

“UNA DONNA, TUTTA DONNA”: STUDI DI CORPOREITÀ FEMMINILE IN *FUGA* DI ALBA DE CÉSPEDES

*‘UNA DONNA, TUTTA DONNA’: FEMALE BODILY STUDIES IN FUGA BY ALBA
DE CÉSPEDES*

[Mariasole di Cosmo](#)

Universidad de Sevilla

RIASSUNTO:

Il contributo indaga il tema della corporeità femminile secondo le declinazioni offerte da Alba de Céspedes nella produzione romanzesca e novellistica.

PAROLE CHIAVE:

Corpo, piacere, libertà

ABSTRACT:

The article investigates the theme of female corporeity according to the declinations offered by Alba de Céspedes in novels and short stories.

KEYWORDS:

Body, pleasure, freedom

1. IL CORPO SOTTOMESSO

La questione femminile è avvertita come urgente e spinosa da Alba de Céspedes, tanto che l'autrice italo-cubana ne dà testimonianza sia nell'esperienza giornalistica dettata da «Mercurio», che all'interno della più matura produzione romanzesca.

Una specie gentile e sfortunata: così la scrittura di de Céspedes definisce il genere femminile e le dinamiche talvolta scandalose e malsane in cui è coinvolto suo malgrado. Corpi e anime di donne si ritrovano costantemente vessati dall'universo corrosivo e degradante della misoginia, chimera atavica e senza tempo e gli uomini che prendono vita nelle pagine di Alba sono gli anteroi per eccellenza, i primi promotori di questa piaga sociale.

Tra le linee investigative che si diramano lungo i racconti di *Fuga e varie*, spicca lo studio della corporeità femminile e del desiderio sessuale a essa intimamente legato, tema delicato che presenta intriganti declinazioni: da irrinunciabile veicolo dell'attrazione fisica, il corpo si evolve in strumento di rivendicazione del legittimo piacere sessuale.

La prima sfumatura che merita di essere indagata è quella del corpo dalla duplice valenza, inteso come polo di attrazione sessuale e parallelamente come strumento di emancipazione sociale e culturale.

Il pigionante, brano che inaugura la raccolta di de Céspedes, racconta la storia di Margherita, una casalinga la cui sopravvivenza dipende quasi esclusivamente dall'affitto che le viene corrisposto mensilmente dagli inquilini che, per periodi più o meno lunghi, occupano la piccola stanza degli ospiti. L'arrivo di Leonardo, giovane scrittore in erba, alla ricerca di un editore disposto a pubblicare il suo romanzo, sconvolge violentemente la *routine* di Margherita: giunta sulla soglia della quarantina, la donna ha represso la libertà sessuale fino al punto di relegare il suo stesso corpo in un bugigattolo senza finestre, estensione di uno spazio emotivo ancora più angusto e privo di sbocchi.

Lei, da padrona di casa, chiede "permesso" ed entra in punta di piedi nella camera abitata dal pigionante e vestendo a tutti gli effetti i panni di una cameriera: Leonardo non la degna neppure di uno sguardo, ma resta intenzionato a esercitare uno stretto controllo su di lei, chiedendole di restare per il tè, per poi rivolgerle parole adirate e insofferenti, non curante del rispetto che le avrebbe dovuto in quanto padrona di casa, né di ferire i suoi sentimenti, come fosse nient'altro che una sua proprietà.

Ma neanche la reazione smodata di Leonardo distoglie Margherita dal riservargli continuamente un'«ammirazione sottomessa e incosciente» (de Céspedes, 1941: 27) che, se da un lato infastidisce il suo sprezzante amante, è anche la cifra orgogliosa che



sancisce il predominio di lui sulla casa e sulla persona di Margherita, la cui ignoranza provinciale fortifica e in parte giustifica l’atteggiamento svilente di Leonardo.

D’altronde l’attrazione fisica aveva avuto una labile presa sul sedicente ventottenne: sin dal primo incontro con Margherita, la psiche sadica del pigionante era alimentata dalla mansuetudine di una donna dal carattere apprensivo che Leonardo, disprezzando l’amore, inteso come il risultato di una scialba e assuefatta convenzione sociale, avrebbe potuto facilmente manipolare, turbandone le più intime convinzioni, costringendola a una continua agitazione, a lottare contro i sani principi che niente avevano potuto di fronte alle lusinghe di un giovane avvenente. E tutto questo, per assaporare il gusto dell’onnipotenza a discapito di Margherita, più simile a una serva vergognosa che a un’amante fiera. Sembrerebbe che Margherita abbia inteso ottemperare a un obbligo morale – o per meglio dire – che la società impone con tale fermezza da convincere le donne che non si adeguino a tale opprimente dettame ad avvertire loro stesse come mine vaganti, incontrollabili e sovversive dello *status quo*.

Cionondimeno, Margherita scopre che il corpo nel quale ha inteso imprigionare la propria *libido*, mutato dallo scorrere del tempo e dall’età che sembra avanzare più rapidamente per la donna, lasciando sul suo volto segnato e sui capelli leggermente ingrignati i segni del suo inesorabile passaggio, è tuttavia un polo di attrazione dalla fortissima carica magnetica, persino per l’egocentrico Leonardo, che pure non ha a cuore il complesso coacervo di sentimenti che attraversa la psiche di Margherita.

A questo punto per Margherita si prospetta l’occasione irrinunciabile di trasformare il suo corpo in un’inaspettata fonte di potere che si scopre appannaggio esclusivo del genere femminile, o quanto meno di quelle esponenti di detto genere disposte ad esercitarlo.

Tuttavia, la debolezza strutturale della casalinga la costringe a cedere alla preponderanza maschile: la sessualità e il piacere fisico, di cui il corpo muliebre è tramite agevole e bramato, diventano le direttive del più ovvio dei pretesti, di cui Leonardo si serve per esercitare uno stretto controllo su tutte le donne che abitano la casa nella quale improvvisamente non è più ospite, ma padrone indiscusso, alterandone gli umori, fino a minarne gli equilibri relazionali, mettendole l’una contro l’altra.

Il giovane gioca dapprima coi sentimenti di Margherita, facendole credere di dipendere dai suoi gesti di tenerezza, ma solo fintanto che il narcisista non si lascia affascinare dalla bellezza provocante di Donata, figlia di Margherita, appena diciottenne, non curante delle regole fittizie ma ostracizzanti imposte alle donne dalla società bellica.

Al fine di schiacciare ulteriormente l’autostima della donna, Leonardo ricusa l’utilizzo del termine “amante” per definire la sua relazione con Margherita, rendendola insicura

delle sue fattezze e spingendola a guardarsi spesso volte all'implacabile specchio; ma ancor peggio, insinuando che l'abbinamento della parola "amante" a una donna di quarant'anni sia scandaloso, Leonardo alimenta l'avvilente tabù che impedisce a Margherita e alle donne che le somigliano di prendere pieno possesso del proprio corpo e trasformarlo in un tramite che consenta loro di sperimentare senza remore una libertà sessuale declinata al femminile e che necessita di essere scardinata dalle sovrastrutture del patriarcato.

Il corpo di Margherita si riduce a una prigione fatta di convenzioni da osservare religiosamente e da tabù da non infrangere, pena il ricevere l'etichetta di "puttana", non solo moralmente avvilente agli occhi dei perbenisti, ma anche concretamente invalidante per una donna del ceto medio, condannata a un incontrovertibile isolamento sociale.

Il Corpo è concepito come metafora degli spazi soffocanti e degli itinerari prestabiliti che, secondo Melania Mazzucco, segnano la grigia topografia di quartiere, entro cui si muovono i personaggi ritratti da de Céspedes (Mazzucco, 2021: XII). Margherita non fa eccezione: infatti, rinunciando a priori alla propria indipendenza, ella tradisce la sacralità del corpo femminile, relegando il proprio a uno spazio fisico ed emotivo opprimente, lasciando quasi volentieri che il resto dello spazio disponibile in casa venga occupato dalle personalità preponderanti che dettano i ritmi della sua stessa esistenza. Margherita diventa la protagonista di un ribaltamento paradossale e, pur essendo a tutti gli effetti la padrona di casa, si rifugia in un angusto stambugio, alcova delle sue ansie, cella senza finestre che pure vanta l'unico affaccio sulla vera essenza della donna, celata ad altrui sguardo, persino allo specchio, inflessibile indagatore.

La figura di Margherita, «una donna senza sogni, senza aspirazioni» (de Céspedes, 1941: 35), anticipa di nove anni il *topos* del senso di biasimo incarnato da Alessandra, protagonista della prova romanzesca che consegnò Alba de Céspedes agli annali letterari, *Dalla parte di lei*: Alessandra concepisce il paradigma della sessualità come inficiato da un insano rapporto uomo-donna che la spinge a nutrire un ossessivo senso di colpa nei confronti del suo stesso corpo e delle sensazioni di piacere che lo attraversano e lo avvolgono.

Ma se Alessandra, pur di assurgere allo *status* di unica detentrica degli spazi di libertà che le sono concessi, è disposta persino a cedere alle lusinghe dell'omicidio, rivelandosi dunque depositaria di una forza quasi brutale, la debolezza che incatena Margherita appartiene a lei sola come individuo a sé stante e non al genere femminile nella sua interezza, dato il forte temperamento di sua figlia Donata, «una ragazza piuttosto fredda, attenta, intelligentissima, alla quale Margherita aveva dato la cattiva abitudine di crederci il solo essere importante della terra» (de Céspedes, 1941: 32): anche lei rischia di essere subissata dai vili tentativi messi in atto dal pigionante e tesi

a ridurre le donne con cui intrattiene anche solo un dialogo formale a meri oggetti sessuali che gli mettano a disposizione i loro corpi, strumenti dall’aspetto florido, ma privati di qualsivoglia anima, laddove questi siano concepiti esclusivamente come propaggini del corpo maschile, funzionali all’esclusivo piacere dell’uomo che se ne giova.

Donata, tuttavia, essendo una giovane donna terribilmente arrogante e piena di sé, che riduce la sua stessa madre a un avvilito servilismo, è ormai approdata all’agognato porto dell’emancipazione sessuale: la giovane si rivela così capace di opporre al cedimento materno le sue radicali prese di posizione appartenenti modernità, così come di trattare con sufficienza il pigionante, servendosene per il suo stesso piacere, senza offrire la minima considerazione alle esigue tracce di sentimentalismo che albergano nel cuore arido di Leonardo e imprimendo così un colpo sferzante alla personalità egoica di lui, ridotto a una disperazione tale da voler piegare l’indomabile Donata con la forza bruta, a suon di schiaffi, umiliarla pubblicamente, finanche possederla, «ma non fisicamente, conoscere soltanto quel che aveva dietro la fronte» (de Céspedes, 1941: 97). Dietro quella stessa fronte si cela, tuttavia, un universo misterioso, destinato a rimanere inaccessibile al giovane uomo, costretto ad allentare le sue mire tiranniche su Donata. Questa, latrice di una sentenziosità imputabile alla visione della vita egoriferita con cui affronta il mondo, contribuisce crudelmente all’avvilimento di Margherita, in particolare del corpo che la imprigiona e che riflette le sembianze di una quarantenne; Donata poi etichetta spietatamente la madre con il rovinoso appellativo di “vecchia”, originando il deleterio compiacimento che si fa strada nella psiche di Margherita ogni qualvolta si guarda allo specchio, felicemente consapevole di vedersi brutta.

Ogni successivo atteggiamento assunto dalla donna derelitta è ampiamente giustificato alla luce del processo spregiativo di cui è vittima: la padrona di casa cede alle lusinghe di un egocentrico vittimismo, sperando vanamente che assumere una postura curva, tenere mento e sguardo bassi e dimessi e «apparire ancora più vecchia e stanca» (de Céspedes, 1941: 81) possa servire a riaccendere l’interesse pietoso del pigionante. Svilire ulteriormente il proprio corpo, accelerare l’appassire della propria avvenenza sono le armi della disperazione, con cui Margherita compie il tentativo estremo di suscitare un rinnovato amore, facendo leva sul senso di pietà scaturito dalla visione di qualcosa di ripugnante e ridotta in miseria. La rivalse di Margherita sta nell’opportunità insperata di riappropriarsi della sua persona, quando vede Leonardo fare i bagagli: motivato dall’egoismo, il pigionante insegue l’idolo d’oro della fama, con cui baratta – almeno momentaneamente – i suoi propositi misogini.

2. IL CORPO TRASMUTATO

Il racconto *L'albero amaro* offre un'immagine di corporeità ancora più intima e struggente, tracciando i confini di un legame fondato su una deleteria interdipendenza affettiva che si instaura tra sessualità e malattia: l'attaccamento morboso che una bambina nutre per un albero di limoni è spia di una precoce quanto inusuale *libido*, veicolo di guarigione per un amante e malanno mortifero per l'altra, allorquando la bambina viene colta nell'atto di suggerire dall'esile tronco la melma che ne fuoriesce al posto della linfa.

La biblioteca sconfinata a disposizione del raffinato ingegno di de Céspedes, forte di un'approfondita preparazione classica, non poteva che comprendere anche le *Metamorfosi* ovidiane, con particolare riferimento a quelle che prevedono la dendromorfosi, ossia la trasformazione in albero.

La metamorfosi implorata da Dafne risponde al grido d'aiuto disperato di una creatura braccata, di una ninfa innocente che intende mantenere illibato il proprio corpo, senza che la sua sacralità venga violata dal sudicio tentativo di stupro perpetrato dal dio Apollo. La metamorfosi botanica vede la ninfa trasformarsi in *Laurus nobilis*, merito del benevolo intervento del fiume Peneo a protezione di sua figlia (Ovidio, 2015: 26-33).

Una simile disperazione si percepisce nei versi che Ovidio dedica alla trasformazione della ninfa Siringa, inseguita stavolta dal libidinoso dio Pan, in canne palustri, dalle quali il dio stesso ricaverà lo strumento musicale per il quale diverrà celebre (Ovidio, 2015: 38-39). Così come Apollo elesse il lauro in cui Dafne era stata trasmutata come pianta simbolo del premio poetico, Pan scelse le canne come unico strumento atto a godere del residuo di quella passione che ancora lo spingeva a Bramare le grazie di Siringa.

Il IX libro riporta il mito metamorfico che ha per protagonista la giovane madre Driope: con il suo bimbo tra le braccia, la donna offre una corona alle ninfe che abitano uno stagno, per poi commettere un gesto fatale, cogliendo dall'acqua un fiore di loto dai petali purpurei, che porge ingenuamente a suo figlio per farlo giocare; all'improvviso, Driope nota che dallo stelo cominciano a sgorgare piccole gocce di sangue e troppo tardi si accorge di aver interferito con un'altra metamorfosi, quella che ha permesso alla ninfa Lotide di «sfuggire alle oscene voglie di Priàpo» (Ovidio, 2015: 361) e che costa a Driope l'inesorabile trasformazione in un albero, la cui tipologia non è specificata da Ovidio.

Il libro X propone addirittura quattro dendromorfosi: Ciparisso, affranto per aver accidentalmente ucciso un cervo mansueto a cui era affezionato, chiede ad Apollo di

essere cristallizzato in un pianto sempiterno; perciò il dio acconsente a dargli forma arborea, trasformandolo in un cipresso, albero legato al lutto nella cultura occidentale (Ovidio, 2015: 392-393).

Nel secondo mito è Apollo a colpire accidentalmente l'amato Giacinto con un disco, il cui rimbalzo fatale ferisce a morte il giovane. «Crimine mio, pena mia» (Ovidio, 2015: 397): un senso di colpa lacerante conduce il dio a compiere un rituale culminante nella trasfigurazione del sangue di Giacinto in un fiore simile a un giglio, ma dagli incantevoli petali purpurei.

Pochi versi più avanti, la principessa Mirra implora gli dei perché la bandiscano tanto dal regno dei vivi quanto da quello dei morti, per potersi così purificare dal più infamante dei peccati: l'incesto che ha portato Mirra a giacere col padre e a rimanere incinta di lui incontra la pietà degli immortali celesti, disposti a trasformare la fanciulla nell'albero dal quale stillano gocce profumate di una resina che porta il nome della principessa: «Ma benché col corpo abbia ormai perduto anche la sensibilità, continua a piangere. Dalla pianta trasudano tiepide gocce. Anche le lacrime possono essere onorate; le sue, che stillano dal tronco, hanno da lei il nome di mirra, e celebri saranno in eterno» (Ovidio, 2015: 411).

Il mito di Adone è intimamente connesso a quello di Mirra, per quanto proponga una trasformazione floreale e non arborea: Giunone, impietosita dal fatto che l'albero di Mirra fosse scosso dai tremori del parto, crea una fenditura nel tronco dalla quale nasce Adone, bellissimo quanto segnato dall'atto incestuoso che lo ha generato e che non potrà che sfociare in un tragico destino. Ferito a morte da un feroce cinghiale durante una battuta di caccia, Adone viene tramutato da Venere che lo amava in un anemone rosso sangue, un fiore di vita breve, che «deve il suo nome al vento, e proprio il vento ne disperde i petali» (Ovidio, 2015: 423).

Totalmente immune alla sofferenza è invece la trasformazione raccontata nell'ottavo libro delle *Metamorfosi* ovidiane, uno dei più celebri esempi di amore coniugale tramandati dalla letteratura classica e che ha come protagonisti Filemone e Bauci: l'anziana coppia, pur versando in misere condizioni, non esita a osservare il sacro patto dell'ospitalità, accogliendo due viandanti, che solo in un secondo momento si rivelano Giove e Mercurio. La ricompensa riservata a Filemone e Bauci è pari alla loro gentilezza: la loro dimora, risparmiata dall'inondazione che ha inabissato l'intera vallata, viene trasfigurata miracolosamente sotto gli sguardi sempre più sconcertati dei due anziani, fino a diventare uno splendido tempio in marmo, con le rifiniture in oro, di cui Filemone e Bauci diventano sommi sacerdoti. Gli dei acconsentono anche all'ultima richiesta dei coniugi, desiderosi di poter morire assieme. Per volere divino,

entrambi subiscono una metamorfosi arborea: lo sposo muta forma in una possente quercia e la sposa si trasfigura in un elegante tiglio¹ (Ovidio, 2015: 324-331).

La morte, secondo il paradigma insito nel concetto di metamorfosi, non è che un rito di passaggio necessario e che ha luogo proprio attraverso la mutazione: i due coniugi, infatti, morendo, sanciscono semplicemente un cambiamento del loro *status* corporeo, trasformandosi in quercia e tiglio, cioè nella rappresentazione più emblematica possibile di un amore duraturo, destinato a crescere e a espandersi tramite lo sbocciare di fiori e frutti, i quali non identificano più la vita di due singoli individui, bensì raffigurano un'intera stirpe che discenderà da quegli amanti².

Il tassello innovativo aggiunto da Alba a una tradizione classica che conosceva al punto da poterla sapientemente manipolare consiste nell'inaugurare il proprio racconto a metamorfosi già avvenuta: dobbiamo immaginare, infatti, che l'albero di limoni, evidentemente ritratto dalla poeta secondo categorie antropomorfe, celi al suo interno le forme primigenie di un essere umano o di qualsivoglia creatura mitologica dalle umane sembianze che, più o meno volentieri, ha subito una dendromorfosi. L'umanità insita nell'alberello spoglio è data per scontata dalla sua giovanissima amante, la quale ogni sera porge alla pianta una domanda ricorrente, come se questa potesse comprenderla e persino darle una risposta, di cui certamente la piccola non si sarebbe meravigliata: «Hai sete?» (de Céspedes, 1941: 131).

Un'ulteriore novità, che – a parere di chi scrive – si ammanta di un tocco di genialità non raro nella scrittura di de Céspedes, sancisce una differenza sostanziale rispetto al *topos* ovidiano: nelle *Metamorfosi*, infatti, il più delle volte le creature che trovano una via di fuga nella trasformazione corporea hanno cercato di sfuggire ai tentativi di violenza carnale perpetrati a loro scapito, in quanto oggetto di un desiderio sessuale sfrenato, alimentato dalla piacevolezza dei loro corpi (d'altronde, per quanto si parli certamente di sentimenti di pietà e di gratitudine, la psiche dei singoli personaggi ovidiani non è indagata a fondo). Dal momento della trasformazione in avanti, i corpi delle vittime, irrimediabilmente perduta la propria avvenenza, barattata – quest'ultima – con la libertà, smettono di essere tormentati dai rispettivi assalitori, non potendo più suscitare in loro alcuna forma di *libido*.

1 Partendo dal presupposto che anche alcune meditate scelte lessicali corroborano l'ipotesi secondo cui Ovidio accordi il favore autoriale al personaggio femminile, la metamorfosi di Bauci in un tiglio, inoltre, è frutto di una sapienza erboristica considerevole testimoniata da Ovidio, che gioca sull'etimologia del nome della sua protagonista: Bauci, infatti, proviene dal greco *baukos*, nel significato di delicato, aggraziato e femminile, ma anche da *baukis* che in greco antico indicava la babbuccia tipicamente indossata da una casalinga e dipinge un'atmosfera di tranquillità legata al focolare domestico. In effetti, l'infuso di fiori di tiglio viene utilizzato fin dall'antichità a scopo terapeutico: la nota azione distensiva di questo fiore produce in chi ne beve l'infuso uno stato di rilassatezza, capace di sciogliere ogni tensione nervosa e favorire un riposo salutare, esattamente quello che ci si aspetterebbe dalla natura mite di Bauci (Alaimo, 2007: 1-194)

2 Per ulteriori approfondimenti di natura critica circa il mito di Filemone e Bauci cfr. Puliga, 2009: 1-180, Del Ponte, 2013: 1-6, Aste, 2017: 21-31; Jünger, 2018: 1-96.



Alba de Céspedes declina diversamente un *topos* tradizionalmente consolidato, raccontando di una forma di seduzione postuma, della capacità di un corpo trasformato di far leva su un’avvenenza inaspettata e a tratti inconcepibile da parte di un intelletto comune, ma che si rivela comunque capace di esercitare un’attrazione a tutto tondo, sessuale e spirituale.

Il fulcro del racconto si concreta nell’immagine carnale più spinta tra quelle che ricorrono in *Fuga* e che vede la bambina senza nome suggerire, con movimenti dalla disperata sensualità, il liquido scuro e melmoso che fuoriesce dal fusto dell’esile alberello, motivo ricorrente dei suoi sogni, oggetto del suo godimento: i due corpi fisici in stato di ebbrezza si mescolano, penetrandosi vicendevolmente tramite il bacio foriero di nuova linfa che salva e distrugge a un tempo, che non consente al piacere sessuale di svincolarsi dalla malattia e dal decadimento.

Il desiderio raggiunge il suo apice nella volontà, inespressa a parole, che hanno gli amanti, eredi di Filemone e Bauci, di voler morire assieme e di essere sepolti l’uno accanto all’altro, riconciliandosi così con un mondo stolto che, limitato dalla sua grettezza, non ha compreso la bontà del loro legame, ma che pure sono disposti a perdonare.

Dunque, se i personaggi ovidiani che obbligano le proprie vittime alla metamorfosi come unica alternativa vitale allo stato di prigionia o di prostrazione paventato sono per lo più uomini che amano il corpo delle donne e poi repentinamente cessano ogni sentimento attrattivo nei loro confronti, dal momento che il loro corpo si trasforma, Alba de Céspedes opta per assegnare un primato alla sensibilità femminile incarnata da una fanciulla ancora lontana dalla maturità sessuale ed emotiva che, tuttavia, riesce a nutrire un’inedita attrazione mai disgiunta da un profondissimo senso di pietà nei confronti di un corpo trasformato. Oltre la barriera delle sembianze fisiche, la bambina intravede sconosciute possibilità di amare.

Il corpo diventa altresì culla delle sensazioni piacevoli che uno spiritello suggerisce alla poeta, sua ospite, una volta presa dimora nel suo petto, dando così seguito a un impeto orgasmico da cui si sprigiona la poesia stessa: assimilato a un mistico giardino dei sensi, il corpo di Alba resta inebriato dal residuo delle sensazioni dionisiache sperimentate dallo spiritello durante i bagordi notturni, uniche tracce di avventure gaudenti di cui la poeta, al risveglio, non conserva alcuna memoria, come se appartenessero a una dimensione onirica, destinata a sbiadire man mano che la realtà fisica viene messa a fuoco.

Incontro con la poesia è il racconto che prosegue idealmente il percorso sensoriale del *daimon* protagonista dell’introduzione e, per l’importanza ideologica che riveste, è collocato non casualmente verso la fine dell’intera raccolta, quasi a voler suggerire

l'idea del movimento ciclico compiuto dall'ispirazione poetica, sigillando con le ultime maglie una struttura ad anello sapientemente elaborata dall'autrice. L'Alba ancora bambina, protagonista del racconto, sente per la prima volta che l'ispirazione ha preso possesso delle sue membra: come in preda a un *enthusiasmós*, il corpo acerbo viene percorso da brividi che culminano nello sprigionarsi del piacere; parallelamente, si fa strada un senso di liberazione dapprima sconosciuto, che si concreta nell'inchiostro fuoriuscito dal calamaio, un'immagine delicata pur nell'alludere al processo chimico di un orgasmo e al seme, in questo caso nero come la linfa viscosa e corrotta dell'albero di limoni, ma contrariamente a quella foriero di una vita che si fa verso.

3. IL CORPO DISSOLTO

Il corpo raccontato da Alba arriva persino a smaterializzarsi in *Incontro con la sirena*: lei, creatura ibrida emersa da un mitologico passato, segreto misterico che aleggia in una dimensione che è presente nella sua vaghezza, smarrisce l'iconica fisicità che l'ha resa immortale in un secolare immaginario collettivo e, pur riducendosi a solo canto, è in grado di attrarre a sé il suo amante senza nome, di procurare e di provare essa stessa la quintessenza del piacere, che dilaga oltre la mera sensorialità, assurgendo a una dimensione ontologica e metafisica totalizzante, in cui una sirena, per la prima volta priva delle sue fascinose sembianze, può fare persino a meno del corpo, dissoltosi come schiuma nell'oceano.

Lui, protagonista senza nome, rammenta i capelli fulvi della sirena che ne ha incantato i sensi, ma, di fronte al tentativo di riportarne a galla il ricordo, il lettore non può essere certo che si tratti dell'immagine superstite di un sogno ad occhi aperti o se l'incontro con la sirena sia materialmente avvenuto: «Se appuntiva la memoria, non rammentava neppure il volto di lei [...]. E anche la voce di lei gli si perdeva nel ricordo; rammentava le parole, il significato loro, ma quasi fossero state dette con le labbra soltanto, senza suono» (de Céspedes, 1941: 259).

La mente umana, d'altronde, confinata in una prigionia di razionalità, non è strutturata per concepire la magia che la circonda e quella del protagonista non fa eccezione.

Si scopre poi che l'ibrida fisicità della sirena pertiene a una dimensione altra, immaginifica, che esiste pur restando sostanzialmente preclusa alle facoltà intellettive del protagonista e del lettore, di cui il protagonista è una sorta di riflesso speculare e viceversa.

Il segreto misterico incarnato dalla sirena procede oltre l'ibridismo chimerico, trasfigurandosi in sostanza divina che, per sua natura, non può essere sensibilmente percepita dall'occhio umano, né da altri sensi, solamente intuita in superficie.



Tutto questo non basta al protagonista, stanco degli abissi ammaliati offerti in cambio di una vita con una donna a metà, alla quale dichiara di preferire «una donna, tutta donna» (de Céspedes, 1941: 263), una compagna che prendesse fissa dimora accanto a lui, nella realtà contingente; una donna, dotata di un corpo fatto di carne che lui potesse possedere, controllare, che ne soddisfacesse *in toto* i desideri.

Ma il corpo della sirena è carne solo fintanto che esso si rivela capace di contenere un’epifania divina, la quale rifugge qualunque brama egoistica e ricerca dell’utile: perciò lei, elemento magico dalla natura indefinita, si auto-esclude alla vista, scomparendo assieme all’isola, a cui l’amato pentito non può più approdare. Sogni e speranze d’amore vengono inghiottiti dall’oscurità dell’oceano: il corpo della sirena, inabissatosi, fa ritorno alla propria dimora primigenia, antica quanto il mito che ne tramanda le fattezze, obbedendo così alle regole imposte dalla dimensione altra.

Si intravede quasi un motivo biblico nel *topos* del corpo che scompare alla vista, che si pensa trafugato o mai esistito; tuttavia, se nel Nuovo Testamento il miracolo suggerito dalla scomparsa del corpo di Cristo dal sepolcro induce la fede cristiana a credere nella Risurrezione, di fronte alla rivelazione di senso offerta dal dissolversi del corpo della sirena, il protagonista senza identità smarrisce definitivamente se stesso, ritrovandosi incapace di sperare ancora, condannato a separarsi drasticamente dall’ideale di vita piena e gioiosa elargito da una sirena ammaliata da un essere umano.

Tale è la vendetta invocata dal corpo femminile: la sirena, che a dispetto delle apparenze è interamente donna, decide in uno slancio di indipendenza, pagato a caro prezzo, di condannare l’uomo amato a una pena sempiterna, privandolo per sempre del contatto fisico con le sue membra, ma lasciandogli in eredità l’ossessione del suo ricordo a fargli compagnia.

Ella l’ha punito suo malgrado, per aver cercato di vincerne la natura e per non aver accolto liberamente il suo corpo dimidiato.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALAIMO, Ferdinando (2007). *Erboristeria planetaria. Proprietà curative e simbologia delle piante*. Roma: Hermes Edizioni.

ASTE, Antonio (2017). “Paupertas e theoxenia nel mito ovidiano di Filemone e Bauci”. «Letterature straniere &», *Quaderni del dipartimento di Filologia, Letteratura, Linguistica*, (n. 17), pp. 21-31.

DE CÈSPEDES, Alba (1941). *Fuga e varie*. Milano: Mondadori.

- DEL PONTE, Andrea (2013). "Nec iniqua mente. Per una concezione di "felicità" nell'episodio ovidiano di Filemone e Bauci". In Del Ponte (a cura di), *De felicitate animae. Atti del Convegno internazionale humanitatis symposium «De felicitate animae», Genova, 16 novembre 2013* (pp. 1-6). Genova: Delta 3.
- JÜNGER, Ernst (2018). *Filemone e Bauci. La morte nel mondo mitico e nel mondo tecnico*. Milano: Guanda Editore.
- MAZZUCCO, Marina (2021). "Tutte le donne sono innocenti". In A. De Céspedes, *Dalla parte di lei* (pp. V-XVIII). Milano: Mondadori.
- OVIDIO, Publio Nasone (2015). *Metamorfosi*. Torino: Einaudi.
- PULIGA, Donatella (2009). *Ospitare dio: il mito di Filemone e Bauci tra Ovidio e noi*. Genova: Il melangolo.