

IN ALLARMATA RADURA



© Camilla Schmitt, *Perla nera*.

THE WATERING PLACE

Scrivere sull'acqua.

di Livia Del Gaudio

Donna senza limiti, di cui sono interamente bagnato.

LOUIS ARAGON

Bloomsbury, centro di Londra. Due donne sono sedute accanto al camino. La stanza è un salotto borghese degli anni Trenta: tappeti persiani, libri, un vaso di camelie. Siamo in inverno. È il crepuscolo; fuori, sulla città, la luce diventa grigia, vira nell'azzurro e infine scompare. La finestra, nera, riflette l'immagine delle due donne. Sono Marguerite Yourcenar e Virginia Woolf.

È la prima volta che si incontrano, non ce ne saranno altre. Il 24 febbraio 1937 Marguerite Yourcenar ha trentatré anni; Virginia Woolf ne ha da poco compiuti cinquantacinque. Parlano della traduzione francese di *The Waves* che Marguerite Yourcenar ha terminato in autunno. Virginia Woolf tiene gli occhi chiusi. Ogni cosa la distrae: i granelli di polvere, il bordo della tazza da tè, lo scoppio del legno dentro al camino. Ha l'impressione di non riuscire più a trattenere niente. Sente la fine vicina – la sua, quella del mondo. A proposito di questa visita, annoterà: *Non ho né tempo né spazio per descrivere la traduttrice, salvo per dire che indossava dei graziosi nastri d'oro sul suo abito nero; ritengo sia una donna che nasconde qualcosa del suo passato; dedita all'amore; intellettuale; vive ad Atene per metà dell'anno; [...] ha labbra rosse; è tenace; una francese lavoratrice; prosaica.*



© Camilla Schmitt, *Nebbia di sale*.

L'ultima donna di questa storia è Marilynne Robinson. Nel 1937 non è ancora nata. Bambina e poi ragazza negli anni Cinquanta, li passa a leggere. Si esercita in una biblioteca dell'Idaho su volumi privi di illustrazioni. Ogni domenica va a messa. La disciplina la rende sospettosa verso gli eccessi, intransigente, cristallina come una corrente gelata. *Dio è una sfera il cui centro è dappertutto*, scrive, *e la circonferenza in nessun luogo*.



© Camilla Schmitt, *Mago Circe*.

Qualche giorno prima di uccidersi, nel marzo del 1941, Virginia Woolf completa un racconto: *The watering place*. Due cartelle in cui riporta una conversazione udita nel bagno di un ristorante.

La narrazione segue le regole della sinfonia, intrecciando due toni: un suono basso e monocorde per il luogo e i suoi abitanti, e un contrappunto lirico. Il contrappunto è il mare. Il movimento – un *lento cantabile* che non disdegna l'ironia – si insinua nella prosa dalle prime battute per crescere nel finale: la città sprofondata nell'acqua, lo scheletro degli edifici rivelato dalla luce pallida dei lampioni.

Tanto è forte l'immagine, tanto è minimo, ai limiti del volgare, l'espeditivo usato per introdurla. L'autrice, nascosta dietro l'imparzialità della terza persona, è in attesa di entrare in bagno. Ascolta: commenti futili, piccole malignità di ogni giorno. Ma qualcosa interrompe le chiacchiere con l'*impeto di una marea*; e ancora: *l'acqua scrosciò... la marea spumeggiò e si ritirò*. È il rumore dello sciacquone.

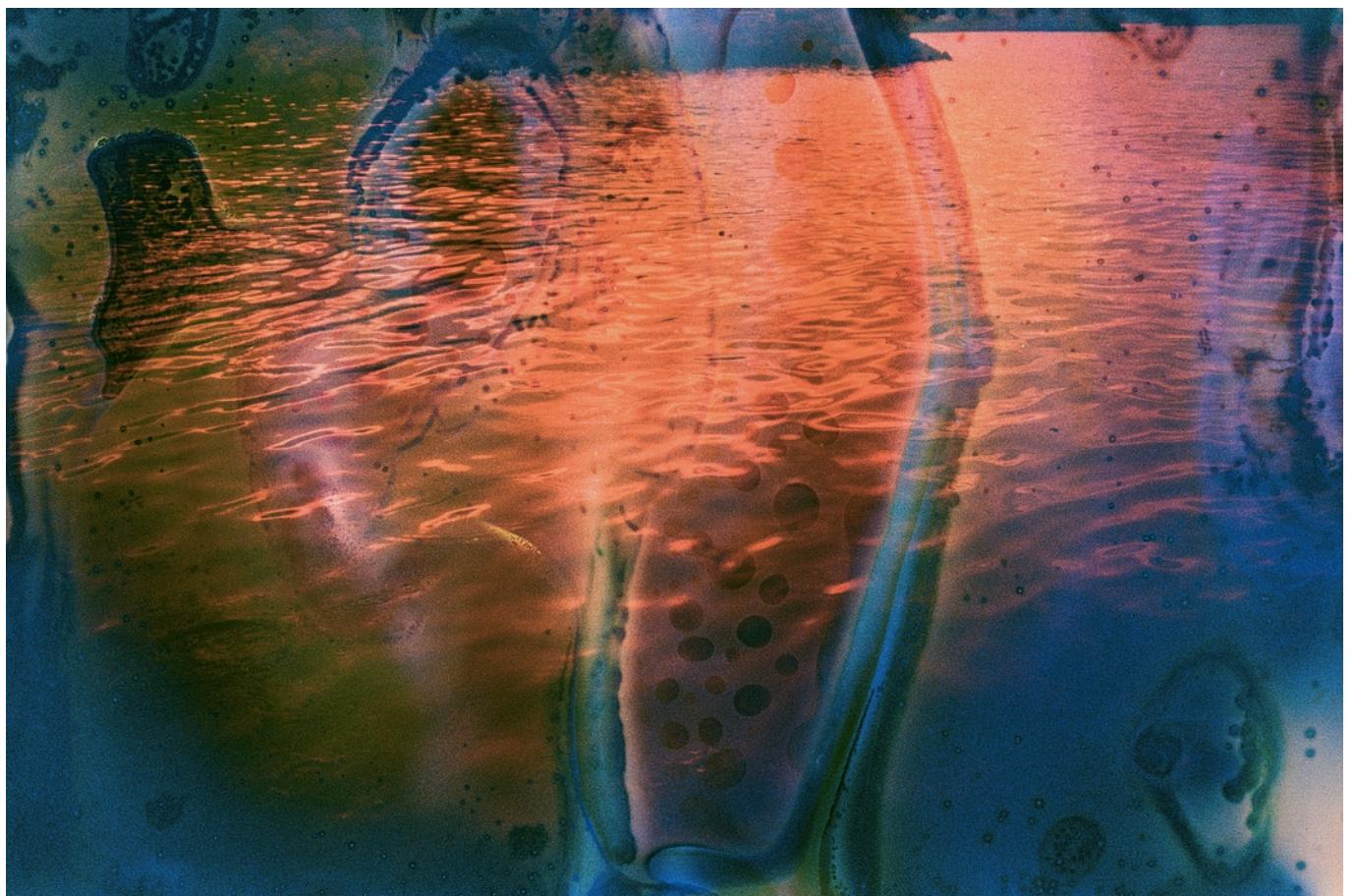
Il suono, l'immediatezza del suo irrompere, è ciò che interessa a Woolf. Lo scorrere dell'acqua diventa richiamo all'immanenza, invito a entrare nel flusso della vita. L'acqua è risveglio. Il suo fluire dentro le cose scava la materia, e insieme alla materia il testo. L'acqua è ciò che permette di vedere. Poco importa che si tratti dell'acqua che scorre in un gabinetto.

La stessa tecnica – che qui chiamo *scrittura d'acqua* – è al centro della ricerca di *The Waves (Le onde)*, romanzo del 1931. Di nuovo, la chiave per comprendere il meccanismo narrativo è il suono: sei personaggi registrano lo scorrere delle loro esistenze attraverso sei monologhi interiori; l'alternarsi delle voci traccia una mappa che va dalla giovinezza alla vecchiaia il cui sviluppo è interrotto da dieci interludi lirici: il cambio di tonalità è assegnato al ritmo. Quello umano procede a risacca: dilatato nell'infanzia, impetuoso nell'età matura, si modula a seconda dei *caratteri* descritti. Quello degli interludi è invece il maestoso tentativo di dare parola a un tempo-non tempo – il tempo della Genesi, di una Terra senza creature – nel racconto di una giornata dall'alba al tramonto sulla superficie del mare.

Woolf presenta al lettore un testo che ha molto dello spartito, a partire dalle indicazioni visive. I flussi di coscienza in prima persona sono rigidamente introdotti da caporali, mentre per gli interludi si affida al corsivo. Perché non sceglie di rompere la tradizione e di affidarsi alle libertà che in questi stessi anni sta

sperimentando Joyce?

La risposta è che Virginia Woolf vuole stare dentro il limite. Il limite le garantisce distacco, controllo; collocarsi entro le regole stratificate del romanzo occidentale non è una resa, ma un modo per sfuggire al gioco narcisistico della personalizzazione del testo. Woolf sa che un uso consapevole della disciplina conduce all'annullamento dell'ego, unica strada possibile per liberare lo sguardo. E, come scrive Yourcenar in *Pellegrina e straniera* (la raccolta di saggi tra i quali ci interessano qui i due dedicati alla traduzione de *Le onde: Prefazione a Le onde e Una donna sfavillante e timida*): *Per lei [Virginia Woolf] lo sguardo è più importante dell'oggetto osservato, e nell'andirivieni tra l'interno e l'esterno, sostanza di tutti i suoi libri, le cose finiscono con l'assumere la forma stranamente irritante di trappole tese alla vita interiore, di lacci nei quali la meditazione avventura il fragile collo con il rischio di restarne strangolata, di specchietti per le alodole dell'anima.*



© Camilla Schmitt, *Acqua preziosa*.

Il motivo per cui Marguerite Yourcenar accetta di tradurre *The Waves* sono i soldi. Dopo il disastro del '29 le restano pochi anni di libertà: prima di compiere quarant'anni del suo patrimonio non resterà niente. Per una scrittrice che con l'anticipo del primo romanzo si è comprata un vaso è un bel cambio di prospettiva.

Tradurre non le piace. A meno che non si tratti di classici greci o latini, restare a lungo tra le pagine di un altro autore la innervosisce. Ci ha già provato con Konstantinos Kavafis e la disinvolta con cui si è mossa non ha dato buoni risultati.

Il rapporto che Yourcenar intrattiene con i contemporanei è complesso. *Si sbaglia sempre quando si tratta degli scrittori a noi contemporanei*, scrive, *li sopravalutiamo o li denigriamo*, e Marguerite Yourcenar non è incline all'esaltazione. Della visita a Bloomsbury le resta l'immagine di una Virginia Woolf *sfavillante e timida* dai limpidi occhi azzurri e con una *maestosa capigliatura bianca* che evoca immediatamente tutti i paragoni cui lei sola potrebbe restituire freschezza – *la brina, l'argento, un'aureola*. Una descrizione che suona artificiosa nel confronto con le poche righe che le dedica Woolf, nelle quali Yourcenar è congelata, svelata da una capacità intuitiva ai limiti della vegggenza. Qualunque cosa si siano dette – verosimilmente chiacchiere di circostanza e domande sulla traduzione a cui Woolf non ha dato che laconiche risposte – Virginia Woolf di Marguerite Yourcenar ha capito molto. Perché è vero: Yourcenar sta cercando di sfuggire all'amore che la infesta. Una fuga organizzata con la caparbietà che la contraddistingue, che la porterà a bruciare lettere, rimuovere pagine di diari, costituire un inespugnabile archivio che vedrà la luce soltanto nel 2050.

Un vuoto di dimensioni inaudite attorno al quale raccontare una storia.



© Camilla Schmitt, *Fantasie scure*.

Nel 1981, con il titolo *Comme l'eau qui coule* (*Come l'acqua che scorre*), esce in Francia una raccolta di tre racconti: il primo, *Anna soror...* (frutto di tre differenti stesure: del 1925; del 1935 e del 1981), è il manifesto di una nuova poetica. Ciò che Yourcenar sta cercando, anche sotto la spinta dello studio dei Veda, lo esplicita in prefazione: *ricordare quella strana condizione che è quella dell'esistenza, in cui tutto fluisce come l'acqua che scorre, ma in cui, soli, i fatti che hanno contatto, invece di depositarsi sul fondo, emergono in superficie e raggiungono con noi il mare.*

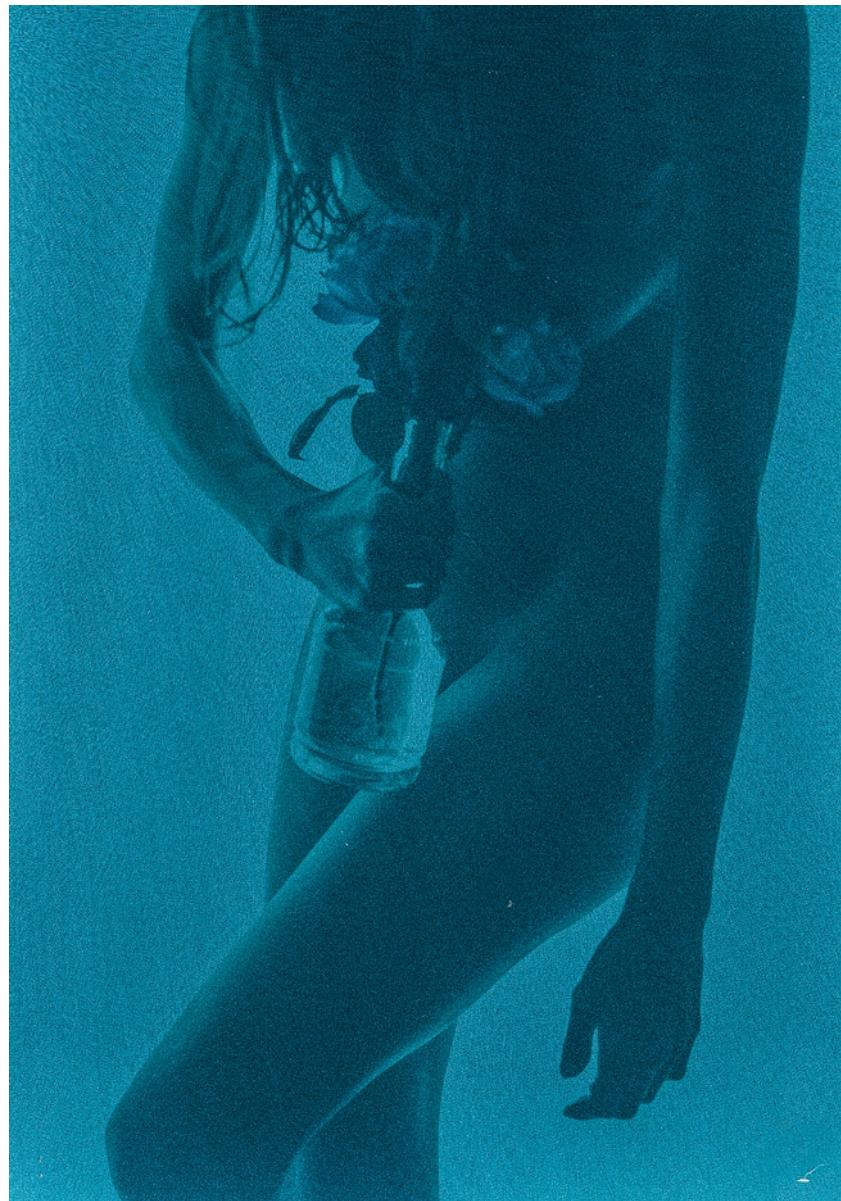
Come Woolf, per rendere il concetto in prosa Yourcenar si affida al tempo, nelle accezioni musicali di tempo/ritmo, tempo/intervalle. Lo modula attraverso rallentamenti, accelerazioni, tagli e cesure, come se seguisse un movimento che spinge in superficie o verso il fondo alcuni eventi, mentre altri scorrono via veloci. Ma Marguerite Yourcenar non è Virginia Woolf: le manca il distacco necessario per essere un occhio che scivola languido sul fiume senza trattenere nulla. Marguerite Yourcenar è un complesso sistema di correnti.

Il modo di trattare la narrazione, accelerando fino a sintetizzare in poche righe venti o più anni o al contrario decelerando bruscamente fino a cristallizzare un gesto, una frase, pochi giorni di un'esistenza, è funzionale a una scelta: quella di portare il lettore verso il vuoto che si cela al centro del racconto, ovvero *cinque giorni di una felicità violenta [che] riempivano della loro eco e del loro riflesso tutti i recessi dell'eternità.*

Anna, soror... è la storia di un incesto. Due fratelli, Anna e Miguel, crescono nella Napoli del Seicento all'ombra della madre, Donna Valentina, la loro fredda stella. Della cultura conoscono l'assoluto; un fascino erotico che si palesa nei lunghi silenzi di Valentina, nella devozione dei figli. Sullo sfondo la storia, il teatro dentro il quale lavora da sempre Yourcenar; un teatro che non si confina in un genere ma che consente di radicare la scrittura, e prepararla al balzo.

La narrazione procede lineare fino alla morte di Valentina, poi rallenta fino a scomparire; quindi ricompare mutata, più veloce e sintetica. A fare da perno tra i blocchi ritmici un'unica notte nelle vite dei due fratelli. Una notte che, in realtà, non esiste.

L'espedito stilistico utilizzato da Yourcenar è quello che Nicola Giardini definisce *lacuna* (*Lacuna: saggio sul non detto*) e non a caso ha di nuovo a che fare con l'acqua. Lacuna – da *lacus*, depressione in cui si raccoglie l'acqua – è l'omissione intenzionale di parti del racconto: lì dove l'intensità sarebbe troppa l'autore arretra, spinge la narrazione sul fondo, lascia al lettore il compito di pronunciare l'impronunciabile. Così come ne *Le onde*, dove a non prendere mai la parola – e di fatto, quindi, a non esistere – è Perceval: il settimo personaggio, il non-detto, il cuore buio e magnetico attorno al quale ruota l'opera di Virginia Woolf.



© Camilla Schmitt, *Fiore di pioggia*.

Tra l'uscita del primo romanzo e il secondo passano ventiquattro anni. I capelli imbiancano, e Marilynne Robinson li lascia crescere. Quando riceve un invito a cena alla Casa Bianca da parte del Presidente Barak Obama, pensa si tratti di uno scherzo. Arriva in ritardo e ha l'aspetto di una donna dei boschi. Per ventiquattro anni si è dedicata a conciliare l'impossibile: preservare la purezza dell'ideale democratico in un'America che non crede più in niente. Ha scritto numerosi saggi politici organizzati in un *corpus* teologico. Ha dedicato la sua vita a comprendere le ragioni di Dio, ma quando Obama le chiede come fare per continuare a avere fede, lei non ha risposte. Senza distogliere lo sguardo, ammette che potrebbe sbagliarsi, e che comunque non è la salvezza il suo obiettivo. *La democrazia, dice, è amore e identificazione immaginativi nei riguardi di una comunità con la quale, sovente e per molti aspetti, ci si potrebbe trovare in profondo disaccordo.*



© Camilla Schmitt, *Bergman*.

Se per Virginia Woolf le esistenze umane galleggiano sulla superficie dell’acqua mosse dalla corrente, continuamente in lotta con le onde che le minacciano; se per Marguerite Yourcenar la vita è un alternarsi di superficie e profondità, dilatazioni e accelerazioni temporali; per Marilynne Robinson l’esistenza è un lago nel quale sono sprofondate cose che non troveranno mai la luce, intrappolate sul fondo, minacciose e invitanti come sirene.

Con il suo esordio narrativo, *Housekeeping*, pubblicato nel 1980, Robinson mette in scena la narrazione del rimosso. Nell’immagine del lago che racchiude al suo interno un altro lago – più profondo e buio e inaccessibile – concretizza il suo pensiero sull’anima umana, metà derivato dalla psicanalisi freudiana, metà dal protestantesimo metodista. Una metafora che diventa essenza, trasformandosi in scena: è proprio sulle sponde di questo lago che si muovono i suoi personaggi, stratificati in una narrazione di diversi sedimenti di peso e luce.

Ritradotto da Delfina Vezzoli per Einaudi nel 2016 con il titolo *Le cure domestiche*, il romanzo è la storia di due sorelle pre-adolescenti, Ruth e Lucille, che dopo il suicidio della madre si ritrovano a vivere a Fingerbone, affidate prima alle cure della nonna, poi di due prozie zitelle e infine della sorella della madre, Sylvie. Al di là dei singoli destini delle protagoniste, colpisce la precisione di alcune immagini. Una su tutte torna all’interno del libro: la normalità che si ricompone *senza alcuna cicatrice come un’immagine sull’acqua*. A questa metafora Robinson affida il compito di esprimere il suo orrore verso la natura delle anime, capaci di comporsi e ricomporsi ogni volta identiche, anche dopo i traumi più devastanti: *Sarebbe terribile stare fuori al buio a osservare una donna in una stanza illuminata che studia la sua faccia alla finestra, e tirarle una pietra, rompendo il vetro, e poi guardare il vetro che si ricompone intatto e i lucidi pezzi di labbra e la gola e i capelli rappezzarsi, senza una sola cicatrice, per formare di nuovo quella donna indifferente e sconosciuta.*

Ma alla disperazione di eterno ritorno si oppone una luce. Una luce flebile eppure potente: la casa. Davanti al disastro l’unica protezione, dice Robinson, è mostrarsi per quello che siamo: domestici e fragili. La casa diventa metafora di Fede e Fingerbone – come accadrà nella trilogia di Gilead – si

trasforma in un territorio biblico, un insediamento da antico testamento su cui si abbatte un'alluvione che diventa Diluvio Universale, luogo di ira e rinascita. È infine nel trauma – il trauma per antonomasia, la catastrofe – l'unica possibilità di salvezza: il risveglio capace di rompere una volta per tutte l'immagine che costantemente si ricompone sulla superficie dell'acqua.



© Camilla Schmitt, *Parte del tutto*.

Lontane nel tempo, straniere, le donne di questa storia non parlano la stessa lingua. Inseguono amori che le hanno ridotte in pezzi o rivolgono lo sguardo verso Dio – il più impossibile e scaltro degli amori. Mentre scrivono non pensano che le loro pagine cambieranno il mondo; d'altra parte non hanno interesse a cambiarlo. L'unica cosa che desiderano fare, pur sapendo quanto effimero sia, è scrivere. E per scrivere esercitano la loro attenzione.

Per loro l'acqua non è luogo di conquista e viaggio, o palcoscenico di un naufragio, ma materia di creazione. La osservano muoversi, scavare, guadagnarsi senza tregua la libertà di scorrere.

Il mare è al di là della nostra portata, scrive Woolf attraverso la voce di Rhoda ne *Le onde*. *Ma è lì che mi avventuro. È lì che vado per colmare il mio vuoto, per dilatare le mie notti, e riempirle sempre più di sogni.*

Livia Del Gaudio, (1981) ha passato i suoi primi quarant'anni a cercare una casa dove fermarsi tra l'Italia e la Spagna, ma è felice di non averla mai trovata. Nel frattempo ha studiato, insegnato, fatto due figlie e letto così tanto da trasformarlo in un lavoro. Suoi racconti sono apparsi su riviste cartacee e on line (*Subwayletteratura; Diaforia, Cadillac, Bomarscè, Atomi di Oblique* etc..). Nel 2021 ha fondato, insieme ad Aurora Dell'Oro, *In allarmata radura*, rivista on line di saggistica narrativa.

Il soggetto della fotografia di Camilla Schmitt è la creatura. Terrena, impermanente: fermata nell'attimo del passaggio di stato.

Nei suoi lavori l'artista si serve di fotocamera digitale, analogica e istantanea in assoluta libertà. Utilizza pellicole scadute; rielabora negativi di polaroid sciogliendo le emulsioni presenti sulla superficie anteriore della pellicola; danneggia i rullini. Sfrutta le infinite potenzialità del digitale attraverso collage e sovrapposizioni di livelli. Il risultato è un dipinto.

Che si concentrino sul paesaggio o sul corpo umano, gli scatti sembrano appartenere al confine tra la veglia e il sonno. Nel rosso, negli effetti di bruciato e nel blu incandescente si ritrova il linguaggio dei surrealisti – soprattutto di un certo cinema surrealista, come quello del regista cileno Raúl Ruiz. Con *La città dei pirati* (*La Ville des pirates*, R.Ruiz, 1983) Camilla Schmitt condivide il senso di attesa e la convinzione che a spingere verso l'azione siano misteriose correnti, forze coercitive che non appartengono alla volontà, ma alla natura. Fotografie come *Mago Circe* richiamano la scena finale del film, in cui il gigantesco profilo dell'amante di Isidore prende la forma dell'Isola dei Pirati; di nuovo è a Isidore che l'artista torna quando si ritrae immersa nell'acqua in *Parte del tutto*: non una fuga malinconica, ma un preciso atto di resa verso il richiamo esercitato dalle profondità del mare.

A volte capita che la verità sia anch'essa archetipica, come la fantasia umana, e talvolta l'anima pare "immaginare al di fuori del corpo": le cose cominciano allora a comportarsi come nei sogni, scrive Carl Gustav Jung in *Mysterium coniunctionis*; il progetto artistico di Camilla Schmitt ha a che fare proprio con questo: uno sguardo attento sul reale, fino a quando il reale non muta in sogno.

Camilla Schmitt è nata a Roma nel 1992 e lì è cresciuta, fino a quando, a ventun anni, ha sentito la necessità di stabilirsi sul mare, lungo la costa ligure di levante.