

PALMA INCARNATO

Donne e pseudo-donne nella prosa di Stefano D'Arrigo

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

PALMA INCARNATO

Donne e pseudo-donne nella prosa di Stefano D'Arrigo

Nel presente contributo si analisi il personaggio femminile nella prosa di Stefano D'Arrigo, con una particolare attenzione al concetto di donna presente nel secondo romanzo, Cima delle nobildonne (1985). Alla luce degli studi di Donna Haraway sul carattere ibrido del nuovo organismo cyborg, l'analisi affronta la questione dell'uso della tecnica medica nella ridefinizione dell'"eterno femminile". Difatti, nel romanzo del 1985 assume un ruolo centrale la figura dell'ermafrodito Amina, sul cui corpo viene effettuata una complessa operazione chirurgica di "adeguamento sessuale", grazie alla quale Amina potrà diventare una (pseudo) donna.

La produzione letteraria di Stefano D'Arrigo è costituita principalmente da due romanzi: il noto caso letterario ed editoriale *Horcynus Orca* (1975) e *Cima delle nobildonne* (1985). Durante il decennio che separa la pubblicazione delle due opere, si verifica un cambiamento decisivo nella prosa dell'autore, tanto da rendere irricognoscibile il "modello darrighiano" rappresentato dal suo primo capolavoro tanto discusso, al quale ancora oggi è legata l'immagine dello scrittore messinese; e il cui titolo, come ha affermato Claudio Toscani, era divenuto ormai da «inconscio collettivo».¹ Dal confronto tra le due opere, dunque, risulta evidente una radicale trasformazione nella scrittura di D'Arrigo, per cui la «tenera e sensuale corposità»² sintattica del primo romanzo cede il passo alla sinteticità e alla linearità del secondo, che meglio si adattano alla nuova materia trattata. Tale metamorfosi travolge anche i personaggi, soprattutto quelli femminili; il presente contributo intende suggerire una possibile interpretazione della nuova donna darrighiana, alla luce degli studi di genere.

Horcynus Orca rientra nella categoria delle "riscritture ulissiche"³ – si narra infatti il ritorno a casa del reduce 'Ndrja Cambria, nell'ottobre del 1943 – ed è su tale modello narrativo che lo scrittore ha delineato i personaggi del romanzo. Lungo l'itinerario, da Napoli a Cariddi, l'Ulisse darrighiano incontra alcune "creature femminili": le *femminote* di Bagnara Calabria, il "paese delle femmine", le quali vivono tra le coste di Calabria e Sicilia dove contrabbandano sale, nel mare tra Scilla e Cariddi; *deisse* mitologiche, che accompagnano e rendono possibile il ritorno a casa di 'Ndrja, «marinaio, nocchiero semplice della fu regia Marina».⁴

Con le *femminote* emerge quella che Walter Pedullà ha definito "la questione sessuale" del romanzo.⁵ Attraverso la loro dirompente sessualità, queste donne mezzo sirene intendono riscattare con la soddisfazione della carne la devastazione causata dalla guerra: «fatemi sentire ancora viva, in mezzo a questo mare di morti»,⁶ reciterà la supplica di Ciccina Circé, personaggio carontideo che traghetta 'Ndrja in uno Stretto infestato dai cadaveri dei soldati.

[...] in un romanzo come quello di D'Arrigo, che è gravido di reminiscenze dantesche, essa [la prostituta-archetipo] si presenta come *figura* (in senso, appunto, dantesco) di quella Ciccina Circé che già nel nome nasconde la sua reale natura di meretrice. Infatti, anche lei – dopo aver giocato per l'intero romanzo (direttamente o indirettamente) in ruoli diversi (maga e sirena, Caronte traghettatore e femminota altezzosa che rimpiange e maledice il suo uomo morto in guerra) – si rivela, alla fine e per sempre, soltanto una «festevole, danzosa, sciampagnona e soldatara» che si prostituisce all'esercito inglese.⁷

¹ C. TOSCANI, *Cima delle nobildonne*, in «Forum Italicum», I, 1986, 125

² A. GIULIANI, *I mostri marini di Stefano D'Arrigo*, in «La Repubblica», 5 maggio 1992.

³ G. ALFANO, *Ulisse al sepolcro. Per un'analisi comparativa di due Odissee del Novecento*, in «L'Illuminista», n. 25/26, anno IX, Roma, Edizioni Ponte Sisto, 2009, 81.

⁴ S. D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, Milano, Rizzoli, 2003, 3

⁵ W. PEDULLÀ, *Congestture per un'interpretazione di «Horcynus Orca»*, introduzione a S. D'Arrigo, *Horcynus Orca*, cit., XII.

⁶ S. D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, cit., 332.

⁷ E. GIORDANO, *Femmine folli e malinconici viaggiatori. Personaggi di "Horcynus Orca" e altri sentieri*, Salerno, Edisud Salerno, 2008, 251-252.

All'origine dell'esuberanza sessuale di Ciccina Circè – sirena incantatrice che “s'arruffiana” 'Ndrja e i delfini con il suono “babbigno” del suo campanello, posto sulla prua della barca – vi è l'assenza di uomini, partiti e morti per la guerra.

Gli pigliò, infatti, un braccio e se lo girò dietro le spalle, fermandogli, stretta al fianco, la mano, le dita infilate sotto il seno. Poi gli pigliò il remo che gli aveva affidato, liberandogli l'altro braccio: piegata un poco in avanti, contro i remi, gli cercò il petto con le spalle, si fece pigliare strettamente alla vita. Eccola la femminota, si diceva lui: poteva smentirsi? Al dunque, si rassomigliano tutte. Anche questa che prima gli andava orlo orlo, eccola qua, ora: entrò in campo. Per quanto gli era risultata morbida, sciacquosa e invitante nel petto, tanto gli risultava invece insospettabilmente magra e puntuta e travagliata nelle spalle. Si dimenava contro il suo petto sfregandosi coi nodi secchi, scheletrici della schiena, con gli ossi pungenti delle scapole, come smaniasse, ma solo dal desiderio di graffiarlo.⁸

Calipso e sirena «deboledicuore»,⁹ Ciccina riesce a sedurre il marinaio, il quale ripaga la donna “in natura”, per il traghettamento nelle acque dello Stretto.

I personaggi femminili del primo romanzo di Stefano D'Arrigo, di cui è emblema la Circe traghettatrice, sono donne dal «corpo tarantolato dall'eros»;¹⁰ invase, fino a sfiorare la pazzia. La spiccata veemenza sessuale delle *femminote* muove il delirante canto vedovile, a cui una *femminota* si abbandona, quando nel ricordare la prosperità del commercio nel “duemari”, prima dello scoppio della guerra, il suo pensiero si rivolge ai *ferribò*, ormai distrutti dai bombardamenti. Nel racconto, le navi non sono soltanto dei mezzi di trasporto, ma assumono – per l'importanza che ricoprivano nel contrabbando – le sembianze di focosi amanti (in realtà, le donne avevano rapporti sessuali con sconosciuti macchinisti).

[...] a noi era il ferribò che ci creava ogni sensazione: e chi gli poteva resistere a quel nfunfù nfunfù che ci assaltava come un mulo e ci scendeva sin all'unghia dei piedi? Eh, chi? Lo dice il fatto che bastava mettersi, 'n pizzo alla salamacchine... E nfunfù, nfunfù. All'impiedi, a gambe aperte. E nfunfù, nfunfù. Dimodoché il calore e l'aria di vapori ce li sentivamo sbuffare di sotto. Sbuffi, sbuffoni. Fra le gonne. Cosce cosce. E noi ci facevamo suggestione, spontanee e persuase, che un gran femminaro ci addobbasse. Ci avvulcanasse di sotto. Questo dice dell'intesa che c'era. Quasi innamoramento. Quasi mogli e quasi mariti. E questo dice perché ci sentiamo come tante vedove.¹¹

La disperazione delle *femminote*, a causa della vedovanza alla quale la guerra le ha costrette, portandosi via uomini e navi, assume forma patologica nella giovane Cata, la cui beltà la distingue da tutte le altre *femminote*.

Non aveva niente dell'incarnato femminoto, tosto, prepotente, scuro, niente della movenza malandrinesca, tutta naturale, d'un corpo statuario, di gran vista, però commisurato a se stesso, alla perfezione: un corpo alto di ponte, coscia lunga e gambe trampoliere, dalle larghe, nere, polverose piante dei piedi sempre nudi, sulle quali poggia potentemente, eppure morbido, elastico, come fossero vere statue che camminano, animate di midollo di cannadindia, che gli dà quella movenza di fustino che vibra e di cui si risente persino l'aria dove passano. Quella Cata non aveva niente di queste famose particolarità femminote, e niente del piglio dispotico e sfacciato con cui manifestano il loro ascendente sull'uomo, niente, insomma, di quell'insieme galeoto che attira e contempo scoraggia nella femminota. Lei era tutto il contrario, la negazione d'una femminota.¹²

⁸ Ivi, 291.

⁹ Ivi, 296.

¹⁰ W. PEDULLÀ, *Congetture per un'interpretazione di «Horcynus Orca»*, cit., XIII.

¹¹ S. D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, cit., 40-41.

¹² Ivi, 12.

La diversità di Cata, rispetto alle sue compagne, non si limita all'aspetto esteriore, che è quello di «femminella mignonetta»;¹³ ma per una certa vaghezza, che avvolge lo sguardo e le movenze della giovane, la quale appare «fra l'imbambolata e la sfantasiata».¹⁴ Risulta interessante, alla luce della presente analisi, considerare la causa che ha reso Cata inebetita; il motivo viene svelato dalla comare Giovanna, la “vecchia cannadastendere”: la chiamata alle armi del marito di Cata il giorno delle nozze, ha impedito alla novella sposa di consumare il matrimonio; un evento che aveva segnato, attraverso l'insoddisfazione del corpo, la psiche della giovane, la quale è «come non fosse ancora tutta spigata».¹⁵ Il peregrinare della giovane, insieme alle altre *femminote*, lungo la costa calabrese, aveva anche lo scopo di trovare un marinaio in grado di “sanarla”.

Le donne-femmine di *Horcynus Orca*, dunque, emergono dallo scenario devastato della Seconda Guerra Mondiale, esibendo una forza vitale, espressa attraverso una spiccata carica erotica, che le pone in contrasto con l'ambiente necrotico nel quale si muovono.

In *Cima delle nobildonne*, è la donna nella sua accezione biologica a trovarsi al centro della narrazione; attraverso la storia ginecologica dei personaggi di Amina ed Irina.

Il romanzo è costituito da tre capitoli-racconti, legati insieme da un filo rosso, la placenta. Amina – «giovannissima, platonica moglie, soggetto pseudo ermafrodita maschile»,¹⁶ sposa dell'Emiro del Kuneor – è protagonista del primo dei tre racconti, nel quale è narrata la complessa operazione chirurgica, effettuata in un moderno ospedale di Stoccolma, attraverso la quale viene creata nel corpo della giovane una neovagina artificiale. Irina è il personaggio-chiave dell'ultima parte del romanzo; la donna vive nel culto del figlio mai nato, una devozione che si compie nella penosa conservazione, sotto formalina, della placenta. Inoltre, Irina è costretta a sottoporsi ad una operazione “radicale” (l'esportazione dell'utero), che pone fine ad ogni speranza di maternità futura.

Come emerge dalla breve descrizione, i personaggi femminili dei due romanzi documentano l'evoluzione, nella produzione in prosa di Stefano D'Arrigo, dell'immagine della donna e del corpo femminile, attraverso una loro significativa metamorfosi simbolica e figurativa: da emblema dell'erotismo, a vittima di incompletezza o inadeguatezza biologiche. Nel passaggio dal mito alla modernità, le donne darrighiane perdono la loro forte connotazione sensuale e sessuale, per acquisire una femminilità biologica che “difetta”. Le donne del secondo romanzo dello scrittore, infatti, condividono un'intima e drammatica sofferenza; un destino biologico, non senza significato: Amina ed Irina sono infatti destinate ad essere delle non-madri.

Se, come ha affermato Cristiano Spila, la “morte dell'animale” è allegoria dell'«annuncio di un disordine naturale»,¹⁷ la fine della cagnetta Margot, che chiude il romanzo della placenta, assume un significato decisivo. Mentre in *Horcynus Orca* è raffigurata e denunciata la devastazione morale, la coscienza di un disordine storico che ha profondamente guastato l'uomo, intrappolato in una “nevrosi di sopravvivenza” seguita al “trauma bellico”,¹⁸ in *Cima delle nobildonne* – in uno scenario ormai post-apocalittico e “post-orcinuso” – l'autore diviene consapevole che oltre al “guasto storico”, che compromette l'essere umano, esiste all'origine della vita un disordine naturale, biologico, estraneo al volere dell'uomo. Di questa “peste connaturata” sono prova i seminomi, presenti all'interno della placenta, che l'autore fa scoprire

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ivi*, 13.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Id.*, *Cima delle nobildonne*, Milano, Rizzoli, 2006, 9.

¹⁷ C. SPILA, *L'istantanea della morte. L'elefante dello Zambesi* di Stefano D'Arrigo, in «Rivista di studi italiani», giugno 2002, 231.

¹⁸ Cfr., G. FRASCA, *Telemachie. Joyce, Beckett, Pynchon, D'Arrigo*, in *L'Italia letteraria e l'Europa. Tra Ottocento e Duemila*, Atti del Convegno di Aosta, 13-14 ottobre 2005, vol. III, Roma, Salerno Editrice, 2007.

ad un'equipe di biologi; il mito placentare trova la sua fine nelle cellule killer, che seguono e minacciano l'individuo per tutto il corso della sua vita.¹⁹

Nel passaggio dal mito alla scienza, tra primo e secondo romanzo, i personaggi femminili perdono la loro forte connotazione sessuale, per acquisire una femminilità biologica flebile, che "difetta"; ciò è dimostrato nell'incompiutezza anatomica dell'ermafrodito, con la sua «splendida parvenza di donna»,²⁰ e nella incapacità riproduttiva di Irina. La perdita della facoltà procreatrice annuncia la fine del «sodalizio archetipico con la natura ctonia»,²¹ nonché la perdita del potere (biologico e sociale), da sempre conferito alla donna.

Risulta possibile interpretare la creazione della neovagina nel corpo di Amina – atta ad accogliere il «fallo principesco»²² – e l'operazione "radicale" di Irina, come i risultati di un assoggettamento da parte della donna, a forme di potere e controllo, che trovano nella medicalizzazione la loro espressione.

Il corpo femminile [...] è una creatura ibrida formata attraverso l'articolazione di pratiche sociali, lo sviluppo di nuove conoscenze, e i modelli variabili di potere e autorità. In questo senso, il corpo femminile funziona come caso limite; è allo stesso tempo definito come parte di un ordine naturale e come un oggetto intensamente affascinante, e tuttavia minaccioso, di controllo culturale.²³

In *Horcynus Orca*, il personaggio femminile è ancora emblema dell'erotismo e della maternità: è la Maddalena-sirena che offre il corpo ai soldati inglesi e ai reduci; la madre che aspetta il ritorno del figlio dalla guerra; la donna che si sostituisce agli uomini nei lavori tipicamente maschili (come la costruzione di imbarcazioni). In seguito, i personaggi femminili acquisiscono la sola "parvenza" di donna;²⁴ come Amina, la "pietra da tagliare", il fantoccio che l'abilità del chirurgo modella e trasforma per compiacere le richieste dell'Emiro.

Nel passaggio dalla società italiana del secondo dopoguerra a quella europea – si ricorda che *Cima delle nobildonne* è ambientato a Stoccolma – economicamente e scientificamente progredita degli anni Settanta, viene a mancare la funzione all'origine del potere e della centralità rivestita dalla donna nella comunità. Rimane soltanto una "parvenza" di donna; la realtà biologica predefinita diviene illusoria, come mostra il caso dell'ermafrodito. Il corpo acquisisce una definitiva identità sessuale solo in seguito ad "atti performativi",²⁵ per cui la realtà, anche quella dell'essere, esiste solo dopo essere stata "nominata". Amina è definita *donna* prima ancora di subire l'intervento di adeguamento sessuale; l'abilità del chirurgo, che modella e trasforma il suo corpo, contribuisce con la tecnica a "provocare" la natura, attuando un "disvelamento del reale", secondo quanto asserito da Heidegger nella celebre conferenza sulla *tecnica*.²⁶

Nella sala operatoria, Amina viene ri-creata; è una creatura *post-umana*, laddove per *post-umanesimo* si intende «la possibilità di intervenire sul corpo umano, per superarne le sue carenze biologiche».²⁷

¹⁹ Seguendo la metamorfosi della scrittura darrighiana è dunque possibile tracciare una linea di "teoria della narrazione", dal romanzo orcinuso a quello della placenta, in cui l'epica e la scienza medica diventano per l'autore, nella loro ineluttabile continuità, strumenti di scrittura e di conoscenza.

²⁰ S. D'ARRIGO, *Cima delle nobildonne*, cit., 13.

²¹ M. FARCI, *Lo sguardo tecnologico. Il postumano e la cultura dei consumi*, Milano, Franco Angeli, 2011, 76.

²² S. D'ARRIGO, *Cima delle nobildonne*, cit., 57.

²³ A. BALSAMO, *Technologies of the Gendered Body. Reading Cyborg Women* (Durham 1996), citato in M. FARCI, *Lo sguardo tecnologico*, cit., 76.

²⁴ D'Arrigo utilizza il termine "parvenza" per caratterizzare il personaggio di Amina.

²⁵ Secondo la filosofa statunitense Judith Butler, in linea con Foucault, il significato "performativo" conferisce una forma concreta a ciò che "nomina" (J. BUTLER, *Introduction*, in ID., *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, New York-London, Routledge, 1993, 2-3).

²⁶ M. HEIDEGGER, *La questione della tecnica [Die Frage nach der Technik*, Neske, Pfullingen 1954], trad. it. di G. Vattimo, in ID., *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976, 11-12.

²⁷ M. FARCI, *Lo sguardo tecnologico*, cit., 17.

In *Cima delle nobildonne*, un uomo cambia sesso. Il chirurgo sta creando una donna e tuttavia lo fa non per renderla adatta a generare, bensì a fare amore, che sarà infecondo. Tu, donna che ora soffri sotto i ferri, sei creata solo per il piacere, e tu, donna, non partorirai più con dolore.²⁸

Se, come ha osservato Manolo Farci, il *post-umanesimo* non va considerato in termini di “regressione” o “progressione” rispetto ad un «presunto statuto dell’umano»,²⁹ ma come un modello attraverso il quale ripensare in maniera critica e alternativa due fondamentali concetti dell’*umanesimo*, la differenza e l’identità, risulta possibile applicare tale concezione all’assunto teorico dal quale muove il “secondo D’Arrigo”, fondato sul superamento e la revisione degli antichi modelli ai quali era legata l’idea di identità, anche di genere.

In *Cima delle nobildonne*, attraverso la tecnica medica, si attua nei confronti della donna un processo di refigurazione, il quale, tuttavia, resta incompiuto. La metamorfosi di Amina, infatti, risulta imperfetta; in sala operatoria, il chirurgo risolve solo in parte l’incompiutezza anatomico-ginecologica, alla quale la principessa è stata destinata. Il prefisso *pseudo*, utilizzato dall’autore per definire il genere sessuale della principessa, indica un’imperfezione alla quale Amina è condannata per sempre, a causa del suo ermafroditismo; poiché – nonostante il sacrificio chirurgico a cui si sottopone – sarà sempre «priva di ciò che fa femmina una femmina, utero tube ovaie e vagina».³⁰ Nonostante la «neovagina appena cruentata»,³¹ dunque, Amina non potrà mai generare l’organo a cui l’Emiro vorrebbe addirittura dedicare un Museo – la Placentateca – per «conservare le placente dei figli di tutti i padri dell’Emirato ma non quella del figlio che quella “splendida parvenza di donna” [...] non potrà mai dargli».³²

Nel secondo romanzo di D’Arrigo, l’identità femminile non è più «concepita come un sé [anche fisiologico] stabile»,³³ ma come il risultato «di un continuo processo di divenire dinamico».³⁴

La paziente Amina restava sola, sola ma avendo sempre alla sua testa l’anestesista che l’occhio da un pezzo non distingueva più, così tanto ormai faceva parte della figura di lei, messa in quella posizione, all’apparenza di tutto riposo per lei ma che affaticava tremendamente chi la guardava. Stava sempre in quella posizione, come ci dovesse restare in eterno [...]³⁵

Il superamento della fissità a favore del dinamismo è cruciale, poiché suggerisce la necessità di posare “uno sguardo nuovo sull’uomo”,³⁶ e il romanzo darrighiano – una volta abbandonata l’epica orcinusa – narra dell’uomo-nuovo, o meglio del nuovo modo di intendere la natura dell’essere umano. Rosi Braidotti ha definito “metafisica nomadica” «la rottura della staticità dell’essere [...] in nome della dinamicità e apertura del divenire»;³⁷ l’impossibile perché incompleta metamorfosi di Amina, allora, esprime il superamento della forma fissa, e l’idea(le)

²⁸ W. PEDULLÀ, *Il giallo metafisico di Stefano D’Arrigo*, cit., XXX.

²⁹ M. FARCI, *Lo sguardo tecnologico*, cit., 34.

³⁰ S. D’ARRIGO, *Cima delle nobildonne*, cit., 19. Si ricorda che il termine “ermafrodito” è stato usato, in modo generico ed impreciso, per descrivere individui che presentano organi genitali ambigui. Il termine *intersessuale* è preferito dalla classe medica. Lo pseudoermafroditismo è una condizione per la quale un individuo presenta un aspetto del sesso opposto a quello cromosomico o un fenotipo (l’insieme di tutte le caratteristiche osservabili di un organismo vivente: la morfologia, lo sviluppo, le proprietà biochimiche e fisiologiche comprensive del comportamento) sessuale ambiguo.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ivi*, 14.

³³ M. FARCI, *Lo sguardo tecnologico*, cit., 32.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ S. D’ARRIGO, *Cima delle nobildonne*, cit., 82.

³⁶ Cfr. M. FARISCO, *Uomo, natura, tecnica. Il modello postumanistico*, Roma-Teramo-Senigallia, Zikkurat Edizioni&Lab, 2009.

³⁷ M. FARCI, *Lo sguardo tecnologico*, cit., 71.

della purezza «cede il passo a nuove forme di evoluzione creativa»,³⁸ che rifiutano una rigorosa e definitiva separazione delle specie (o dei generi), a favore di una concezione *post-umana*, la quale «esprime un'umanità differenziata e sempre incompleta». ³⁹ L'evoluzione "creativa" è ciò che avviene al corpo di Amina: prima per opera della natura, in seguito per mezzo della chirurgia. La giovane principessa è un moderno *ginoide*, alla cui evoluzione fisiologica concorrono quelle «tecnologie medico-ricostruttive»⁴⁰ che secondo Pierpaolo Antonello contribuiscono alla creazione di «proiezioni futurologiche, matrice d'invenzione letteraria e cinematografica ma anche di confronto sul cosiddetto *postumano*». ⁴¹ In sala operatoria, attraverso la creazione della neovagina, il chirurgo spinge il corpo di Amina verso un modello che può essere accostato a quello del *cyborg*, secondo la definizione data da Donna Haraway, ovvero quello di «una creatura di un mondo post-genere [che] non ha niente da spartire con la bisessualità»,⁴² poiché l'organismo cibernetico è ciò che «turba un'identità, un sistema, un ordine. Quel che non rispetta i limiti, i posti, le regole. L'intermedio, l'ambiguo, il misto». ⁴³

[...] Mattia l'avrebbe visto anche lui all'opera nella parte del chirurgo sostituto del Creatore in quell'intervento che definiva senza nessuna carità "un trionfo dello Pseudo". ("Un dramma" aveva detto anche questo Belardo quella mattina presentandogli l'intervento "dove noi recitiamo la parte di pseud creatori illusi di creare quello che il creatore non creò. Sicché, pseudo l'ermafroditismo della paziente, pseud noi, lo stesso dramma si risolve fatalmente in un trionfo dello Pseudo con la P maiuscola").⁴⁴

Cima delle nobildonne, dunque, è il romanzo della *féminité* e allo stesso tempo il trionfo dello *pseudo*; in cui viene mostrato il ruolo giocato dalla tecnica medica nel definire identità e soggettività, anche di genere. Inoltre, D'Arrigo risulta essere consapevole dei cambiamenti avvenuti nello studio del corpo femminile, a partire dalla seconda metà del Novecento, quando l'utero perde la sua centralità – come luogo di localizzazione dell'essenza della *féminité* – e l'interesse si sposta alle ovaie, ovvero al centro di controllo della riproduzione.

Ponendo lo sguardo al primo romanzo darrighiano, emerge ancora più chiaramente la portata del nuovo assunto teorico dell'autore. Dalla femmina-sirena di *Horcynus Orca* alla pseudo-donna di *Cima delle nobildonne*, il soggetto femminile è passato dall'essere soggetto di potere e piacere, a oggetto di potere e sapere. Risulta necessario a questo punto mettere in evidenza la differente classe sociale delle due tipologie di donne emerse dalle opere di D'Arrigo, ovvero il passaggio dal mondo marino del primo romanzo a quello cittadino-borghese del secondo. In *Cima delle nobildonne*, la donna non è più inserita in una collettività comunitaria popolare, come in *Horcynus Orca*, ma in una realtà borghese; travolta da una solitudine tutta contemporanea e occidentale, costretta biologicamente e socialmente all'infelicità. Così è per Irina, la quale alimenta la sua ossessione conservando sotto formalina la placenta del figlio mai nato; mentre si può immaginare la complicata rinascita fisiologica di Amina, poiché gli interventi sui corpi *indéterminés* sono operazioni chirurgiche considerate "imperfette", in quanto la vagina artificiale, come quella creata nel corpo della giovane principessa, tende spontaneamente a richiudersi, nonché inibire il piacere sessuale.

³⁸ Ivi, 34. Qui Farci cita Nicholas Gane, *Posthuman*, Theory Culture & Society, 2006.

³⁹ M. FARISCO, *Uomo, natura, tecnica*, cit., 13

⁴⁰ P. ANTONELLO, *Letteratura e scienza*, in *Storia d'Italia. Annali 26. Scienze e cultura dell'Italia unita*, a cura di C. Pogliano e F. Cassata, Torino, Einaudi, 2011, 948.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² D.J. HARAWAY, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* [*A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, New York 1991], a cura di L. Borghi, introduzione di R. Braidotti, Milano, Feltrinelli, 1995, 41.

⁴³ J. KRISTEVA, *Poteri dell'orrore: saggio sull'abiezione* [*Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris 1980], Milano, Spirali Edizioni, 1981, citato in V. BUONINFANTE, *Il cyborg che sembrava me, Donna Haraway*, in «Quaderni d'Altri Tempi», n. 19, anno V, marzo-aprile 2009.

⁴⁴ S. D'ARRIGO, *Cima delle nobildonne*, cit., 46.

[...] mentre uno di noi due toglie lo zaffo di garza dal tunnel, l'altro introduce l'intruso profondamente dentro la neovagina. Resta però ancora qualcos'altro di certosino da fare per noi, raccogliere i lembi di cute sfuggiti alla prima cucitura che stanno ora sotto l'intruso. Vanno cuciti uno per uno e affrontati anch'essi alle pareti cruentate del tunnel, cosa molto importante perché l'intruso, riconoscendosi e alimentandosi nella neovagina, non vada in necrosi [...] la paziente non ha potuto averne coscienza e non ha quindi subito alcun trauma per quel corpo estraneo, per l'appunto l'intruso, che le è stato introdotto nella neovagina appena cruentata. E neanche dopo, venendo fuori dalla narcosi, avvertirà di avere quel corpo estraneo dentro. Sarà traumatizzante per lei fra otto giorni quando noi glielo tireremo fuori per controllare se le pareti del tunnel [...] si reggono o franano non appena l'intruso le viene tolto.⁴⁵

La volontà narcotizzata di Amina le risparmia il dolore di sentire la presenza dell'intruso, senza il quale non si sarebbe potuta realizzare la sua pseudo-metamorfose. Essendo le pareti del tunnel realizzato nel corpo "cruentato" di Amina – necessario affinché la Giovane Sposa possa ricevere l'intruso regale dell'Emiro – incapaci per natura di sostenere la struttura appena creata, Amina sarà costretta a convivere con l'intruso, atto ad impedire il crollo delle pareti. Il desiderio di rispettare i suoi doveri di sposa condanna la giovane ad una realtà fisiologica imperfetta e dolorosa. Inoltre, Amina potrebbe provare un trasporto maggiore per l'intruso, con il quale «avrà dimestichezza a stare in compagnia e a convivere»;⁴⁶ A tale condizione solo «la forza del sentimento e la potenza dell'amore»⁴⁷ potranno fare il "miracolo" e impedire alla coppia di sposi di dover istituire un *ménage à trois*, composto da «lei lui e l'intruso».⁴⁸

Belardo rientrò allora sotto la scialitica. Teneva le mani inguantate a palme in su come dicesse: non sono che un uomo, non ho poteri divini, ho solo le mie mani, vedete? E sto per mettermi in competizione col Creatore, creando quello che lui dimenticò di creare. Se ne stava immobile, assorto, come se con lo sguardo aldisopra della mascherina di garza spiacesse non visto, angosciato, la paziente rattrappita ed esposta da quel varco in attesa di lui. La "pietra da tagliare". Da dove, da dove comincerò a tagliare questa pietra preziosa, questo diamante, sembrava dire Belardo, da dove, da dove per non frantumarla, per non spegnerne lo splendore, la vita?⁴⁹

Nel romanzo darrighiano del 1985, la donna – dopo la "rivoluzione in movimento" e la conquista della legge sull'aborto – viene ritratta nella posa drammatica di una Maria che non stringe più il corpo del figlio, ma è una madre-mancata, una "pietra da tagliare" nelle mani di un moderno Creatore, il medico.

In *Cima delle nobildonne*, un uomo cambia sesso. Il chirurgo sta creando una donna e tuttavia lo fa non per renderla adatta a generare, bensì a fare amore, che sarà infecundo. Tu, donna che ora soffri sotto i ferri, sei creata solo per il piacere, e tu, donna, non partorirai più con dolore.⁵⁰

Alla sessualità libera di *Horcynus Orca*, dove gli strati popolari risultavano estranei ad un certo tipo di "dispositivo di sessualità" – volti piuttosto alla "valorizzazione della fecondità" – si oppone la medicalizzazione controllata del corpo femminile di *Cima delle nobildonne*.

⁴⁵ Ivi, 69-71.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Ivi, p. 48.

⁵⁰ W. PEDULLÀ, *Il giallo metafisico di Stefano D'Arrigo*, cit., XXX.

La donna sterile o non riproduttrice va annoverata quindi in quella serie di nuove tipologie d'individui – come il fanciullo onanista, il feticista, il pervertito, il transessuale – che, “inventate” nell'Ottocento, accompagnano tutto il Novecento [...].⁵¹

Come ha teorizzato Foucault nella sua *Storia della sessualità*, saranno proprio i meccanismi del potere, i suoi oggetti, gli strumenti, a creare questi nuovi tipi d'individui. Qualcosa sembra non funzionare più in quella che il filosofo francese ha definito la “comunicazione organica” tra il corpo sociale e quello della donna, la quale dovrebbe assicurare la “fecondità regolata”.⁵² Quando questa “responsabilità biologico-morale” viene a mancare, la donna – come era già capitato al personaggio gaddiano di Liliana Balducci – viene a trovarsi in uno stato di malessere psichico, come nel caso di Irina, a causa dell'impossibilità di portare a compimento il ruolo sociale da sempre affidatole. In questo “romanzo della placenta”, infatti, vi è un paradosso: «muoiono in molti ma non nasce, né nascerà mai, nessuno: c'è una madre che non li può generare, e c'è un'altra che perde il figlio per un aborto». ⁵³ L'evento della nascita resta sotterraneo nell'intera vicenda.

⁵¹ N. DIASIO, *Nascite parallele: menopausa e soggettività femminile nell'età romantica*, in N. DIASIO, V. VINEL (a cura di), *Il tempo incerto. Antropologia della menopausa*, Milano, Franco Angeli, 2007, 159.

⁵² M. FOUCAULT, *La volontà di sapere. Storia della sessualità*, vol. I, Milano, Feltrinelli, 2003.

⁵³ W. PEDULLÀ, *Il giallo metafisico di Stefano D'Arrigo*, cit., XXX.