

LE PAROLE SU MISURA DI MARGO GLANTZ A PROPOSITO DI *HISTORIA DE UNA MUJER QUE CAMINÓ POR LA VIDA CON ZAPATOS DE DISEÑADOR*

Laura Silvestri*

La vita di Nora García

Come la maggior parte delle opere di Margo Glantz, anche *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, il libro di racconti pubblicato nel 2005, è un testo «interdisciplinario, intercultural e intergenérico» (Glantz. *Escritora*: 75)¹. Si tratta infatti di racconti molto speciali dato che, tutti insieme, formano un vero e proprio romanzo. Non a caso si aprono con una breve avvertenza che, sotto il titolo di *Memorias de las apariencias*, recita: «He vuelto a coleccionar aquí varios relatos. Su reescritura responde a una histeria dosificada, escrita a cuentagotas y contra el tiempo, demorada año tras año. Reunidos forman otra historia, o, ¿por qué no?, la misma historia» (Glantz. *Historia*: 9).

* Università di Roma 'Tor Vergata'.

¹ Così definisce l'autrice il suo libro *De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos* (1984) che, nel ripercorrere le varie rappresentazioni dei capelli, intreccia i generi più disparati: dalle citazioni bibliche ai consigli delle riviste di bellezza, passando per i più famosi testi poetici. In verità, tale definizione può essere estesa a tutta la sua produzione di finzione in quanto, affermata dapprima come saggista (famosi sono i suoi saggi sulla Malinche, su Sor Juana Inés de la Cruz, sulla letteratura coloniale), Glantz non rinuncia mai a mischiare il genere che l'ha resa famosa alla narrativa d'invenzione. Ne consegue che i suoi racconti e i suoi romanzi finiscono con l'essere tanto delle storie quanto dei saggi sui più svariati argomenti. Ad esempio, ne *El rastro*, Nora García torna al paese d'infanzia dopo la morte per infarto dell'ex-marito e da questa vicenda minimalista si snoda un'analisi approfondita del cuore, inteso sia come muscolo che come simbolo. Analisi che d'altra parte è accompagnata da moltissimi riferimenti alla musica e alla pittura. Così, infatti, spiega lei stessa di cosa si nutra la sua scrittura: «Me gusta la pintura, la música, la lectura, viajar, ver mezquitas, saber por qué los musulmanes viven de cierta manera, cómo caligrafían sus libros, me fascina comprarme ropa y estar a la moda, me interesa analizar por qué un traje de Armani de pronto se puede convertir en objeto artístico. Todo ese tipo de cosas aparece plasmado en mi obra. La frivolidad también es maravillosa. Cuando estoy escribiendo una novela soy como un eco de resonancia. A todo estoy atenta, y de pronto, un anuncio de El Palacio de Hierro cabe perfectamente en un libro mío». (Glantz. *Escritora*: 78).

Si tratta di racconti che possono essere brevissimi, sul modello di Monterroso, come *Contingencia*: «Cuando despertó Nora García comprobó, azorada, que su vientre había crecido a desmesura: caía a plomo sobre sus rodillas» (Glantz. *Historia*: 57), oppure possono far parte, alla maniera di Borges, di racconti più lunghi, come *He soñado* che ritroviamo all'interno di *Palabras para una fábula*. In ogni caso, comunque, ruotano tutti attorno a Nora García, che già era stata la protagonista de *El rastro* (2002) e la narratrice dei racconti pubblicati nel 2001 con il titolo di *Zona de derrumbe*². È lei infatti che in *Animal de dos semblantes* ricorda i tanti cani e gatti posseduti e che in *Historia de amor* seguiamo in un viaggio in Europa. È lei la donna che si sottopone a una mammografia in *Palabras para una fábula* ed è lei che, in *Jarabe de pico*, non riesce a controllare un'intensa salivazione, dovuta ai suoi troppi anni. E naturalmente è lei *la mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*.

La frase del titolo è la stessa che chiude il primo racconto *Zapatos: andantes con variaciones*, la cui struttura ricalca quella di tutto il libro. In effetti, i sessanta paragrafi numerati, in cui è diviso, possono essere considerati sia singolarmente che nel loro insieme. Nel primo caso, alcuni sono degli aforismi, come il numero tre: «La dignidad y la belleza del pie desnudo sólo se conserva en la estatua» (Glantz. *Historia*: 12). Mentre altri sono dei microracconti, come il numero tredici: «Oí decir o leí en alguna parte que los egipcios y los romanos dibujaban las caras de sus enemigos en las suelas de sus sandalias para poder literalmente, pisotearlos. Deberíamos imitarlos» (Glantz. *Historia*: 18).

Presi complessivamente, invece, i paragrafi vengono a costituire il racconto della vita di Nora García, come del resto sottolinea il paragrafo numero sette: «Es hora de confesar que esta historia es autobiográfica, y por lo tanto profundamente sincera» (Glantz. *Historia*: 13). È un'autobiografia che a volte è scritta in prima persona e a volte in terza e che in molti punti rimanda a *Las genealogías* (1998), il libro in cui Margo Glantz ripercorre l'epopea della sua famiglia: ebrei russi che, dopo varie peregrinazioni sono approdati definitivamente in Messico.

Come lei stessa racconta, anche i genitori di Nora vengono dalla Russia e anche loro hanno scelto la medesima meta:

Mis padres ni siquiera llegaron a América, la verdadera, sino a México, a sur del Río Bravo donde lo habitantes somos despreciables. Si yo hubiera nacido en Nueva York habría estudiado en Cambridge o en Harvard y mi inglés sería impecable como el de Carlos Fuentes (Glantz. *Historia*: 16).

² Questa raccolta viene ripubblicata nel 2004 con il titolo di *Animal con dos semblantes* e i sei racconti di cui è composta fanno parte anche di *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*.

È convinta infatti di avere ereditato «un exilio menor» (Glantz. *Historia*: 16). Primo, perché ad emigrare sono stati i suoi genitori, e non lei stessa, e poi perché «su exilio fue menos productivo que el de Nabokov (quién escribió en inglés y no en español, como yo Nora García), o de algunos conquistadores del siglo XVI» (Glantz. *Historia*: 16). Ed è appunto per compensare «la falta de heroísmo familiar» (Glantz. *Historia*: 17) che cerca di rendere eroica la sua passione per le scarpe (e, in special modo, per le scarpe di alta moda), facendone l'argomento di un romanzo.

In realtà, Nora García vorrebbe scrivere la storia di una donna che deve percorrere un cammino di perfezione, come Santa Teresa, come San Juan de la Cruz, come i frati francescani:

La idea es trazar un paralelismo entre la mujer que tiene que andar simplemente un camino amoroso o el camino in mezzo del camin di nostra vita, digamos, y paralelamente, a manera de alegoría, los frailes seráficos, Santa Teresa o San Juan, que andan descalzos o con sus pobres y primitivas sandalias. Por ello, continuo escribiendo este texto en el que una mujer camina con zapatos de diseñador el camino de su vida, su vocación martírica contrasta con ese afán, el cual despierta su nostalgia por Santa Teresa de Jesús y los frailes seráficos de México; lo remata todo con San Juan el más importante de los místicos (Glantz. *Historia*: 27).

Ma sa anche che «escribirá un texto que tiene que parecerse a un libreto de ópera» (Glantz. *Historia*: 41) – del resto ne *El rastro* Nora è una violoncellista –, come sa pure che la sua ossessione per le scarpe firmate finirà con il cambiare i suoi progetti. Tanto più che, per lei, il genere del romanzo è «como un largo camino por andar, un camino intransitable si no va calzada con zapatos especiales, uno de los pares de calzado más maravilloso y suave de todo el universo» (Glantz. *Historia*: 28). Sta parlando delle scarpe di Salvatore Ferragamo, lo stilista che, tra i tanti (Manolo Blahnik, Yves Saint Laurent, Miuccia Prada, André Perugia), è il suo preferito nonostante, dice, fosse fascista): perché le sue scarpe sono opere d'arte e perché, come lei, ne è ossessionato malgrado la sua famiglia disprezzi chi ha a che fare con esse:

Desde pequeño tuvo obsesión con el calzado, pero a su padre (como al de mi madre) le parecía una profesión indigna. Una noche trabajó para confeccionar un par de zapatos blancos para la primera comunión de su hermana preferida. Fue un predestinado. De la misma manera que Leonardo da Vinci, nacido para pintar a la Mona Lisa y diseñar inventos revolucionarios, Salvatore Ferragamo nació para diseñar zapatos (Glantz. *Historia*: 13)³.

³ Anche ne *Las genealogías* si racconta che il padre della madre di Margo consigliava alla

Allo stesso tempo, Nora ammira anche Nabokov, dato che la sua passione investe sia le scarpe che la letteratura. Forse perché ha imparato ad apprezzare sia l'una che le altre nel negozio di calzature dei suoi genitori dove, per passare il tempo in attesa dei clienti, leggeva. Tuttavia, l'ammirazione che prova per Nabokov le causa anche un forte senso d'inferiorità:

La verdad es que cuando yo, Nora García, leo cosas tan profundas como las que él escribe, me siento disminuida, inútil, y, lo que es peor, mis obsesiones se convierten – como la naturaleza americana para Buffon – en algo inferior. ¿Cómo puede equipararse a alguien cuya tragedia ha sido sólo un exilio de colonia en colonia proletaria durante su infancia, con un exiliado de la nobleza de un país que produjo a Gogol, Dostoievski, Chéjov y, claro, Nabokov *afterwards*? (Glantz. *Historia*: 15).

Lo stesso senso d'inferiorità che prova anche nei confronti delle eroine dei grandi romanzi europei. Come loro, anche Nora soffre per amore, ma, come ammette lei stessa, la sua sofferenza si traduce in un malessere banale, molto diverso dalle loro tragiche disgrazie:

Mi historia trata de una mujer (quizás yo misma) que ama desesperadamente y la consecuencia de cuyo amor fatal no es el suicidio, al estilo de Ana Karenina echándose a las vías del tren o Madame Bovary tomando arsénico para pagar sus deudas o de Madame de Clèves entrando a un convento para no ceder al amor carnal; no, su tragedia consiste en una paulatina deformación del pie izquierdo que le produce un dolor continuo y mediocre (Glantz. *Historia*: 15).

Nora García ha infatti l'alluce valgo. Per questo i piedi e le scarpe sono l'elemento unitario della sua autobiografia. Ovvero: il legame interno, il punto di vista interpretativo mediante il quale lei seleziona e coordina la storia della sua vita (Lejeune). Così, mentre racconta i vari episodi che la riguardano (tutti invariabilmente legati alle calzature), ricorda l'origine turca della parola *zapato*; ripercorre la storia delle scarpe con il tacco: dalla prima donna a indossarle – Caterina de' Medici nel 1553 – fino alla moda attuale di cui sono diventate un oggetto privilegiato; elenca le collezioni di Jane Mansfield, Marilyn Monroe e Imelda Marcos; distingue tra 'podologa', 'pedicurista' e 'podiatra' e non manca di riflettere sugli effetti che questo accessorio produce sul corpo femminile, in generale e sul suo:

Los tacones altos son una paradoja, afirmaba alguna cronista de la moda, son a la vez una tortura para quienes los usan y a mí me han ocasionado enfermedades gravísi-

figlia di indagare che il fidanzato non fosse figlio di un calzolaio. E alle sue proteste rispondeva: «Tu no sabes [...] esos tratan mal a la gente» (Glantz. *Las genealogías*: 26).

mas empezando por la formación de juanetes, la deformación de la bóveda del pie o la dislocación de la columna vertebral, y también son – y ésta es la verdadera paradoja – instrumentos que realzan las cualidades femeninas: las mujeres se vuelven seductoras, sensuales, fascinantes: su porte (también el mío) se endereza, aumenta su estatura, el busto se estiliza y en su rostro se pinta la delectación: sus ojos brillan, su boca – realzada por el encendido color de púrpura que la maquilla – se entreabre y deja asomar la punta de la lengua entre los dientes (Glantz. *Historia*: 14).

È indubbio che per Nora le scarpe siano un vero feticcio, sia nel significato di oggetto adorato a cui si attribuisce un'anima, sia in quello di oggetto erotico sostituto dell'atto sessuale⁴. E in questo senso, il godimento legato al dolore fisico sembra confermare le osservazioni di Havelock Ellis quando parla del feticismo dei piedi e delle scarpe. C'è, dice lo studioso:

un fascino sessuale quasi astratto dell'idea di costrizione, sia subita, sia inflitta, sia soltanto vista o immaginata [...]. La stessa sofferenza può diventare, in una grande varietà di circostanze particolari, un simbolo erotico e procurare lo stesso piacere delle emozioni che accompagnano normalmente l'atto sessuale (205)⁵.

La deformazione del piede lamentata da Nora è molto probabilmente una conseguenza dell'uso di tacchi troppo alti, ma forse (lei pensa) può derivare anche dal fatto di non aver mai potuto indossare scarpe d'alta moda. Decide quindi

⁴ Il feticismo è un fenomeno complesso, e per molti versi contraddittorio, che investe molti aspetti della vita e che ha cambiato di importanza e di significato nel corso della storia. Sebbene in principio questo termine venisse associato al culto di oggetti praticato dalle società primitive, man mano che avanza il secolo XIX e che la società borghese si afferma nei principi della razionalità e dello scientismo, il feticismo va oltre il suo significato sessuale e comincia a diffondersi come mezzo esplicativo della realtà. Ciò significa che la definizione connotativa (feticista) di un oggetto non è lineare, ma deviata: l'oggetto non è più quello che è, ma ciò che suggerisce e lo sguardo feticista – grazie alla sua caratteristica deviata, indiretta, falsa e surrogata – è la maniera più 'moderna' di spiegare la realtà. Niente è più reale, tutto è apparenza, artificio, costruzione. Tutto è feticismo (cfr. Extebarria-Núñez Puente). E naturalmente la moda ha un ruolo fondamentale in tutto ciò. O meglio le didascalie che accompagnano le immagini delle riviste di moda: «Sorta di istruzione per l'uso della rivista, la didascalia è per Barthes il perno segreto ma efficace, interamente ed esclusivamente linguistico, in cui si produce e si nasconde il senso della moda: quell'aura tanto capricciosa quanto necessari che, trasformando un semplice capo d'abbigliamento in oggetto quasi mitico, rende desiderabile al tempo stesso l'abito e chi lo indossa» (Marrone IX).

⁵ La lingua che spunta dai denti mima in effetti l'atto sessuale, atto che viene rappresentato anche dal piede che entra nella scarpa. Non a caso Bettelheim, nel suo studio su Cenerentola, a proposito della prova della scarpa, osserva che lei «accetta con amore la sua vagina sotto forma di pantofola ed approva il suo desiderio di un pene simboleggiato dal suo piedino» (227).

di comprare le più belle Ferragamo che abbia mai visto, tanto più che «sabe que no podrá escribir si no está bien calzada» (Glantz. *Historia*: 35). Va quindi nel negozio nella cui vetrina sono esposte, le osserva, le accarezza, le prova, ma, pur essendo in saldo, le risultano troppo care. Quindi rinuncia e se ne va; poi ci ripensa, torna, le riprova e finalmente leggiamo:

se encamina a la caja y los paga, pero antes de hacerlo pronuncia un voto, una manda a Santa Teresa de Jesús: usarlos solamente cuando se siente a escribir, como ahora lo hace con los zapatos puestos [...] y por fin, con solemnidad, ¡ya era hora!, sentada como franciscano seráfico a la máquina de escribir o frente a la computadora, fumándome un cigarrillo, oyendo a Bach, comiendo turrón de yema y bebiendo un oporto, comienzo el acto más heroico de mi vida: escribir la historia de la mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador (Glantz. *Historia*: 46).

Nora García, che scrive con indosso le scarpe di Ferragamo, ricorda un po' il personaggio di Vargas Llosa, Camacho, uno scrittore di radiodrammi che, ne *La tía Tula y el escribidor*, per comporre si truccava come i personaggi che creava, quasi a voler sottolineare la strettissima relazione che intercorre tra l'autore e la sua opera, tra l'esperienza di vita e l'artificio che la traduce in creazione artistica. Ma mentre l'espedito di Camacho è una copertura che impedisce anche a lui stesso di distinguere la realtà dalla finzione (tanto che finirà in manicomio), quello di Nora è un artificio evidente che si adegua come una seconda pelle al suo corpo e al tipo di opera che vuole creare. Dice infatti:

calzar zapatos de diseñador es también indispensable si se quiere pasar sin dificultad de un texto a otro, es decir, si se quiere escribir una nueva novela donde el mismo personaje llamado Nora García, la protagonista habitual de estas historias, lleve siempre puesto el mismo par de zapatos de diseñador que ha venido usando mientras escribe este relato, quizás ahora con las puntas aguzadas, aunque eso agrave la condición de su juanete (Glantz. *Historia*: 27).

Ciò significa che se Nora (e con lei Margo Glantz⁶) riesce a fare un'opera che cambia, pur rimanendo la stessa, è perché la sua scrittura è, come le scarpe di Ferragamo, modellata sul corpo. In effetti, il successo dello stilista si deve al fatto che: «sus hormas eran únicas, una para cada pie, es decir, de una para el derecho y otra para el izquierdo; como la huella de las manos o las de la voz, la

⁶ Qualcuno infatti considera l'intera produzione narrativa di Glantz come opera di autofinzione, come un'opera cioè in cui l'autrice riversa gran parte della propria esperienza di vita (cfr., per esempio, Rodríguez Ávila).

huella de nuestros pies es única, así es la vida o así es la anatomía, un simple designio de la naturaleza» (Glantz. *Historia*: 40). Quasi a dire che le sue creazioni sono forme d'arte che, ricalcano la natura, trasformandola. Per questo Nora si sente obbligata a indossarle nel momento di scrivere il romanzo della sua vita⁷. Per fare cioè una letteratura che, espressione del corpo, sia in grado di affermare l'insostituibile unicità di chi l'ha creata.

Il sapere del corpo

Se nelle opere precedenti e nei racconti presi separatamente il corpo appare frammentato, sezionato quasi fosse stato sottoposto a un'autopsia (i capelli di *De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos*, il cuore de *El rastro*, il ventre di *Contingencia*, la bocca di *Jarabe de pico*, il seno di *Palabras para una fábula*, i piedi di *Zapatos: andante con variaciones*), in *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador* i vari pezzi si ricompongono, dando vita a qualcosa di nuovo e insieme conosciuto (*la otra historia* e *la misma historia* dell'avvertenza iniziale). Così, se prima il corpo appariva condizionato dal di fuori (dalla mente, della cultura, dalla moda), ora è vissuto dall'interno e, in quanto tale, è capace di unire gli opposti, sanare le contraddizioni, farle prendere contatto con la realtà e sviluppare una diversa percezione di se stessa e del mondo (Galimberti).

Non è un caso che Nora spesso si autodescriva come «una mujer que ama demasiado», ovvero secondo la celebre definizione usata da Robin Norwood per indicare le donne che hanno una dipendenza relazionale e, in senso più generale, le donne che, tese più a compiacere gli altri che ad affermare le proprie esigenze, si costruiscono un mondo illusorio, vivendo fuori da se stesse. Di fatto, anche Nora a volte sembra preferire la vita immaginaria a quella reale:

Alguna vez hubiera querido ser la Cenicienta, tener una madrastra y unas hermanas malvadas. Levantarme una hermosa mañana y encontrar a un Príncipe Azul en la cocina, acompañado de un criado que en las manos llevara un suntuoso estuche forrado de raso de seda color púrpura y en su interior ostentara la famosa e incorruptible zapatilla de cristal, enteramente a mi medida (Glantz. *Historia*: 13).

E non esita a confessare che la sua passione «proviene de una concepción especial de la idea de la fama, está relacionada con el honor del nombre» (Glantz.

⁷ Le scarpe di Ferragamo continuano ad essere un feticcio nella misura in cui ogni opera d'arte lo può essere. Del resto, «qualunque oggetto può essere feticcio, qualunque feticcio può smettere di esserlo» (Perniola 76).

Historia: 46). Così, vittima delle apparenze, si conforma a indossare scarpe che le deformano i piedi e la spina dorsale, solo al fine di salvaguardare una certa immagine di sé nei confronti degli altri: «¿Para qué usar zapatos de diseñador en casa? ¡Me los quito en cuanto pongo el pie en el tapete de la entrada! Mis pies me lo agradecen. Uso unas cómodas pantuflas y la paso de maravilla, sobre todo cuando nadie me observa» (Glantz. *Historia*: 29-30).

Quando però si rende conto dei danni che le provocano, ecco che comincia a prenderne le distanze: «De todos los milagros de la moda, quizás el tacón de aguja, largo y estilizado, con sus resonancia freudiana, sea el más sofisticado y seductor ¡Me encantan, pero me hacen daño!» (Glantz. *Historia*: 21). Questo perché, essendo «l'unica realtà capace di scoprire le finzioni dell'immaginario (Galimberti 291), il corpo impone il senso del limite, ossia il rispetto delle leggi inesorabili che lo governano e che la mente si illude di poter sfidare.

È grazie al sapere del corpo, infatti, che Nora mette in discussione non solo la propria sottomissione alla moda, ma anche quella delle altre donne. Così, in *Palabras para una fábula*, mentre sta aspettando di sottoporsi a una mammografia, osserva alcune infermiere con i tacchi altissimi e si chiede:

¿cómo pueden ocuparse de tantos enfermos, llamarlos por su nombre con voz alta y cortés, conducirlos luego por los largos pasillos, abrir una puerta, decirles que se desvistan, que se ponga una bata desechable, que vuelvan a esperar sentados, pero casi desnudos, sin ropa interior, sin ropa exterior, sin aretes, sin reloj, sin collares, sin equipaje, sólo con el cuerpo que va a ser examinado, y ellas con tacón tan alto? (Glantz. *Historia*: 154).

Se Nora pensa che il lavoro di infermiera sia incompatibile con i tacchi alti è perché sa, per esperienza personale, che la scorretta postura e le torsioni del piede, che questi provocano, impediscono di muoversi liberamente e distolgono l'attenzione da tutto il resto. Dalla sua domanda, infatti, sembra che le infermiere siano impedito nei loro movimenti (tanto da non poter aprire una porta) e, comunque, totalmente incapaci di occuparsi dei malati. Quei corpi spogliati di ogni copertura, ornamento e accessorio, e in più segnati dalla malattia, rappresentano alla lettera quella «sentenza di morte» che Levi-Strauss (54) vede nel corpo nudo. Per questo, per essere vicini alla condizione del cadavere, i corpi nudi perdono umanità e «si muovono male» (Lemoine-Luccioni 28)⁸. Potrem-

⁸ Non per nulla, quanto tocca il suo turno e l'infermiera (questa sì, «lleva tenis blanco ¡vaya, pienso, por fin alguien que hace bien su trabajo» [Glantz. *Historia*: 156]) la invita a spogliarsi, Nora pensa: «me dará instrucciones con voz suave, amable, lejana, falsamente cariñosa, protocolaria, haciendo el simulacro de considerarme humana, como si de verdad creyera que lo soy en ese momento en que debo empezar a desnudarme» (Glantz. *Historia*: 156).

mo dire perciò che si muovono come le infermiere sui tacchi alti⁹. In questo contesto, dunque, i tacchi perdono tutto il loro fascino e, da feticcio-oggetto di culto e di desiderio, diventano sintomo¹⁰. E più precisamente, il sintomo di un malessere causato da una cultura che, preferendo la copia all'originale, la rappresentazione alla realtà e l'apparenza all'essere (Debord e Lasch) sottomette gli individui, e in particolar modo le donne, a un processo continuo di reificazione. E per capirci vediamo come Nora descrive il suo esame mammografico:

Cuando pongo con cuidado mi pecho derecho sobre la plancha fría, me estremezco, se me pone la carne de gallina, y cuando ella [l'infermiera] le da vuelta a una manivela para prensarme el pecho y grito levemente, si apenas comienzo, me dice, cuando ya mi pecho se ha estirado y perdido su forma y parece una lonja de carne aplanada como las que aplanan en las carnicerías [...] y aprieta como si mi pecho fuera un trozo de materia prima, vuelve a apretar y mi pecho derecho desaparece prensado entre dos planchas de acero, una de las cuales tiene, como ella dice, una placa fotográfica, me duele mucho, siento como si me fueran a cortar el pecho, ¿será un castigo por tenerlo? (Glantz. *Historia*: 159).

E confrontiamo la descrizione con quanto Nora aveva detto dei tacchi in *Zapatos: andante con variaciones*. Nel laboratorio di analisi, il corpo di Nora, trattato come qualcosa di inerte (un pezzo di materia, appunto), soffre. Soffre come

⁹ L'insistenza di Nora nel mettere in relazione tacchi alti e lavoro ci ricorda la predilezione maschile per tutto ciò che rende difficile il muoversi e il camminare delle donne, come il piede piccolissimo (basti pensare a Cenerentola e alla fasciatura cinese dei piedi, ma anche all'effetto di rimpicciolimento del piede, provocato dai tacchi alti), ha a che fare con il tentativo androcentrico di 'immobilizzare' le donne per renderle deboli, insicure e quindi bisognose di tutela (Squicciarino 62-63). Del resto, sappiamo bene che la moda non è solo ciò che le donne e gli uomini indossano, ma anche e soprattutto «tutto il fervore di credenze, pregiudizi, sentimenti e resistenze» (Barthes 88) che costituiscono il gusto (e quindi la cultura) di una determinata epoca.

¹⁰ Del resto lo stesso Freud in *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, scritto nel 1910 quando stava conducendo i suoi studi sul narcisismo, parla della possibilità di considerare l'oggetto feticcio un sintomo, seppure sui *generis*. Anche qui mi sembra si possa parlare di narcisismo, tenendo presente che, da un punto di vista clinico, il narcisismo non significa vanità, egocentrismo, autoesaltazione, come comunemente si crede, ma è un disturbo della personalità, caratterizzato da un esagerato investimento dell'io (l'organizzazione mentale nel quale il soggetto si identifica per offrirsi agli altri) a spese del sé (il sentire del corpo). Ciò significa che se per il senso comune il narcisismo corrisponde a una manifestazione estrema di egoismo e compiacimento di sé è perché, coincidendo con un'identità minacciata dalla disintegrazione, condanna l'individuo a restare separato da se stesso e da quanti lo circondano. «Del resto il mito parla chiaro: da un lato Narciso in carne ed ossa e, dall'altro, una parvenza, un miraggio, un simulacro per raggiungere il quale egli non esita a sacrificare la sua stessa vita» (Silvestri. "Il sapere...": 12).

soffriva quando lei costringeva i suoi piedi in scarpe inadatte (quando lei stessa trattava il proprio corpo come una cosa inanimata da manipolare a piacere). Anche se Nora non sembrava rendersi conto di quel dolore (la parola tortura che usa è infatti presa dalle riviste), e anzi lo trasforma in piacere, le deformazioni, i segni che i tacchi le hanno lasciato sul corpo, parlano chiaro. Parlano, come parla il grido che le sfugge durante la mammografia¹¹. Ed è appunto grazie al linguaggio inarticolato del corpo che si insinua il dubbio circa il fatto che la sofferenza sia connaturata all'essere donna. Dubbio che, proiettandosi su quello che prima le sembrava un paradosso, lo scioglie.

Di fatto, se le donne sono nate per soffrire (come del resto le conferma l'infermiera) allora è logico che portino i tacchi alti anche se (o forse proprio perché) sono una tortura in quanto, come lei stessa ha affermato, sono strumenti fatti apposta per esaltare le cosiddette qualità femminili. Quelle qualità cioè che trasformano le donne in oggetti erotici, da guardare, ammirare, adorare (in breve: in feticci¹²), ma che non hanno niente a che fare con il femminile iscritto nel corpo¹³. Non per nulla sono qualità che durano il tempo in cui le donne sono giovani e belle (ma soprattutto disposte ad anestetizzare il proprio corpo pur di adeguarsi a quanto viene loro richiesto). Quando non lo sono più, quando sono donne con caratteristiche proprie e non imposte, allora diventano strani «objetos con pecho» o semplici «objetos de laboratorio» (Glantz. *Historia*: 158).

In *Palabras para una fábula* (l'ultimo racconto di *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*) ci sono parecchi riferimenti all'età ormai avanzata di Nora; e forse è proprio perché ormai è avanti con gli anni che ora vede le cose sotto una luce diversa. Sebbene sia sempre lei la protagonista dei vari racconti (come pure di molte altre opere di Glantz), in realtà non è mai la stessa. Cambia in continuazione come cambia il corpo nel corso della vita. E come possono cambiare le idee, quando sono incarnate in un corpo¹⁴.

¹¹ Il dolore fisico non ha voce, è refrattario al linguaggio nel senso che «non resiste semplicemente al linguaggio, ma lo distrugge attivamente, provocando un ritorno immediato ad uno stato anteriore al linguaggio, ai suoni e ai gemiti che un essere umano emette prima di apprenderlo» (Scarry 19).

¹² Il feticcio deve essere visto, in quanto nel processo di feticcizzazione c'è una grande prevalenza di visibilità (cfr. Extebarria y Nuñez Puente 58-59).

¹³ Basti pensare ai travestiti i quali, esasperando le qualità 'femminili', credono di assomigliare alle donne e invece sono solo una loro caricatura.

¹⁴ Ne *El aprendizaje de la decepción* Félix de Azúa afferma che dato che oggi le opinioni sono formate non dagli individui, ma dagli enti immateriali, ossia dai mezzi di comunicazione di massa, per non essere dei semplici portatori di opinioni massificate, bisogna far percepire nei propri discorsi la persona che parla. Solo così, infatti, si può cambiare opinione senza tradire se stessi. Dato che le idee si radicalizzano, trasformandosi in qualcosa di mum-

Le parole su misura

Con l'andare del tempo, anche il suo concetto di letteratura è mutato; questa ora non è più l'occasione per competere con autori e personaggi famosi, ma è il mezzo per mitigare la paura della morte e per rendersi visibili nel momento in cui si teme di sparire per sempre. Per questo, mentre sta aspettando di sapere se le lastre siano più o meno riuscite, Nora si passa la penna su una mano: «con el bolígrafo azul dibujo el contorno de mis venas de las manos izquierda, es una especie de tatuaje, un árbol escueto, invernal. Imagino que la tinta penetra en la corriente circulatoria y va subiendo, siguiendo el ritmo impuesto por mi corazón, hasta colorear de azul intenso los capilares de mi seno izquierdo» (Glantz. *Historia*: 183).

Grazie all'inchiostro che lei immagina espandersi dalla mano al seno, attraverso le vene e coinvolgendo il cuore, il corpo comincia a ricomporsi per riacquistare la propria totalità e indivisibilità. Per questo ora il simbolo della scrittura di Nora non sono più le scarpe di Ferragamo (che per quanto modellate sul corpo, sono pur sempre un artefatto), ma l'albero disegnato seguendo le vene della mano: un albero scarno, essenziale¹⁵, che sembra nutrirsi del suo sangue.

La rinascita che l'albero promette è infatti quella garantita da un linguaggio in grado di restituire l'irripetibile originalità dell'autrice. Quell'originalità che, non bisogna dimenticare, «rimanda all'origine dell'uomo, alla natura che, come ci ricorda Heidegger, viene da *nasci*: nascere, trarre origine. In questo senso autore originale è colui che genera, fa scaturire da sé, la specificità che lo contraddistingue dagli altri» (Silvestri. "Perché...": 75). Di qui che Nora presti molta attenzione alle parole, «esas putas que siempre chillan», come dice Octavio Paz (Glantz. *Historia*: 151). Ma per quanto inadeguate, stridenti, vuote, le parole rimangono l'unico mezzo per 'acquistare corpo', per non essere soltanto un nome o solo la protagonista di una o più storie. E a conferma di ciò, quando l'infermiera l'avvisa che le lastre sono riuscite e saranno pronte l'indomani, Nora scrive:

Siento como un latigazo la burla anticipada que sus palabras descargan sobre mí entro al compartimiento donde he dejado mi ropa, empiezo a vestirme lentamente, primero el brassier, de encaje negro, después de ajustarlo se acopla perfectamente a la forma de mi pecho gracias a unas varillas que dibujan perfectamente su contorno y disimulan la diferencia de tamaño entre los pechos derecho e izquierdo (más grande y decaído el segundo); me pongo luego la blusa, me observo en el espejo, me

mificato che non ha niente a che vedere con i mutamenti dell'esistenza, è necessario contraddirsi. Ossia è necessario cambiare le proprie idee (Silvestri. "El opinante...": 140).

¹⁵ C'è da sottolineare infatti che *escueto* è un aggettivo usato soprattutto in relazione al linguaggio e all'arte.

miro de perfil, yergo el torso, todo en orden: los cabellos, los collares, los aretes, paso el lápiz rojo sobre mis labios, observo mis ojeras y la expresión entera de mis ojos, alzo las manos, mi mano izquierda teñida de color azul. Tomo mi bolsa y extraigo los anteojos que velarán mi mirada y el reflejo del sol que cae a plomo. Salgo, por fin, apresurada, del laboratorio. Queda la rabia (Glantz. *Historia*: 190-191).

Qui, Nora si riveste in senso letterale, ossia si veste di nuovo, offrendo un'inconsueta immagine di sé. Inconsueta non solo perché finalmente abbozza un suo ritratto (e per di più a due dimensioni: davanti e di profilo), ma anche perché delinea un suo nuovo modo di essere. La cura nel vestirsi e l'attenzione con cui si esamina allo specchio se, da un lato, rimandano alla Nora che conosciamo, dall'altro, suggeriscono la volontà di farsi riconoscere per quella che è (ossia affermare la propria identità, alla quale peraltro lo specchio è legato, e che non è una condizione stabile, ma il risultato di una metamorfosi). Così, i capelli, gli orecchini, la collana, il rossetto, che sono tutti elementi che abbelliscono (cfr. Morris e Giorcelli), confermano la sua preoccupazione per l'aspetto esteriore, mentre gli occhiali, usati per la loro funzione di riparare dal sole (e non coprire le occhiaie), mostrano una donna disponibile a mostrarsi anche nelle sue imperfezioni. E a questo proposito vale la pena sottolineare l'accento alla rabbia che chiude l'episodio. Rabbia per dover aspettare l'indomani l'esito delle analisi e per il linguaggio esageratamente edulcorato dell'infermiera, ma anche e soprattutto per il dolore e l'umiliazione subita.

Sorta dall'indignazione di non vedere riconosciute le proprie istanze, la rabbia è un sentimento (o meglio sarebbe dire passione) non contemplato tra le caratteristiche 'femminili', dato che le donne vengono educate fin dalla nascita ad essere arrendevoli e a soffocare ogni tipo di aggressività (Gianini Bellotti, Valcarengi e Silvestri. "Introduzione"). Per questo Nora non sembra molto abituata ad arrabbiarsi (l'accento alla rabbia è infatti fuori dal suo ritratto, come se fosse estranea ad esso). E a conferma di ciò, all'inizio di *Palabras para una fábula*, si chiede come si possa «definir con palabras los sentimientos y los afectos» per poi dichiarare «trato siempre de sentirme de puta madre y de no chillar nunca» (Glantz. *Historia*: 151) quasi che l'incapacità di parlare di ciò che sente dipendesse dal controllo che ha sempre esercitato su di sé¹⁶, dall'essere stata cioè per troppo tempo 'una donna che ama troppo'.

Riconoscere la propria rabbia, dunque, segna per lei un vero e proprio sconvolgimento in quanto suggerisce la disposizione a prendersi cura di sé, a vivere

¹⁶ «Mentre le passioni sono sempre gridate, anche quando la repressione le imbavaglia, ai sentimenti si addice il sussurro. Le une perseguono il mutamento, i secondi la comprensione» (Vegetti Finzi XI).

secondo la propria natura, nel giusto equilibrio tra esteriorità e interiorità. E questo è tanto più vero se consideriamo che la rabbia è una passione antica, un po' primitiva: è la prima e ancora incerta percezione di sé come soggetto ed è l'impulso emotivo che scatena l'azione (Vegetti). Per questo è la passione degli eroi da cui ha preso il via la letteratura occidentale¹⁷.

In questo senso, allora, possiamo mettere in relazione la rabbia di Nora con i vari appelli all'eroismo che troviamo in *Zapatos: andante con variaciones* e dire che l'atto eroico di Nora non è, come lei credeva, scrivere la *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, ma trovare le parole per esprimere ciò che sente (per verbalizzare quella parte di sé scoperta grazie al sapere del corpo). E a riprova di ciò si veda il finale di *Palabras para una fábula*:

Las palabras chillan, atoradas en mi garganta, no alcanzo a pronunciar sonido. Trato de darles vuelta, las azoto, les doy azúcar en la boca, las llamo putas, las cojo del rabo, las seco, las capo, las piso, las tuerzo, desplumo, destripo, arrastro, trago. Anda, putilla del rubor helado, anda, ven, vámonos al diablo (Glantz. *Historia*: 190).

Quasi a dire che la storia di Nora García è ancora tutta da raccontare.

Bibliografia citata

- Barthes, Roland. *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*. Torino: Einaudi. 2006.
- Bettelheim, Bruno. *Il mondo incantato*. Milano: Feltrinelli. 1977.
- Debord, Guy. *La società dello spettacolo*. Milano: Baldini & Castoldi. 1997.
- Ellis, Havelock. *Psicologia del sesso*. Roma: Newton Compton. 1970.
- Extebarria, Lucía y Núñez Puente, Sonia. *En brazos de la mujer fetiche: nacimiento y pervivencia de la mujer fetiche*. Barcelona: Destino. 2002.
- Freud, Sigmund. *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*. Torino: Bollati Boringhieri. 1989.
- Galimberti, Umberto. *Il corpo*. Milano: Feltrinelli. 1989.
- Gianini Belotti, Elena. *Dalla parte delle bambine. L'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita*. Milano: Feltrinelli. 1975.
- Giorcelli, Cristina. "Earrings in American Literature a Showcase". Cristina Giorcelli (ed.). *Abito e identità. Ricerche di storia, letteratura, cultura*. X. Roma: Mazzone. 2010: 81-108.
- Glantz, Margo. *Las genealogías*. Valencia: Pre-textos. 1989.
- . *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*. Barcelona: Anagrama. 2005.

¹⁷ «L'*Iliade* – il testo inaugurale e fondante della cultura greca – si apre, come è ben noto, con la parola *menis*: la memorabile ira di Achille, dalla quale si genera l'intero intreccio narrativo del grande poema [...] *Menis* vale propriamente 'indignazione', 'risentimento violento' [...]» (cfr. Vegetti 39).

- . “Escritora interdisciplinaria, intercultural e intergenénerica”. Jorge Luis Herrera (ed.). *Voces en espiral. Entrevistas con escritores mexicanos contemporáneos*. México: Universidad Veracruzana. 2009: 69-76.
- Lasch, Christopher. *La cultura del narcisismo*. Milano: Bompiani. 1981.
- Lemoine-Luccioni, Eugénie. *Psicoanalisi della moda*. Milano: Bruno Mondadori. 2002.
- Lejeune, Philippe. *Il patto autobiografico*. Bologna: Il Mulino. 1986.
- Levi-Strauss, Claude. *L'uomo nudo*. Milano: Il Saggiatore. 1974.
- Marrone, Gianfranco. “Introduzione”. Barthes, Roland. *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*. Torino: Einaudi. 2006: VII-XXVII.
- Morris, Desmond. *L'animale donna. La complessità della forma femminile*. Milano: Mondadori. 2004.
- Perniola, Mario. *Il sex-appeal dell'inorganico*. Torino: Einaudi. 1994.
- Rodríguez, Ávila y Flor, Nazareth. *Margo Glantz y el concepto de autoficción*. <<http://hiperficcionario.blogspot.it/2013/3/margo.glantz>> (consultato il 10 novembre 2013).
- Norwood, Robin. *Donne che amano troppo*. Milano: Feltrinelli. 1989.
- Scarry, Elaine. *La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del mondo*. Bologna: Il Mulino. 1990.
- Silvestri, Laura. “Perché la letteratura?”. *Letterature d'America*, 62-63 (1995): 51-76.
- . “Il sapere del corpo”. Laura Silvestri (ed.). *Il sapere del corpo. Igitur*, 1-2 (1996): 3-28.
- . “El opinante corporal: Félix de Azúa entre columnas y novelas”. *Il bianco e il nero*, 8 (2006): 131-148.
- . “Introduzione”. Laura Silvestri (ed.). *Ancora sulla violenza di genere. Igitur*, 1-2 (2008): 3-12.
- Squicciarino, Nicola. *Il vestito parla. Considerazioni psicologiche sul vestito*. Roma: Armando. 1996.
- Valcarengi, Marina. *L'aggressività femminile*. Milano: Bruno Mondadori. 2003.
- Vegetti, Mario. “Passioni antiche. L'io collerico”. Silvia Vegetti Finzi (ed.). *Storia delle passioni*. Roma-Bari: Laterza. 1995: 39-75.
- Vegetti Finzi, Silvia. “Introduzione”. Silvia Vegetti Finzi (ed.). *Storia delle passioni*. Roma-Bari: Laterza. 1995: V-XXII.