

PENELOPE È IN BRASILE. LA SCRITTURA IN TRANSITO DI MARINA COLASANTI

Biagio D'Angelo*

Ci hai tenuti
appesi a un filo! Che brutta storia!
[...] Ma non ascolteresti mai.
Ti credi una specie di poeta.
Ora guarda che cosa hai combinato,
tu e il tuo dannato verso –
pasticciando con l'universo.
(Atwood 165-167)

Na Classe Executiva deste avião
aplicada como o homem com seu laptop
uma mulher borda.
Fino fio liga mão e tecido
– cordão e placenta –
enquanto a agulha vai
ponto a ponto
tecendo a nova vida de um desenho.
Olhar posto no bastidor
perfil recortado contra a janela do avião
a mulher viaja.
("Viagem por um fio")

Due poetesse, scrittrici e donne ideologicamente impegnate fanno da incipit a queste pagine: Margaret Atwood e Marina Colasanti. «A parte l'attenzione alla forma, in tutta la sua opera – di narrativa, saggistica e poesia – Atwood ha mostrato una notevole consapevolezza e considerazione sia del potere della parola scritta che del dovere dell'artista nei confronti della società» (11). Tali parole possono perfettamente ascrivere a una riflessione sull'opera e sulla *forma mentis* di Marina Colasanti.

* Università Cattolica di Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasile.

Il titolo di uno dei più recenti libri di poesie firmate da Marina Colasanti, da cui è estratto il frammento lirico “Viagem por um fio”, ha il sapore di una rivelazione autobiografica: *Passageira em trânsito*, premiato con il prestigioso Premio Jabuti per la poesia nel 2010. Non vi è dubbio che si tratti di un'autentica ‘passeggera in transito’. Basta dare uno sguardo alla carriera della scrittrice. Nata in Eritrea, poi vissuta in Italia ed emigrata a Rio negli anni Cinquanta, rappresenta una delle voci femminili più apprezzate nella letteratura contemporanea brasiliana. Colasanti non accetta facilmente lo stereotipo di scrittrice brasiliana. In un'intervista, nella quale le domandavano a proposito della sua ‘brasilianità’, Marina Colasanti risponde:

En verdad, no soy brasileña. Soy escritora brasileña porque escribo en la lengua-brasileña. Pero soy una persona italiana. Mis raíces, todas, están en Italia. Llegué a Brasil con once años. Mis cartas ya estaban marcadas. Hasta hoy una parte de mí, la que escribe, tiene la certeza de que la primavera es en abril, y que nieva en el invierno. Mi fruta no es la guayaba. Y los castillos en que me pierdo y me encuentro son los de los paisajes de mi infancia (Andricáin y Rodríguez)¹.

Figura di spicco del genere ‘infantile’, ha sempre prestato attenzione ai problemi del quotidiano, che, secondo Luciana Stegagno Picchio, ama trattare «con sorridente femminismo» (610). Il tema del viaggio, legato a quello del ricordo, è una tematica costante, cara alla scrittura di Colasanti. Con il volume *Passageira em trânsito*, in cui si trovano alcune poesie scritte in italiano – quasi a riprendere un filo spirituale e affettivo della memoria mai interrotto – altri testi, quali *Uma idéia toda azul* (“Un’idea tutta blu”), pubblicato nel 1978, e *23 histórias de um viajante* (“23 storie di un viaggiatore”), più recente, del 2005, presentano il viaggio nella doppia veste di sfondo allegorico e biografico.

A prima vista, si sarebbe tentati di dire che la donna che viaggia non possa aver nulla a che fare con la figura mitologica di Penelope. Penelope è solitamente raccontata come una donna statica, alla quale il Novecento letterario ha dedicato sempre più spazio, riuscendo così a strapparla dall’oblio in cui un Odisseo insistentemente onnipresente l’aveva relegata. Opere come *La tejedora de sueños* di Antonio Buero Vallejo (1952) e *Penélope* di Domingo Miras (1971), il *Canto di Penelope* di Margaret Atwood (2005), non si presentano,

¹ «In realtà non sono brasiliana. Sono una scrittrice brasiliana perché scrivo nella lingua del Brasile. Ma sono un’italiana. Le mie radici, tutte, al completo, sono in Italia. Sono arrivata in Brasile a undici anni. Tutto era già deciso. Fino ad oggi, una parte di me, quella che scrive, è convinta che è primavera in aprile e che d’inverno nevicava. La mia frutta non è la guayaba. E i castelli in cui mi perdo e mi ritrovo sono quelli dei paesaggi della mia infanzia». (La traduzione è nostra).

certo, come mere ripetizioni tematiche o parodie prive di letture ideologiche. Alla società androcentrica dell'epoca di Omero – in cui l'archetipo di Penelope era rappresentato da elementi indissolubili come la fedeltà e la castità forzata, unite dai pilastri dell'attesa e del lavoro febbrile in assoluta solitudine – risponde la sovversione moderna che fa di Penelope una viaggiatrice incallita. Ci aveva già pensato Augusto Monterroso che, in un celebre microracconto, ci offre un'immagine ben diversa dallo stereotipo: è Penelope a comandare i fili del discorso coniugale; Ulisse, si sa, viaggia per trovare la propria identità, e Penelope ne è lieta, perché finalmente poteva mantenerlo distante, mentre liberamente può amoreggiare con i suoi pretendenti. Omero, conclude con una dose di ironia e cinismo il narratore guatemalteco, non poteva saperlo durante la stesura dell'*Odissea*, perché, il più delle volte, dormiva, ignorando la verità dei fatti. Anche Margaret Atwood gioca con il sonno di Omero e dell'uomo post-omerico:

Il canto di Penelope non potrebbe essere una versione femminile dell'*Odissea*, perché l'*Odissea* è la storia del viaggio di Ulisse, delle sue peripezie e del suo ritorno a casa. Quei fatti Penelope non potrebbe narrarli, perché mentre accadevano lei aspettava, tesseva la sua tela, e piangeva molto, supplicando gli dei affinché le rendessero Ulisse. Ma Penelope invece ha molto altro da dire: la sua vita prima del matrimonio con Odisseo, il suo rapporto con la presuntuosa cugina Elena, che Odisseo avrebbe voluto sposare prima di lei. E ancora, l'astuzia di Odisseo, che vinse la sua mano, palesemente, con un trucco: tutte le fonti sono concordi sul fatto che avesse le gambe più corte della penisola greca, impossibile che abbia primeggiato onestamente nella gara di corsa che la metteva in palio (Ippolito, *website*).

Gli inganni di Penelope si associano alla disillusione di un marito cambiato, interessato più al viaggio personale a autocelebrativo che ai doveri familiari: «No son buenos esposos los Aqueos: – dice la Penelope teatrale di Domingo Miras – reducen la mujer a un papel para el que yo no he nacido»² (121). Un'affermazione che nega violentemente la superficiale riduzione della donna a mitico angelo del focolare.

La scrittura di Marina Colasanti nasce e si sviluppa all'interno di questa ribellione data dallo *status quo* di una condizione femminile spesso declassata a seconda categoria. Si tratta, in altre parole, di una scrittura ideologica, sempre, anche quando ripercorre il cammino della tematica favolistica, popolato di fate orgogliose e principesse altere. In altre parole, esiste una simbiosi tra l'essere donna – e scrittrice – e il mito – non solo omerico – di Penelope rivisitato. E come tutti i miti, queste ulteriori varianti non fanno che aumentarne il mistero

² «Non sono sposi esemplari, gli Achei: riducono la donna a un ruolo per il quale io non sono nata». (La traduzione è nostra).

e la sua interpretazione. Per Colasanti, non si può mettere in dubbio l'esistenza di una scrittura di *autoritas* femminile. Anzi, proprio l'abilità femminile di ordire fili della memoria e della scrittura, mescolando parametri delle fiabe e mondo contemporaneo, la lucidità del giudizio e la poesia di alto grado intertestuale consentono la realizzazione di un testo ibrido, 'necessariamente' ibrido, che riprenda la tela del sapere penelopiano più volte fatta e disfatta³. Rispondendo a un'intervista sulla condizione della donna letterata, Colasanti dichiara:

As escritoras estão perfeitamente conscientes de que ainda hoje um preconceito pesado tende a colorir de rosa qualquer obra de literatura feminina. Apesar da onda dos anos sessenta que envolveu os escritos das mulheres em um grande e esperançoso movimento, não conseguimos vencer a barreira. O preconceito perdura. Pesquisas mostram que basta a palavra mulher em um título para espantar os leitores homens e abrandar o entusiasmo dos críticos. E embora não precisemos mais nos esconder atrás de pseudônimos masculinos, como no século XIX, sabemos que os leitores abordam um livro de maneira diferente quando ele é escrito por uma mulher ou por um homem ("Por que nos...": 37)⁴.

Molto caro risulta, per Marina Colasanti, il tema della scrittura e della donna, insieme al topico del viaggio come costruzione e formazione dell'identità del soggetto femminile, sintetizzato dal mito di Penelope. Già in un altro racconto⁵, molto suggestivo, *A Moça Tecelã* ("La tessitrice"), si racconta di una donna costretta esclusivamente all'accettazione supina del fare le faccende di casa. Nulla e nessuno, tuttavia, possono impedirle di sognare e cercare un compagno con cui condividere l'esistenza. Il marito della tessitrice, forte e dominatore, non vede e non favorisce questa 'complicità', lungi dallo schema con cui

³ Viene in mente un pezzo di Oriana Fallaci, giustamente polemica con la divisione sessista, che nel suo *Penelope alla guerra* mette in bocca a uno dei personaggi: «Ma non sei Ulisse, sei Penelope. Lo vuoi capire, sì o no? Dovresti tesser la tela, non andare alla guerra. Lo vuoi capire, sì o no, che la donna non è un uomo?». Le nostre Penelopi sono, al contrario, com'è ovvio, donne in guerra.

⁴ «Le scrittrici sono perfettamente coscienti che ancora oggi un pregiudizio pesante tende a far diventare di color rosa qualsiasi opera di letteratura femminile. Nonostante l'onda degli anni Sessanta che ha coinvolto gli scritti delle donne in un grande movimento pieno di speranze, non siamo riuscite a superare questa barriera. Il pregiudizio perdura. Delle ricerche mostrano che basta la parola 'donna' in un titolo per spaventare i lettori maschi e afflosciare l'entusiasmo dei critici. E anche se non abbiamo più bisogno di nasconderci dietro pseudonimi maschili, come nel XIX secolo, sappiamo che i lettori abordano un libro in modo diverso, quando è scritto da una donna o da un uomo». (La traduzione è nostra).

⁵ A questo proposito, si può leggere il mio articolo "Marina Colasanti, i colori del viaggio e del ricordo".

la moglie è considerata. Anzi, la donna «tecia e entrístecia» (13), «tecer era tudo o que fazía»⁶ (12). La donna, coraggiosamente, abbandona, allora, il sogno di maternità e, con esso, il 'finale' di ogni fiaba ('vissero tutti felici e contenti'). Colasanti mette in discussione, in questa breve narrazione, la scelta univoca, imposta da una certa mentalità borghese, di uno schema da rispettare *à la lettre*; piuttosto, orienta il suo personaggio verso un singolare processo di individualizzazione: la tessitrice rimane sola e trasgredisce le regole di comportamento sociale normalizzate dal sistema. Al mito di Penelope fa capolino, nelle pagine della scrittrice italo-brasiliana, il mito tragico delle Parche. La tessitrice, infatti, cuce una coperta simbolica fatta di piccole morti quotidiane e rinascite identitarie, che danno avvio a una liberazione personale perché corrispondente a un'identità più evidentemente riconosciuta come propria. E alla liberazione corrisponde la scelta di un simbolico viaggio a rovescio. Non più palazzi reali e castelli incantati, ma disfacendo la tela per intero, ella ritorna alla casetta semplice e solitaria dell'inizio.

Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário e, jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido. Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela⁷ (14).

Il tessuto diventa testo, poesia, ma anche maschera funebre. Penelope si riallaccia al mito delle Parche, il viaggio al suo compimento finale, il lavoro alla consapevolezza del termine di ogni azione creativa. L'abilità di tessitrice di Penelope «la lega alle arti visive, la sua tela si fa e si disfa di continuo come quella di un artista che cerca la perfezione» (Mildonian. "I viaggi di Penelope": 328). Nella lirica "Meu corpo", tratta ancora una volta da *Passageira em trânsito*, Colasanti si dettaglia il gusto per l'ordito, per la piega, per il non evidente, fino a essere riconosciuto come corpo di donna, disegnato dalle linee severe e oscure di Albrecht Dürer:

⁶ «Tesseva e diventava triste [...]. Tessere era l'unica cosa che faceva». (La traduzione è nostra. Segnaliamo che nella versione italiana purtroppo si perde la bella e suggestiva omologazione fonica di *tecia* e *entrístecia*).

⁷ «Stavolta non ebbe bisogno di scegliere nessun filo. Prese la spola al contrario e, girandola velocemente da un lato all'altro, cominciò a disfare il suo tessuto. Disfece i cavalli, le carrozze, le stalle, i giardini. Poi disfece i servi e il palazzo e tutte le meraviglie che conteneva. E di nuovo si vide nella sua casetta e sorrise al giardino dalla sua finestra». (La traduzione è nostra).

Se eu pudesse escolher
 minha mortalha
 a Dürer pediria que a desenhasse.
 Severas pregas
 – que severo é o escuro –
 rigor em cada dobra do tecido
 linhos exatos como se talhados
 em dura pedra.

Coberto em precisão, o corpo meu
 embora rijo
 por contraste seria quase suave
 entregue sem ceder ao último traço
 salvas as curvas côncavas/convexas
 morto e vivo o meu
 corpo de mulher⁸.

L'enigmaticità del corpo della donna è, per Marina Colasanti, una fonte di inesauribile mistero per la donna e per l'altro, nel doppio senso di mascolinità e alterità: «um corpo que menstrua, que se altera, que acompanha a lua, que gera e amamenta»⁹ (*E por falar em amor*: 116). Come in altre proposte letterarie femminili contemporanee, anche in Marina Colasanti, finalmente «o feminino deixa de ser musa, objeto ou enigma da obra»¹⁰ (Neri 26). Il soggetto femminile diventa protagonista, ma in modo, se così possiamo dire, creativo. Costruendosi un proprio cammino, si afferma e s'inventa, senza che il soggetto maschile sia a determinare in essa azioni e scelte: una tessitura di tele e telai, di dislocazioni e di autoaffermazioni che spinsero Colasanti a una collaborazione di diciotto anni per una rivista 'al femminile'. Si tratta della rivista *Nova*, che ospitava uno spazio, molto innovatore per gli anni Settanta, di dialogo e discussione di temi dedicati alla donna. Marina Colasanti vi partecipa stabilendo un singolare e autentico dialogo con le lettrici sue e della rivista, fino al punto da pubblicare un volume che raccoglie riflessioni sui più diversi aspetti dell'universo femminile, *A nova mulher* (1980).

Penelope si associa sempre con il telaio e il filo, quel filo del bordato che

⁸ Se potessi scegliermi/ il sudario/ chiederei a Dürer che lo disegnasse./ Pieghe severe – perché è severo lo scuro – rigore in ogni grinza del tessuto/ fili esatti come se scolpiti/ in pietra dura.// Perfettamente coperto, il mio corpo/ anche se duro/ sarebbe, per contrasto, quasi docile/ offerto senza cedere all'ultimo tratto/ salve le curve concave e convesse/ morto e vivo il mio/ corpo di donna». (La traduzione è nostra).

⁹ «Un corpo che menstrua, che si altera, che accompagna la luna, che genera e che allatta». (La traduzione è nostra).

¹⁰ «Il femminile non è più musa, oggetto o enigma dell'opera». (La traduzione è nostra).

sarà il testo e il tessuto. Oltre all'immagine mitologica delle Parche, certamente anche Aracne¹¹, la terrena sfidatrice della dea Pallade, di cui è notissima la versione delle *Metamorfosi* di Ovidio, e tutte le altre figure di derivazione orientale, in primo luogo, per via di metafore, Sheherazade. Anche Margaret Atwood, in un certo senso, riconosce l'affinità e la familiarità di Penelope con la narratrice 'infinita' orientale:

Come Penelope stessa dice nel libro, tanti messaggeri arrivano a Itaca nei vent'anni di assenza di Odisseo, per darle versioni diverse delle avventure di Ulisse. E lei finge di credere a queste storie, ma poi in realtà fa una cernita di quello che ascolta, e sceglie di credere alla versione che a lei sembra più plausibile o meno dolorosa – dipende dalle circostanze. È cosciente del fatto che la storia cambierebbe, se cambiasse l'interlocutore. Anche noi facciamo la stessa cosa. Ognuno di noi adatta la propria storia al suo interlocutore, non è così? A volte è semplicemente una questione di enfasi posta su un dettaglio (Ippolito, *website*).

Come mettere la parola 'fine' a un libro infinito, fatto di tessuti e testi infiniti, se non con la presenza di Odisseo? La voce di Ovidio ha saputo ben evidenziare questa 'impossibilità' della fine: «Haec tua Penelope lento tibi mittit, Ulixē/ nil mihi rescribas attinet: ipse veni!»¹² ("Penelope Ulixi". *Heroides*, vv. 1-2).

L'incipit del racconto "Menina de vermelho a caminho da Lua" presenta tale fusione in cui narrare è fare e rifare, tessere e distruggere la tela, viaggiare e cercare il narratore dentro e fuori di sé:

Esta é uma história que não quero contar, uma pequena história sem fatos, espessa como um mênstruo, que não pretendo assumir. Tentei livrar-me dela, afundá-la e ao fastio que me causa. Não consegui. Desnecessária como é, ainda assim insiste em existir. Foi por isso que botei um anúncio no jornal. Dizia: 'Procura-se narrador. Exigem-se modéstia e prazer descritivo. Pagamento a combinar. Procurar... endereço... etcétera'.

Só um apresentou-se. Teria preferido, me caberia melhor, fosse mulher. Mas não tive escolha, fiquei com ele. Homem e um pouco inexperiente, me vi obrigada a in-

¹¹ È interessante ricordare la *fabula* mitologica di Aracne. Figlia di un tintore di Colofone, tessava meravigliosi lavori che tutti ammiravano. Si vantò, un giorno, di essere superiore addirittura alla dea Pallade, sfidando così non solo la dea ma la relazione cosmogonica con le divinità superiori. Durante una sfida, Aracne figurò in una tela alcuni famosi amori degli dei, 'scrivendo' così le storie dell'Olimpo. Pallade la trasforma per punizione in ragno. Secondo alcuni studiosi non è improbabile che il mito, con le sue varianti metamorfiche, sia poi stato vincolato, con valore di apologo, allo sviluppo delle industrie tessili presso le varie città ioniche.

¹² Forse la traduzione è superflua: «Questa lettera, è la tua Penelope che te la manda, Ulisse, tardo a tornare;/ una tua risposta non serve: vieni tu stesso!». (La traduzione è nostra).

sistir na minha vontade, concisão de estilo e docilidade nos ramos. E a vesti-lo com nova roupagem. É assim, pois, de saia rosa e lenço nos cabelos, que o apresento: mãe de duas filhas pequenas que pouco irão agir, levando-as para brincar num parquinho de diversões, sábado à tarde, naquela exata tarde, naquele exato momento em que a história quer acontecer, e onde ele se torna, por contrato e escolha, seu responsável¹³ (10).

Nonostante la scelta obbligata del narratore maschile, il soggetto narrante femminile non riesce a evitare il 'suo' sguardo personale sul parco-giochi e sugli avvenimenti. L'uomo, in gonna rosa e fazzoletto in testa, sembra obbedire agli ordini dell'esigente Sheherazade-Penelope. Sarà capace questo narratore maschile di descrivere il desiderio di una bambina di dieci anni, senza soldi, con i denti cariati? Sarà possibile tessere una descrizione di un'età complessa, di passaggio verso le forme di un corpo nuovo e di un desiderio difficile da comprendere? Come raccontare il desiderio di andare su un pallone gigante che promette di «pis(ar) na Lua por R\$ 3,00»¹⁴? Così, dunque, redarguisce la narratrice: «A coisa é simples: um homem e uma menina *enovelando* um desejo. Empine os dois, *dê linha a eles*. Têm bem com que se enrolar. Mas trabalhe mais a menina. Quero que seja ela a primeira, a mais forte, a doce *aranha*»¹⁵ (16). Con il filo di seta della narrazione, la bambina avvolgerà lo sguardo dell'uomo. Il narratore è rimproverato nuovamente. Non è capace di scrivere senza luoghi comuni, e insiste sulla delicatezza banale dell'infanzia.

Quisesse assim tão delicada, eu mesma escrevia. [...] E vem você aí com essa tapeçaria medieval, se esgueirando entre palavras, mascarando com imagens [...].

¹³ «Questa è una storia che non voglio raccontare, una storiellina senza fatti, densa come un mestruo, che non voglio sia mia. Ho cercato di liberarmene, affondarla per il malessere che mi provoca. Non ci sono riuscita. Non necessaria, proprio così come essa è, continua invece sempre a esistere. È per questo che ho messo un annuncio sul giornale. Diceva: 'Cercasi narratore. Si esigono modestia e piacere descrittivo. Ricompensa da contrattare. Chiamare... numero... ecc.'. Solo uno si è presentato. Avrei preferito che fosse donna. Mi sarebbe andato meglio. Ma non ebbi scelta. Così presi questo qui. Uomo e con poca esperienza, fui obbligata a insistere nella mia volontà, concisione di stile e docilità nei rami. E a rivestirlo di nuovi vestiti. Allora, lo presento così, con la gonna rosa, un fazzoletto in testa: madre di due figlie piccole, che non faranno granché, mentre le porta a un parco-giochi, sabato pomeriggio, in quello stesso pomeriggio, in quello stesso momento in cui la storia sarebbe avvenuta, e in cui egli diventa, per contratto e per scelta, suo responsabile». (La traduzione è nostra).

¹⁴ «Andare sulla luna per tre *reais*». (La traduzione è nostra).

¹⁵ «La cosa è semplice: un uomo e una bambina *dipanando* un desiderio. Mettiti in fila, *lavorali con il filo*. Devono svolgersi bene. Ma lavora di più sulla bambina. Voglio che sia lei la prima, la più forte, il dolce *ragno*». (La traduzione e i corsivi sono nostri).

Um narrador profissional com medo de uma menina. Mas a menina está seduzindo um velho porque quer pisar na Lua. Vê se põe isso na tua cabeça. E se passa isso para o texto¹⁶ (16).

Un desiderio impuro: quello di voler volare, come un astronauta, per mettere piede sulla Luna. Per soddisfarlo, la bambina si maschera, con un rossetto voluttuoso, «presa com o homem na teia viscosa»¹⁷. L'impasse del narratore maschile importuna la scrittrice – padrona della storia.

O que é que você tinha? Um fato? Mas fato todo mundo tem, acontece a toda hora na cara da gente. *O que você não tem é voz para contar. E isso quem tem sou eu.* Está aí teu fato, como você viu ou inventou. Mas agora é meu conto, história das minhas palavras, que eu acabo como quiser¹⁸ (19).

La voce è di Sheherazade. Il filo da dipanare è di Penelope. Il filo, che è ciò che permette il lavoro della finzione letteraria, diventa nella scrittura di Colasanti un motivo grazie al quale i personaggi – quelli femminili, soprattutto – viaggiano non solo alla ricerca di una propria identità, ma alla lotta per il riconoscimento di essa stessa. Un breve e bellissimo racconto, “Fio após fio” evidenzia questo passaggio dall’ombra e dall’insoddisfazione all’attività riconosciuta e alla realizzazione come donna e lavoratrice, come ‘tessitrice’, in un’unica parola. Novelle Penelopi, due fate, Gloxínia e Nemésia, cuciono un mantello di seta bianco. Gloxínia è molto simile alla Penelope tramandataci da Omero: sempre insoddisfatta del suo lavoro, lo disfaceva per ritesserlo il giorno dopo. A differenza di Nemésia che continuava imperterrita nella tessitura, certa di poterlo indossare e sfoggiare davanti a tutta la corte. Le dita di Gloxínia si feriscono in continuazione. La sua ricerca della perfezione, doveva riconoscerlo, non portava a nulla. Gloxínia, dunque, tesse e ‘scrive’ sul suo tessuto la ‘parola magica’. E mentre Nemésia si trasforma in ragno (anch’essa come Aracne), Gloxínia realizza un lavoro di superba bellezza, fin quando decide di mostrarsi in tutto il suo splendore alla corte. Ma ecco che Colasanti sorprende i lettori. Non ci può essere un *happy ending* nella metafora della scelta di esse-

¹⁶ «Se l’avessi voluta così delicata, l’avrei scritta io stessa. [...] E invece arrivi tu con questa specie di arazzo medievale. [...] Un narratore professionale con paura di una bambina. Ma la bambina sta seducendo un vecchio perché vuole andare sulla Luna. Vediamo se te lo metti in testa. E se ripassi poi tutto questo nel testo». (La traduzione è nostra).

¹⁷ «Catturata con l’uomo nella tela appiccicosa». (La traduzione è nostra).

¹⁸ «E tu cosa avevi? Un fatto? Ma tutti hanno un fatto, ogni istante ne abbiamo uno che accade davanti a noi. *Ciò che non hai è voce per raccontare. Invece chi ce l’ha sono io.* Ecco, quello è il tuo fatto, come l’hai visto o inventato. Ma adesso è il mio racconto, storia delle mie parole, che termino come voglio». (La traduzione e i corsivi sono nostri).

re scrittrice (o tessitrice, che dir si voglia). Il riconoscimento del proprio lavoro di donna si configura, piuttosto, sotto forma di domande angustianti:

Mas onde estava a porta?

Ao redor de Gloxínia, as teias de Nemésia. Teia encostada em outra teia, que Gloxínia rasgava sem chegar a lugar algum, somente a outras e mais teias.

Onde estava a corte? Ao redor da corte, ao redor das salas, ao redor do castelo e dos jardins, lá fora fiava e tecia a paciente Nemésia, esquecida da corte, esquecida da irmã para sempre prisioneira do seu casulo de prata (25)¹⁹.

Ricamare e tessere sembrano essere, nell'ambito della scrittura di Colasanti, sinonimi di viaggio. Il ricamo invita a un'impresa talvolta sconosciuta, e proprio per questo, affascinante. È come un domandarsi: cosa c'è al di là della tessitura? Non a caso, infatti, un altro racconto assai suggestivo di Colasanti s'intitola "Além do bastidor" (7-9). Osservando la realtà, la giovane tessitrice ricama con i colori di ciò che le viene incontro: un filo d'erba con il verde, una matassa di cotone rosso, per i fiori. Ne nasce l'immagine di un giardino, poi di un albero, e sull'albero un frutto a lei sconosciuto, «e sua boca se encher do desejo daquela fruta nunca provada» (7). La tessitrice si riempie del 'desiderio dell'ignoto', senza sapere come questo possa accadere. E a questo punto, la tessitrice 'entra' nel ricamo, quasi inconsapevolmente, e tocca il frutto meraviglioso. Poi ne esce, ricordandosi la strada percorsa prima con il filo. Questo viaggio all'interno del tessuto si ripete con frequenza. In breve tempo avrebbe terminato il ricamo. Mancava solo una gazza. La sorella maggiore scopre, allora, l'entrata magica della sorella tessitrice nel tessuto. Vede che manca un pezzo da ricamare. La sorella tesse al suo posto, fino alla conclusione triste e amara, e sorprendente per il lettore che non si aspetta un finale sovversivo per una favola dal sapore orientale.

Bordou as mãos, para sempre paradas no pescoço da garça. Quis bordar os pés mas estavam escondidos pela grama. Quis bordar o rosto mas estava escondido pela sombra. Então bordou a fita dos cabelos, arrematou o ponto, e com muito cuidado cortou a linha²⁰ (9).

¹⁹ «Ma dov'era la porta? Attorno a Gloxínia, le tele di Nemésia. Una tela appoggiata all'altra, che Gloxínia strappava senz'arrivare da nessuna parte, solo a tele e a altre tele. E dov'era la corte? Attorno alla corte, attorno alle sale, attorno al castello e ai giardini, fuori stava ancora tessendo la paziente Nemésia, dimenticata dalla corte, dimenticata anche dalla sorella, per sempre prigioniera del suo mantello d'argento». (La traduzione è nostra).

²⁰ «Ricamò i capelli, e il vento non li smosse più. Ricamò la gonna, e le pieghe si fissarono. Ricamò le mani, per sempre immobili nel collo della gazza. Volle ricamare i piedi ma erano

Nel raccontino “Por duas asas de veludo” (10-12), una principessa che colleziona farfalle intraprende, in un bosco, una mascolina caccia alla farfalla nera. Una caccia senza buon esito: era come se, percepita la presenza dell’ardita principessa, le farfalle si rifugiassero nell’oscurità del bosco. Non si dà per vinta. Dopo aver nuovamente sognato la farfalla nera, la principessa si rimette in viaggio verso il bosco. Finalmente ritrova la farfalla nera e vede che si posa su un cigno, nero anch’esso. Ma questa volta il viaggio, dettato dal desiderio del possesso, si risolve con l’uccisione della farfalla, del cigno e della stessa principessa, adesso metamorfosizzata in cigno e in farfalla: «Mas é do peito dela que o sangue espirra. E filete, e jorro, banhando a roupa, desfazendo a seda por onde passa, transforma seu corpo em penas, negras penas de veludo»²¹ (12).

Di nuovo ritorna il verbo ‘desfazer’, che caratterizza il motivo principale del fare di Penelope, ma questa volta si avvolge nella tenebrosa presenza della Morte e delle Parche. Disfare coincide con spogliare, ridurre e, addirittura, eliminare fili, oggetti, memorie. Come nel caso dell’ultimo viaggio della regina (“Como uma rainha de Micenas”). Oramai defunta, lo sposo la ricopre di tutti i gioielli in possesso perché la sovrana potesse intraprendere l’ultimo viaggio come durante la sua esistenza terrena. Ma una volta immaginata la regina a destinazione, comincia a riprendersi tutti gli oggetti preziosi «até chegar o despojamento total», compreso lo specchio d’oro: infatti, «de que serve um espelho para uma mulher simples e velha, já despida de vaidades?, perguntou-se»²² (10). Il re trasforma l’affetto per la sposa nel potere, stavolta mascolino e fuori luogo, della vanità.

Giungere al totale disfacimento (“Até chegar o despojamento total”) è il profondo risultato a cui le varianti di Penelope sono perdurate nei secoli, fino alla scrittura di Marina Colasanti. Penelope è la donna che inesorabilmente ‘attende’, «attende una visione [...] che appare all’eroe a rendere più acuta e dolorosa la nostalgia del ritorno», *Mildonian* 328), Penelope è simbolo di fedeltà, di costanza, ma anche la donna isolata, sola.

Il labirinto della solitudine che si scava in una materialità soffocante è anche e soprattutto quello rappresentato dalla durezza del destino di ogni donna, anche se dea o eroina, nella società patriarcale. È Penelope e non Odisseo che, come ogni fi-

nascosti nel prato. Volle ricamare il volto ma era nascosto nell’ombra. Allora ricamò il nastro dei capelli, fissò il punto e con molta cautela tagliò il filo». (La traduzione è nostra).

²¹ «Ma dal suo petto sgorga il sangue. E sgorga tanto che ne bagna la veste, disfacendo la seta in ogni punto, e trasforma il suo corpo in piume, piume nere, di velluto». (La traduzione è nostra).

²² «A cosa serve uno specchio per una semplice donna, vecchia e ormai senza più vanità?». (La traduzione è nostra).

glia d'Eva, porta in sé la contraddizione tra divino e umano, tra trascendenza e immanenza, tra elevazione e degradazione. Vive emarginata e accoglie tra le braccia il suo sogno/incubo: arrampicata ai fili della sua tela tra cielo e terra raggiunge il punto d'unione tra le tenebre e la luce, la regione primordiale da dove partono e ritornano le anime, dove prendono forma e sfumano i sogni (327-328).

Penelope, aggrappata ai fili, è la donna mentre il luogo in cui lavorare la lana coincide con il lavoro oscuro del fondo dell'io, come ha scritto in una bellissima silloge Tino Villanueva: in attesa del profilo di una nave («the outline of a ship coming toward me»), «How long must I keep company with my irritable self/ trapped in whichever palace room am I in,/ made worse when my body moves in rhythm/ as if in tribute to the moon?»²³ (314). «Penelope chi sei? [...] L'antro a cui si affidano i segreti del linguaggio, in cui si sfidano i misteri della poesia?» (Mildonian 329), conclude un suo bel saggio Paola Mildonian. E a partire da questa domanda, che rende ancora più avvolto nel mistero il mito di Penelope, Marina Colasanti ha scritto uno dei suoi più bei racconti, tra i più orfici ed ermetici, in cui Penelope è, forse, metamorfosizzata in un gatto, anzi, in una gatta. Il titolo è nuovamente emblematico: «Penélope manda lembranças» (2011). Nel racconto che dà il titolo all'intera raccolta di racconti, Marina Colasanti sceglie ancora una volta Penelope come simbolo di analisi della soggettività femminile e dell'anima umana. Tutto si svolge in uno spazio indefinito, in cui il quotidiano è veramente fantastico poiché l'assurdo e l'inatteso diventano colonne della possibilità. La finzione narrativa serve a dimostrare, infatti, che il fantastico non esiste. Ogni evento reale, in fin dei conti, è normalmente possibile. La narrativa è questa simbiosi fantastica, per definizione, che sorprende l'immaginazione. Trattando il tema di una donna che si metamorfosizza in una gatta, che risponde al nome di Penelope, («Ela tinha mesmo cara de gata. Não essa coisa de gata-mulher-bonita. Não. Gata felina»²⁴. *Ibid.*: 7) transita nell'universo del meraviglioso. Ciò che parrebbe impossibile nella realtà, al contrario, risulta possibile nella finzione. Tra i corridoi di una villa antica, si odono i miagolii di un gatto misterioso. Essendo notato sempre vicino a una giovane scienziata giapponese, Sei, che ne nega l'esistenza, tutti pensano che sia ella stessa il felino. Anzi, afferma che la sua gatta si chiama Penelope, perché uno scrittore del gruppo l'aveva così battezzata, dopo aver sentito gli strani pettegolezzi sul gatto. Penelope-gatta miagola solo rinchiusa nella

²³ «Fino a quando dovrò ancora restare in compagnia del mio irascibile io,/ intrappolata in qualunque stanza del palazzo io sia,/ sempre più cattiva quando il mio corpo muove a ritmo/ come in un rito in onore della luna?». (La traduzione è di Paola Mildonian).

²⁴ «Aveva proprio una faccia da gatta. Non quella da gatta-donna-sensuale. No. Gatta – felina». (La traduzione è nostra).

stanza della giapponese. Non esce, non si vede, resta in attesa – sembra – del ritorno della padrona. Tuttavia, la narratrice, ritornando a casa, percepisce con sgomento che, in una foto fatta da lei stessa alla giovane, invece della scienziata vi è ‘solo’ l’ombra di una gatta. Così la metamorfosi, ‘qualsiasi’ metamorfosi, è un segmento di possibilità realizzato. La realtà si protende verso questo spazio in cui il prima e il dopo si ritrovano. Esplorando questo interspazio della realtà e degli esseri, anche il mito di Penelope assume un’altra variante. Chi sei, dunque, Penelope? Ecco, Penelope potrebbe essere una donna poco loquace o una gatta cambogiana o giapponese. Il lettore rimane interdetto perché non vi è risposta al suo dubbio tra le spiegazioni razionali e gli avvenimenti miracolosi e inspiegabili. L’esistenza di Penelope-gatta è un’ultima re-interpretazione della realtà. Narrando questa possibile variante del mito, la realtà diventa non un ponte verso l’immaginario, ma il materiale della sorpresa e dello stupore.

La scrittura di Marina Colasanti non è ‘in transito’, perché vi si narrano appena viaggi o migrazioni che, tutto sommato, coincidono con il percorso esistenziale della scrittrice italo-brasiliana. Siamo di fronte a una scrittura in cui il testo, la tessitura, la condizione di essere donna, ‘transitano’, interpenetrandosi, verso un mondo dell’immaginario che indaga il dominio misterioso e collettivo del linguaggio e dei miti. Come ha dichiarato Marina Colasanti in un’intervista, in occasione della presentazione di “Penélope manda lembranças”: «O conto permite maravilhosas viradas de mesa, gestos de prestidigitação que o leitor não vê, mas que o atingem em cheio. E é feita de contos a preciosa tradição oral universal». Penelope è, come Sheherazade, la tessitrice della morte, dell’assenza, e dell’attesa, ma anche simbolo della possibilità arcana che strappa le parole al Nulla e le fa diventare Letteratura.

Bibliografia citata

- Andricáin, Sergio y Rodríguez, Antonio Orlando. “Marina Colasanti y las metáforas del inconsciente”. *Cuatrogatos. Revista electrónica de literatura infantil*, 1 (2000). <<http://www.cuatrogatos.org/marina.html>> (consultato il 2 gennaio 2012).
- Atwood, Margaret. *La porta. Poesie*. Traduzione e cura di Eleonora Rao. Firenze: Le Lettere, 2011.
- . *Il Canto di Penelope*. Traduzione italiana a cura di Margherita Crepax. Milano: Rizzoli, 2005.
- Colasanti, Marina. “Fio após fio”. *Uma idéia toda azul*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979: 23-25.
- . “Além do bastidor”. *Uma idéia toda azul*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979: 7-9.
- . *A nova mulher*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.
- . *E por falar em amor*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.
- . “Por que nos perguntam se existimos”. Ed. Peggy Sharpe. *Entre resistir e identificar-se:*

- para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: EdUFG. 1997: 33-42.
- . “Como uma rainha de Micenas”. *Um espinho de marfim*. Porto Alegre: L&PM. 1999: 9-10.
- . *A Moça Tecelã. Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento*. São Paulo: Global. 2001¹¹: 9-14.
- . “Penélope manda lembranças”. *Penélope manda lembranças*. São Paulo: Ática. 2001: 7-25.
- . *Passageira em trânsito*. Rio de Janeiro: Record. 2009.
- D'Angelo, Biagio. “Marina Colasanti, i colori del viaggio e del ricordo”. Silvana Serafin (ed.), *I colori dell'emigrazione nelle Americhe*. Udine: Forum. Collana “Donne e società” 2. 2011: 117-126.
- Fallaci, Oriana. *Penelope alla guerra*. Milano: Bur Rizzoli. 2001.
- Ippolito, Emma. “Atwood e Penelope”. *D-Memory. La Repubblica*, 471 (15 ottobre 2005). <<http://d.repubblica.it/dmemory/2005/10/15/attualita/attualita/102gra471102.html>> (consultato il 2 gennaio 2012).
- Mildonian, Paola. “I viaggi di Penelope”. Daniela Ciani Forza (ed.), *Quale America? Soglie e culture di un Continente*. II. Venezia: Mazzanti. Collana “Soglie americane” 4. 2007: 323-329.
- Miras, Domingo, *Penélope. Teatro mitológico*. Ciudad Real: Biblioteca de Autores Manchegos. 1995.
- Neri, Regina Alice. “O encontro entre a psicanálise e o feminino. Singularidade/Diferença”. Joel Birman (ed.). *Feminilidades*. Rio de Janeiro: Contra Capa. 2002: 26.
- Sharpe, Peggy (ed.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: EdUFG. 1997.
- Stegagno Picchio, Luciana. *Storia della letteratura brasiliana*. Torino: Einaudi. 1997.
- Villanueva, Tino. “Prayer to Athena”. *So spoke Penelope*. Daniela Ciani Forza, *Quale America? Soglie e culture di un continente*. II. Venezia: Mazzanti. Collana “Soglie americane” 4. 2007: 307-321.