Tito per un uomo che è in tutto e per tutto simile al personaggio che lei aveva immaginato mentre lo ascoltava recitare alla radio: in sostanza, l'incarnazione del suo desiderio. Ironicamente, Tito vede i due uscire da un albergo proprio nel momento del giorno in cui la luce meno assomiglia al crepuscolo: «Un orario cambiato mi condusse in centro verso mezzogiorno, la vidi uscire da un albergo, non la riconobbi nel riconoscerla, non capii che nel capire che si chinava leggermente a baciarla su un orecchio, a sfregare i suoi capelli crespi contro i capelli castani di Luciana» (p. 752).

6. Queste atipiche *femmes fatales* cortazariane – donne pantera come Dina, divoratrici di uomini in senso metaforico – sono il vero e proprio detonatore dell'azione fantastica: poste sulla frontiera tra razionale e irrazionale, ordinario e extra-ordinario, da loro si scatena l'elemento perturbante che fa vacillare ogni visione rassicurante della realtà.

È innegabile che il personaggio maschile si affermi come coscienza organizzatrice degli eventi del racconto, come è evidente anche a livello del discorso: dei testi analizzati, *C*, *AC*, *CL* presentano un soggetto dell'enunciazione maschile che corrisponde a un narratore in prima persona (benché in *CL* la voce di Luciana sia inizialmente riferita attraverso le lettere che manda a Tito). In *CGN* compare, invece, un narratore in terza persona, sostituito nel finale dal discorso indiretto libero, ma la focalizzazione – come in tutti gli altri testi – coincide con il protagonista maschile, la cui voce chiude il racconto. Tuttavia, il rapporto con il femminile costituisce il passaggio attraverso il quale il personaggio, afferrato

al logocentrismo razionale, varca la frontiera e passa *del otro lado*. Nell'ambito di questa metaforizzazione spaziale così frequente nell'opera cortazariana[26] *el otro lado* è il luogo dove tali razionalità e coscienza sono sottoposte a un processo di decostruzione radicale[27]. Questa decostruzione implica la rivelazione/accettazione dell'elemento irrazionale insito nella realtà ritenuta razionale, che conduce alla sconfitta di fronte all'assurdo[28] sia del soggetto maschile che di quello femminile: una lettura di genere (o *dal* genere) realizza quindi, a mio avviso, una lettura soltanto parziale del contenuto e della proposta esistenziale della letteratura di Cortázar. Se riprendiamo, invece, quanto si è detto in apertura circa l'amore e l'eros nella poesia come arma per la lotta contro la *Gran Costumbre*, possiamo approdare a una conclusione che in realtà apre a un'ulteriore riflessione, che qui mi limiterò soltanto ad accennare: come abbiamo visto, l'accesso a una dimensione autentica di vita risiede nell'espressione del desiderio e degli istinti, che vengono esplorati, non senza contraddizioni, anche nelle loro pulsioni più basse o violente. Tali contraddizioni mettono in scena una condizione di paralisi propria dell'uomo ma anche della donna contemporanei: finale invariabile del fantastico cortazariano che, al di

[26] Si pensi a *Il gioco del mondo*, i cui capitoli sono suddivisi in *Del lado de acá* e *Del lado de allá*, dove i deittici coincidono rispettivamente con Buenos Aires e Parigi (cfr. Cortázar J., *Il gioco del mondo*, cit.).

[27] La metafora spaziale è esplicitata in *CGN*: «Lucho aveva capito, ma chissà cosa, di colpo aveva capito e tutto era diverso, si trovava *dall'altro lato*, la sbarra aveva significato, il gioco non era stato un gioco» (p. 732). In *CL* ritroviamo la stessa espressione, questa volta nelle lettere di Luciana a Tito, e in relazione al passaggio dalla rappresentazione alla realtà: «Mi piacerebbe essere l'unica che ha saputo penetrare dall'altro lato dei suoi personaggi e della sua voce» (p. 744).

[28] Leggiamo in *CGN*: «Dina aveva ripreso a parlare senza essere interrotta o distratta da lui che lasciava dire, la sentiva, quasi l'aspettava, credendo perché assurdo» (p. 734).

là delle questioni di genere, esprime l'angosciosa condizione di scacco in cui versa, inerte, l'essere umano.