

**IL FASCINO DEL SUICIDIO. UCCISIONE DI SÉ E IMMAGINI SPAZIALI
NELLA NARRATIVA DI LYA LUFT**

**Cesarina Donati
Università Roma Tre**

RESUMO – O artigo analisa obras da escritora brasileira Lya Luft, especialmente os romances *As parceiras* e *Exílio*, concentrando-se especificamente no tratamento do aspecto espacial da narrativa (sobretudo a casa, espaço da vida familiar) e no tema do fascínio pelo suicídio, presente em ambos os textos.

Che lo spazio e le sue metafore nella narrativa di Lya Luft abbiano un ruolo di indubbio rilievo è stato debitamente evidenziato dagli studiosi i quali hanno analizzato le diverse sfaccettature che ne caratterizzano le espressioni più significative.

Così Armando Gens parla acutamente di una “estética das ruínas” intesa come volontà di narrare storie di vita privata attraverso “farrapos de frases”, vestigia di spazi quasi “sfilacciati” capaci di creare profondi vincoli fra l’architettura e il testo, tali da distruggere di fatto la casa borghese tradizionale che si vorrebbe rassicurante e solida, mentre di fatto non è che un riparo di facciata, teatro di ipocrisie e falsi rapporti familiari; una narrativa, dunque, che si colloca “em uma modalidade de romance em que texto e arquitetura dialogam muito de perto” (GENS, s.d.). Ma, come è stato giustamente osservato, sarebbe assolutamente limitativo ridurre lo spazio a un semplice pretesto per narrare storie di conflitti familiari. Lo spazio ha normalmente un suo spessore specifico che conferisce altrettanto valore agli eventi familiari narrati, in una interazione continua i cui risultati catturano il lettore e conferiscono alla narrazione un’intensità del tutto particolare.

Già il primo romanzo, *As parceiras* (1986) - tentativo della protagonista Anelise di ripercorrere la storia della sua famiglia soprattutto indagando a fondo il senso della partita giocata con superiore indifferenza dalla Vita e dalla Morte, le quali utilizzano gli ignari esseri viventi come pedine di nessun conto – ruota attorno ad alcune immagini spaziali di incontestabile rilievo: lo *chale*, in primo luogo, che rappresenta l’elemento in grado di procurare una quasi assoluta unità di luogo agli avvenimenti; il *casarão*, che incombe su tutti i personaggi, condizionandone la vita; la soffitta bianca in cui trascorre gran parte della sua vita la nonna della protagonista; il mare, sepolcro dell’amica Adélia e dei genitori scomparsi in un incidente aereo; la collina, solo per citare quelle che vengono più facilmente in primo piano.

Varrà la pena sottolineare, tuttavia, in questa breve panoramica degli spazi di maggior peso, che due immagini in particolar modo si distaccano dalle altre e acquisiscono maggior forza, in quanto strettissimamente legate a un evento a dir poco di straordinaria importanza in più di un romanzo di Lya Luft. Il *sótão*, la soffitta bianca all’interno del *casarão*, e la collina, sono infatti ambedue teatro di due morti

che, a differenza delle numerose altre narrate nel romanzo, non sono casuali: giungiamo così a un elemento di assoluta importanza nella narrativa della Luft, ovvero la morte per suicidio. È vero che la sorte si accanisce spesso, e in modo il più delle volte imprevedibile, sulle pedine della scacchiera delle due *parceiras*. Ma è anche innegabile che, certo non a caso, alcuni personaggi scelgono di morire, senza aspettare che la loro sorte sia stabilita altrove. Certo, c'è da considerare che non si tratta di una scelta nel senso più stretto del termine. Indubbiamente la decisione di togliersi la vita è indotta da circostanze il più delle volte veramente non più sostenibili, da dolori che scavano nelle viscere fino a non lasciare più nulla di vivo. Sta di fatto che la tematica del suicidio rappresenta in Lya Luft una sorta di filo continuo che unisce, in tutta la sua tragicità, alcuni romanzi di forte impatto emotivo.

Cominciando da *As parceiras*, solo in parte mediato dall'immagine del *casarão* - luogo di esilio per eccellenza, anch'esso non sempre volontario - lo spazio in cui si inquadra il primo e forse più drammatico suicidio è quello della soffitta. Apparentemente rifugio privilegiato, candido e adornato di trine e merletti, è in realtà il primo spazio del ripiegamento cui la vita - e le decisioni altrui che non tengono minimamente conto di lei - costringono Catarina, nonna di Anelise, sposa bambina abbandonata a se stessa dopo averla costretta ad accettare un marito men che animalesco, che spezza ogni suo delicato sogno di amore e di dolcezza. La giovane sopporta fin che può, poi comincia a rinchiudersi in un suo mondo in cui tentare di far finta che il resto non esista. Concretamente, il suo ripiegarsi, che niente altro è se non un disperato tentativo di difesa, coincide in effetti con l'ostinata decisione di vivere nel *sótão*, la soffitta,¹ che pretende giustamente munita di tutte le qualità che mancano nell'universo oscuro del marito, caratterizzata da uno spazio sensoriale perfetto, dall'odore ai colori alla luce.² Così nel luogo del suo disperato esilio tutto è bianco e profuma di buono, di pulito, di innocenza. Come osserva Jean Onimus, la soffitta, lontana dalla terra e vicina al cielo, è "le paradis des enfants, lieu d'innocence et de fraîcheur où les choses, n'ayant plus ni sens ni valeur, retrouvent une vie neuve par l'imaginaire" (ONIMUS, 1991, 134).

Inutile dire che ciò non sarà sufficiente a preservarla dalla violenza del marito che, convinto di avere solo diritti coniugali intesi naturalmente a modo suo, continua a brutalizzarla costringendola a concepimenti privi di ogni dolcezza e, quel che è peggio, a ripetuti aborti, fino all'oltraggio tardivo e impensato: dall'ultima inaspettata violenza, quando Catarina è tra l'altro piuttosto avanti negli anni, nasce una creatura ritardata e deforme, la povera *anã* Bila, destinata a essere inevitabilmente rifiutata dalla stessa madre, che continuerà a vivere nella sua soffitta, immersa nelle proprie fantasie, rifiutandosi perfino di guardarla alla sua nascita e dimenticandosene completamente, almeno in apparenza, il giorno successivo, offuscata dall'impossibilità di ammettere e accettare che quella povera, infelice creatura possa essere nata da lei, nel suo regno lindo e luminoso.

Continuamente arretrando, adattandosi a ridurre di volta in volta il proprio spazio vitale, Catarina riesce tuttavia a sopravvivere, creando un'ulteriore dimensione fantastica, in cui dialoga lievemente con interlocutori visibili a lei sola, scrive lunghissime lettere a personaggi altrettanto impalpabili, intrattenendo uno scambio, una forma di comunicazione che, in realtà, in lei è ridotta da tempo a una *ladainha* sottile, una specie di flebile melodia che sussurra in fondo solo per sé, per la bambina che è stata e non è più.

Ma l'ultima aggressione, la più violenta forse, certamente quella dalla quale non le sarà più possibile risollevarsi, deve ancora arrivare. Nessuno degli spazi che Catarina crea per sé rimane infine incontaminato, il rifugio - per quanto coincidente con una forma di esilio e quasi di prigionia che le ha impedito anche di godere delle gioie della maternità pure realizzata, accorgendosi a malapena delle sue tre figlie - è definitivamente compromesso.

Il colpo definitivo arriva per mano dell'inflessibile e ottusamente rigida governante

quando, inaspettatamente, la sorprende nel suo letto con un'infermiera in un atteggiamento che la Fräulein ritiene non solo sospetto, ma addirittura inaccettabilmente scandaloso. E dello scandalo soltanto ci si preoccupa, ritenendo senza appello peccaminoso qualcosa che era probabilmente solo una manifestazione di affetto e di conforto e che, soprattutto, non si sarebbe dovuto in nessun caso "giudicare", ancor meno con un simile assurdo pugno di ferro che distrugge senza scrupoli la fragile "realtà" che, sola, permetteva ancora a Catarina di sopravvivere a quella che vita certamente non era stata, almeno dai suoi tredici anni in poi.

L'infermiera viene naturalmente licenziata, e Catarina confusa mediante dosi massicce di tranquillanti che hanno il solo scopo, probabilmente, di riportare "ordine", di far sembrare che tutto vada bene, nel povero *sótão* dove ormai in effetti niente va bene e tutto è ormai avviato alla fine, la più violenta e forse anche la più prevedibile, se solo qualcuno avesse ancora veramente a cuore la sorte della sfortunata Catarina.

Il primo segnale che la situazione è gravemente peggiorata è rappresentato dal silenzio assoluto della donna: niente più lettere, ormai muta la *ladainha*. Un silenzio che altro non è se non il preludio di ben altri silenzi. Catarina tace, ma medita ancor più tenacemente l'ultima difesa: la fuga. E se nessun rifugio è più realizzabile, appare evidente che l'unica via di fuga è rappresentata dall'esterno. Il "dentro", costituito dalla ridente soffitta bianca e profumata, le è sembrato per anni e anni l'unica via praticabile. E di fatto lo è stata, benché non l'abbia veramente protetta dalle intrusioni violente di quel "fuori" minaccioso rappresentato sostanzialmente dal marito e da coloro che, senza comprendere niente di lei, ritenevano di dover dirigere "adeguatamente" la sua vita. Ma è evidente ora che è fuori che dovrà cercare: per anni, del resto, i suoi occhi attenti hanno osservato come in un sogno il giardino, il mondo oltre la balaustra, la veranda che protegge la sua soffitta. Al di là della porta finestra, sempre rigorosamente chiusa, nonostante l'apparente disinteresse ha guardato a lungo camminare la sua sfortunata Bila, cristallizzazione dell'orrore provato in quell'ultimo assalto privo di ogni barlume umano. Ora, Catarina può solo trasformarsi nel *sótão do sótão*, in una delimitazione progressiva dello spazio giunta al limite ultimo. Negli anni trascorsi dietro i vetri a contemplare le chiome degli alberi, il cielo, la vita "altrove", si è nutrita della consapevolezza che quel mondo le era negato, ma che questa era anche la condizione per mantenere una parvenza di tranquillità. Non che ora il "fuori" sembri meno minaccioso, ma è l'unica via rimasta. La sola persona che l'amasse di un sentimento impossibile da vivere alla luce del sole ma non per questo meno limpido di qualunque altro amore le sia mai stato concesso, è irrimediabilmente perduta. Possiamo quasi avvertire la sensazione di crollo, di impraticabilità del terreno sotto i suoi piedi: e Catarina apre la portafinestra, la oltrepassa, avvolta nel suo silenzio, senza rimpianti per quel mondo bianco che non è più il suo. E, scavalcata la "balaustrada", vola finalmente giù, verso l'aria, la luce, la libertà, verso l'infinito, conservando intatto tutto il suo candore mentre, distesa tra i fiori, fissa per sempre il cielo.

Il doloroso percorso di Catarina nella ricerca di rifugi possibili e di spazi praticabili ci è narrato dalla nipote Anelise, con lentezza, in modo graduale, così come lento e faticoso è il suo cammino nel ripercorrere la stessa strada della nonna, appena intravista da bambina, ma sempre spontaneamente amata e ricercata. E non a caso uguale scopriamo essere il suo itinerario verso una destinazione singolarmente coincidente: il suicidio, naturalmente, e con modalità di una straordinaria somiglianza.

Mai come ora Anelise si è sentita vicina a Catarina: anche lei per non andare in pezzi di fronte a una realtà impossibile da affrontare, non aveva avuto altra scelta che racchiudere una sofferenza "não integrável na vida da gente" in un bozzolo fatto di mille tele di ragno che impedissero all'"inenarrável" di mettere fuori il suo dito minaccioso (LUFT, 1986, 124). La nonna ha creato la sua soffitta bianca, e quindi il suo *casulo* di silenzio, senza più muoversi dalla poltrona dietro il vetro della sua finestra. Lei non può chiudersi in un luogo simile perché non potrebbe mai

abbandonare Lalo,³ il suo bambino incapsulato nella vita di un vegetale, ma la sua soluzione si rivela ancora più semplice, poiché lei stessa diventa da subito il proprio *sótão*, creando attorno a sé un isolamento che difende con pacata durezza da ogni possibile intrusione:

Meu sótão era eu: quase não saía de casa, de junto da cama de Lalo. Não comentava sua doença com ninguém, procurava não ter de mostrá-lo a nenhuma amiga; a princípio elas vinham condoídas, mas meu mutismo acabou afastando quase todas. (LUFT, 1986, 124-125)

Mentre insieme alla zia Dora veglia il piccolo Lalo ormai morente, Anelise esce dal suo silenzio, ma solo per ripercorrere con lei la storia della sua famiglia. È allora che finalmente apprende la verità sulla morte della nonna, che non fu un incidente ma suicidio, come in fondo tutti in casa già sapevano. E non sembra casuale che proprio quando Dora finisce il suo racconto, poco prima della morte del bambino, zia e nipote rimangano in silenzio, entrambe immaginando la caduta, nei minimi, agghiacciati dettagli:

As mãos finas agarrando a balaustrada de madeira, o corpo tomando impulso, voando com as roupas compridas abrindo-se num pára-quadras insuficiente, o cheiro de alfazema como um rastro. (LUFT, 1986, 142)

L'accento alle lunghe vesti della nonna, paracadute insufficiente, ma neppure desiderato, nel suo ultimo volo, richiama inevitabilmente la figura della "veranista" - la misteriosa villeggiante che l'accompagna fin dall'inizio della sua rievocazione del passato nella solitudine dello *chalé* - che Anelise può ancora vedere solo di spalle, quando si appresta a scendere dalla collina proprio mentre lei la sta faticosamente risalendo. Il momento dell'incontro non è ancora giunto, anche se una notte - immediatamente dopo aver ripensato al doloroso allontanamento del marito Tiago e di chiunque volesse separarla da Lalo - Anelise è improvvisamente turbata dalla sensazione che la donna sia anche in quel momento sulla roccia, ma questa volta non per guardare il mare, ma, per la prima volta, piuttosto proprio per osservare lei.

Dal punto di vista del legame con le figure spaziali, la storia di Anelise emerge tutta all'interno dello *chalé*, luogo di per sé non connotato negativamente, ma offuscato dal doloroso ripercorrere tutti gli eventi che la stanno conducendo a sua volta a un'unica dolorosa e tragica conclusione possibile: il suicidio, per l'appunto. La vicenda si delinea in modo tutt'altro che rapido e lineare, in un racconto in cui le continue analessi si mescolano al presente. Il movimento testuale risultante dall'immergersi avidamente nei ricordi è peraltro completamente privo di prolessi: il futuro, di fatto, non esiste e lei, in fondo, ne è pienamente cosciente, giacché il passato è proprio lo strumento con cui evita di affrontare il problema. E quello testuale è anche l'unica forma di movimento ancora concessa. C'è stata un'epoca in cui il movimento è apparso come qualcosa di salutare e di vitale, fino a costituire esso stesso un rifugio da qualcosa di inaccettabile: ma è un rifugio fragile come un castello di carte, un esperimento destinato a fallire, che la riporterà alla scelta totalmente opposta di una vita quasi vegetativa, nell'ormai consolidata certezza che "movimento é dor", senza rimedio (LUFT, 1986, 133). Tuttavia, almeno il cammino a ritroso deve essere percorso, la rivisitazione del passato potrebbe ancora avere un effetto catartico, e Anelise, sempre coricata, "afundada em si mesma", ricorda, in una rievocazione comunque dolorosa, poiché mentre ricorda anche lei è già, come Catarina, in una situazione "estrema", preludio, come si scoprirà infine, di una soluzione definitiva assolutamente drastica, ha già subito tutto quello che poteva sopportare, sebbene all'inizio abbia avuto maggiori opportunità rispetto alla tredicenne von Sassen. C'è stato in effetti per lei un tempo in cui "as peças do jogo não tinham começado a sumir

ou a confundir-se no tabuleiro” (LUFT, 1986, 11) e tutto sembrava ancora al posto giusto, nonostante la sua non si potesse certo considerare una famiglia convenzionale. L’amica Adélia, con la sua vitalità, i genitori, racchiusi in un loro sodalizio, con una madre bambina quasi accudita da un marito amorevole, ma un’unione che dopo tutto non esclude le figlie, facendo anzi della loro vita qualcosa di vagamente irreal e soave. Poi, la fine di tutto: la morte di Adélia, caduta – forse – dalla grande roccia sulla quale si divertiva quasi a sfidare la morte finché non è stata la morte stessa a prendersi gioco di lei; i genitori, che non fanno più ritorno da uno dei loro viaggi, con l’aereo che esplode e si inabissa in mare. Non resta anche per lei che il *casarão*, dove – a parte la zia Dora, più vivace ma che salva giustamente come può la sua vita dall’atmosfera opprimente della sua famiglia – il contatto più stretto è con la *tia* Beata, ostile e asciutta, che oppone i gomiti al benché minimo contatto fisico e per la quale tutto è peccato. Finché ogni cosa sembra nuovamente cambiare con il matrimonio e la prospettiva di maternità. Ma è un altro inganno. Dopo ripetuti aborti e bimbi nati morti, nasce Lalo, creatura meravigliosa che presto si rivela però soltanto un povero vegetale. Il colpo peggiore per Anelise. Non ci sono soffitte che possano aiutare, l’unica possibilità è rimanere accanto a Lalo finché lui avrà bisogno della sua presenza e poi fuggire, andarsene il più possibile lontano. La lunga riflessione che si concede nello *chalé*, non è infatti un momento in cui ripercorrere l’accaduto per decidere cosa fare di se stessa. Appare evidente che ogni decisione è già presa. Anelise sta camminando verso l’unica soluzione possibile, il suicidio. Non ha dubbi né timori. E le sue passeggiate verso il luogo dove tutto avverrà sembrano soltanto un progressivo accostarsi a quello che sarà il palcoscenico sul quale avrà luogo l’atto finale, assolutamente non temuto, ma ovviamente atteso come una definitiva e salutare liberazione. Salutare, perché di fatto in questo modo Anelise realizza il suo bisogno di tornare a casa. Nel mare che è là sotto c’è il periodo, l’unico, più bello della sua vita, quando ancora le due *parceiras* non avevano osato più di tanto. O quanto meno c’è quello che ne rimane: nel lanciarsi giù dalla collina, confortata dalla mano della nonna – avvolta nel profumo di *alfazema* che rievoca la pace del *sótão* -altro non fa se non ricongiungersi con il luogo che ha raccolto gli ultimi istanti dell’amata Adélia, quel mare in cui da anni l’attendono i suoi, polverizzati: è a casa, infine.

EXÍLIO: UNA VITA IN CAMBIO DI UN’ALTRA

Diverso è l’approccio con questa tematica nei romanzi successivi. L’irresistibile attrazione esercitata dal suicidio in parte si attenua e si modifica. Sicuramente perde quella connotazione di rivalse della pedina che, costretta certo ad accettare la sorte assegnatale dalla scacchiera delle due *parceiras*, rivendica almeno, e non sembra poco, il diritto di decidere “come” e “quando”. Ciò non significa che la presenza del suicidio sia più lieve, meno coinvolgente. Semplicemente, accade, più che essere un ricorso finale e estremo o, anche qualora sembri tale, non manca di lasciare intravedere qualche eventuale spiraglio, una forse praticabile via di uscita. In *Exílio* (2001) infatti, a dominare l’intero romanzo è il suicidio della madre, “a Rainha Exilada”, donna bellissima e misteriosa, gravemente preda dell’alcool fin da adolescente, amata e curata con tenerezza da un marito completamente preso da lei, che ama i due figli con altrettanta profondità, ma antepone a tutto e a tutti la moglie. Il romanzo si apre proprio con un riferimento alla “regina esiliata” da parte dell’“anão”, presenza singolare nella vita della protagonista, di cui non sappiamo il nome, come non lo conosciamo di nessuno dei personaggi, ad eccezione delle quattro figure maschili che ruotano attorno alla protagonista, coincidente con l’Io narrante: il marito

separato Marcos, l'amato Antônio con cui spera di potersi ricostruire una nuova esistenza, il figlioletto Lucas, e il fratello Gabriel, quasi un morto vivente, racchiuso in un suo mondo fatto di immagini bellissime e turpi segni tracciati con i propri escrementi nei momenti di crisi più drammatica, eccetto un'unica volta, l'ultima in cui si parla apertamente di lui, in cui disegna sul muro, inaspettatamente, la parola "mãe". Il cerchio, per Gabriel, si è chiuso.

Quasi certamente Gabriel è rimasto segnato gravemente dalla morte della madre, come pure la protagonista, seppure in modo diverso. Per lei, anzi, è in un certo senso ancora più difficile poiché, al contrario del fratello, ricorda molto bene la madre quando era ancora viva. E a predominare è la sensazione forte e struggente del bisogno di tenerezza, di un gesto affettuoso, di un contatto fisico, soprattutto, che la madre ha sempre negato a entrambi. Di tanto in tanto, spesso pressata dal marito, concedeva qualcosa che poteva assomigliare a un bacio o a una carezza, ma con una tale rigidità, un atteggiamento di ripulsa per i propri figli così netto e palese, da rendere l'avvicinamento forse ancora più doloroso della lontananza, tanto forte è l'evidenza del rifiuto assoluto e incondizionato. Il fratellino in questa fase sembra più protetto, troppo piccolo con i suoi tre anni scarsi per poter notare tanti dettagli. Ma sarà lui probabilmente ad avere la peggio quando, ad un tratto, la madre decide di uccidersi senza una parola di spiegazione neppure per il marito devoto. Nei ricordi della protagonista tutto avviene in modo quasi surreale, in realtà terribile per chi sopravvive. Nell'avvicinarsi incuriosita alla madre, che scorge nel suo letto come se dormisse, solo con un atteggiamento un po' meno rigido del normale, la bambina vede il fratello addormentato accanto alla donna mentre tiene fra le labbra quel seno materno mai concesso, nudo, come se il bambino stesso lo avesse istintivamente scoperto per cercare quel nutrimento sempre rifiutato. Nelle costole, sotto il seno, il foro d'entrata di una pallottola, nessuna traccia di sangue, il cui odore dolciastro aleggia peraltro nella stanza, assieme a quello dell'immane gin. Disorientata da qualcosa del tutto inaspettato, confusa dagli strani odori, la bambina è colta improvvisamente da un sonno irresistibile, e si rannicchia anche lei dall'altro lato del corpo materno, godendo finalmente di una intimità che mai, in nessun modo, sarebbe stata possibile fino ad allora. Probabilmente il piccolo ha bevuto anche un po' del sangue della madre, ma in quel momento tutto sembra naturale e possibile. È così che vengono trovati, fra le urla di disperazione del padre che grida di portar via i bambini. Ma è troppo tardi. Le conseguenze su Gabriel si scopriranno forse solo alcuni anni dopo, quando dal bambino adorabile che era si trasformerà in una creatura desolata e senza pace, nonostante l'incredibile talento nel disegno che lo indurrà a ripetere senza sosta la figura di pagliacci di ogni tipo, con una lacrima dipinta sul volto grottesco. Ma per la figlia si apre immediatamente un abisso che sembrerà non aver mai fine. Comincia a soffrire di insonnia, di crisi di panico, giura di vedere la morta camminare per i corridoi con il consueto bicchiere fra le mani. Colta da una frenesia inarrestabile, rovista per ogni dove nel tentativo di trovare un messaggio, una parola, una spiegazione. Le sembra impossibile che la madre non abbia concesso neppure questo a nessuno di loro, neanche a quel marito che la trattava come qualcosa di ineffabile, e spiegava pazientemente a lei, la bambina di appena nove anni che la mamma era come un soprammobile prezioso, fragile, inestimabile, che bisognava trattare con grande delicatezza e attenzione perché, semplicemente, era nata "mal equipada para a vida" (LUFT, 2001, 108):

Há pessoas que não nascem equipadas para a vida, filha, você entende isso? São boas, mas sofrem mais, lutam mas acabam sucumbindo de uma forma ou de outra. Sua mãe nos amou como pôde. (LUFT, 2001, 78)

Una spiegazione difficile da accettare per una bambina, sulla quale lascia ancora oggi una traccia nel ricordo che ne conserva, al di là della bellezza, della pelle di seta,

del pallore delicato, degli occhi, due straordinarie pozze di un verde felino, del portamento altero, regale, che risulta tuttavia inseparabile dalle sue crisi improvvise:

...crises de ausência ou agitação da mãe retirada atrás dos vitrais de seus olhos raros. Vejo-a ainda, refletida nos espelhos que ornamentavam a ponta de cada corredor da casa, indo do teto ao assoalho: duas rainhas pálidas, vagando sem destino.

O retrato dela aparecia nos jornais: nariz perfeito, boca perfeita, olhos perfeitos, toda perfeição. Eu guardava os recortes, lia e relia escondido. Quanto mais distante, mais amada. Em geral alheada, ela podia explodir em raivas injustas, especialmente contra mim. Meu pai tentava acalmá-la; e quando algumas vezes o procurava, indignada ou ferida, para que me ajudasse, ele dizia: - Sua mãe é uma pessoa especial: todos devemos ter muita paciência com ela, muito carinho. (LUFT, 2001, 35)

In fondo, tutto ciò che desiderava, era soltanto una madre come le altre, che sgridavano i figli, sfornavano dolci, si occupavano dei propri bambini:

Era isso que eu queria; não aquela mulher-criança, de quem se precisava cuidar. E que, além de tudo, era tão difícil amar. (LUFT, 2001, 36)

A volte difficile da amare, ma ciò non basta a mitigare la violenza del suo dolore. E è una sofferenza che la accompagna non solo negli anni immediatamente successivi quando, orfana due volte, della madre che aveva avuto e di quella che avrebbe voluto, trova consolazione soltanto nell'abbraccio di *Irmã Cândida*, la suora che si occupa di lei negli anni di collegio e che le si affeziona perfino al di là dei limiti imposti dal rigido regolamento dell'Istituto. Questa donna alta e pallida quasi quanto la madre, ma dagli occhi scuri e vigili e dal cuore pieno di amore da riversare su chi ne abbia bisogno, diviene per lungo tempo la persona più importante della sua vita. Dedicava ore ad ascoltarla, consigliarla, orientarla, benché tanta intimità fra suore e alunne fosse severamente vietata. Ma pian piano lei, ribelle e inquieta si placa, si rasserena. Nasce lentamente ma con sicurezza una donna che, quando è costretta a rinunciare all'appoggio di Suor Cândida, in parte perché le scuole si stanno concludendo, in parte perché i pettegolezzi sul loro forte legame portano al trasferimento della suora, è pronta a vivere la sua vita di adulta. Frequenta la Facoltà di Medicina, mette su un suo studio, e sceglie, forse non a caso, un lavoro che la mette in stretto contatto con la vita in ogni momento della sua giornata di lavoro. Molti sono i bambini che vedono la luce grazie a lei e alla sua professionalità, molte le madri che rasserena nei momenti di naturale preoccupazione, fino al risultato più intenso e straordinario che si possa immaginare: una nuova vita. Frattanto sposa Marcos, diventa madre a sua volta, costruisce contro ogni previsione una sua esistenza dove tutto sembra essere equilibrato, dove ogni cosa è, o sembra, al suo posto. Ma quasi improvvisamente tutto crolla miserabilmente. Scopre che nulla è come le era sembrato che fosse: Marcos la tradisce e, probabilmente per aver tanto sofferto per un amore che non ha avuto mai risposta, non riesce in nessun modo ad accettare che ciò possa succedere; che, come il marito le assicura, può talvolta trattarsi di episodi senza importanza, e che l'amore che li lega tuttora conta più di qualsiasi altra cosa. Ha inizio così il rapido disfacimento del suo matrimonio, finché un giorno incontra Antônio, un uomo che la tratta con tutta la dolcezza e l'amore di cui è perennemente assetata. Ha un figlio, ma non le dice di più: ciò che conta è che sia disponibile per lei, per permetterle di ricominciare dall'inizio un'esistenza più salutare, senza slealtà, senza tradimenti. Tenta di portare dalla sua parte il figlio Lucas. Ma a sei anni il bambino non capisce perché dovrebbe vivere con la madre in un altro luogo. Scopre che il piccolo è forse più legato al padre che a lei, diversamente da quanto aveva creduto: troppi giorni dedicati interamente al lavoro,

troppe sere passate al capezzale di qualcuno mentre è il padre ad accudirlo, a leggergli una storia quando il sonno tarda ad arrivare. Lucas vuole la sua mamma, ma vuole anche continuare a vivere con il papà, e il suo cane, Moranguinho. Se deve scegliere, preferisce il suo piccolo mondo, a costo di rinunciare dolorosamente a questa madre che insiste per lasciarli. È lei, dopo tutto, a voler distruggere il suo microcosmo perfetto, è lei ancora una volta la meno presente. E è a questo punto che l'antica ossessione si ripresenta e dilaga senza rimedio. La figura della madre, pallida, lontana, bicchiere in una mano, indifferenza e distacco negli occhi, appare in qualunque specchio si trovi sulla sua strada, soprattutto nella *Casa Vermelha*, un luogo che merita un'attenzione speciale.

I luoghi di maggior rilievo sono, in *Exílio*, essenzialmente quattro case o che almeno sembrano tali, a parte un rapido accenno all'abitazione dei nonni paterni, che accoglie i piccoli orfani subito dopo la tragedia e nella quale trovano un minimo di pace, di vita sana, genuina, scevra da enigmi e cose dette e non dette, legata alla natura e ai suoi ritmi, che dà loro una certa quiete, sia pure nel dolore recente. Si tratta tuttavia di una breve incursione in questo tipo di vita e di luogo. In realtà, a riguardare soprattutto la vita della protagonista sono la casa dei genitori, quella in cui vive con il marito, la casa di Antônio, e la *Casa Vermelha*, che finiranno con il formare una specie di circolo, come potremo vedere.

Della casa natia poco si intravede, se non quegli strani corridoi che iniziano e finiscono con grandi specchi, quasi doveroso omaggio alla bellezza straordinaria di questa madre infelice che, fin da giovanissima, non riesce a trovare una strada che la conduca a un poco di serenità per sé e per gli altri. Si aggiunge la cameretta della figlia, dove lei si rifugia di nascosto con la bottiglia piena di perline colorate che sottrae di nascosto alla madre come un piccolo tesoro che l'avvicina un poco a quella donna amata e irraggiungibile, o a leggere mentre ascolta con piacere la pioggia, come il giorno in cui scopre la madre e il fratello nel letto materno, prima di unirsi a quel quadro tragico e terribile, unica occasione in cui la porta non rimane, come sempre, inesorabilmente chiusa per tener fuori i figli, così come il mondo circostante. Infine, con gli occhi della bambina, scorgiamo i genitori nello studio del padre dove lui, seduto, la tiene "ao colo", come una bimba piccola, coccolandola, confortandola, anche se questo come sappiamo non sarà sufficiente a fermare quell'ultimo gesto definitivo che cancellerà tutto, dandole forse quella tranquillità impossibile da ottenere altrimenti.

Un po' in secondo piano, ma con caratteristiche ben precise, si colloca l'abitazione di Antônio, quella in cui, una volta sposati, dovrebbero vivere insieme al figlio di lui che, si comincia a sapere, ha un problema di salute, inizialmente non meglio chiarito. La strada che la protagonista ha intrapreso per giungere a questa casa non è facile. Convinta che con il marito non ci sia più nulla da ricostruire, aderisce totalmente alla proposta di matrimonio di Antônio: una nuova vita, un nuovo studio medico, illudendosi perfino di riuscire a condurre con sé il figlio Lucas, pur sapendo che ciò non accadrà mai. Ma spera, o almeno così sembra. Lascia dunque la propria città, per quanto non lontana, e si avvicina a Antônio, ma non può andare in casa sua, poiché egli adduce una quantità di pretesti che vorrebbero sembrare valide motivazioni, per non farla arrivare fino lì. Una volta è una modifica che sta facendo per farle piacere, un'altra una ragione qualsiasi che non le è di nessuna soddisfazione, giacché l'unica cosa che lei desidera è andare a stare con lui. Si incontrano di tanto in tanto in un albergo, ma non è questo che lei vuole. Finché non si arriva alla vera spiegazione: un giorno la invita a raggiungerlo direttamente a casa; lei si avvia piena di speranza, convinta anzi che questo sia finalmente l'inizio di tutto. La disillusione è ancora più amara: si trova dinanzi ad Antônio, *pater dolorosus*, che accudisce il figlio come se fosse un enorme neonato. Il giovane non riesce a coordinare il benché minimo movimento né a stare fermo, è completamente scoordinato, rotea gli occhi in modo incontrollato, si insudicia nel mangiare, rantola, emette suoni strani, ripugnanti, e non

può essere assistito da altri che dal padre se non si vuole far peggiorare la situazione. Lei, medico, capisce di che si tratta. Le è accaduto, nella sua professione, di far nascere bambini con problemi identici. Ma ora tutto in lei si ribella. La speranza di Antônio che possa far da madre a quella creatura è del tutto vana. Non può, forse non vuole. Si ribella al fatto di non essere stata informata seriamente prima, si sente in colpa per non essere in grado di sobbarcarsi un tale peso. Ma non può. Crolla ogni aspirazione a un futuro insieme. Va via, torna qualche giorno dopo, per tentare ancora. Impossibile, non ce la fa. Antônio è distrutto, aveva sperato nella sua generosità. Lei si assume in parte la responsabilità di non essere all'altezza, ma nulla è più possibile. Ancora più impensabile immaginare di far vivere Lucas nella stessa casa. Una casa che, per certi versi, preannuncia quanto accadrà per come si presenta. Quando ancora pensa di andare a vivere con lui, ritiene che il suo mondo, "pela aparência da sua casa deve ser sólido, austero" (LUFT, 2001, 109). Ma il presagio più chiaro si incontra proprio nel giorno in cui entra in casa per conoscere il figlio:

O táxi para diante da casa de Antônio, quadrada e imponente, e mal-iluminada. Reconheço que me deprime. Passei aqui em frente de carro com Antônio algumas vezes: grades altas, jardim severo.

(...)

Nossa casa era clara, muito menor que esta, alegre e florida. Fui feliz ali ou foi tudo ilusão?

(...)

Vestíbulo amplo, escadaria de madeira, tudo um pouco austero. Luzes baças; não há espelhos. (LUFT, 2001, 143-144)

Alte grate, luci fioche, tutto un poco austero, perfino il giardino è "severo". Non occorre molto di più per aspettarsi che non tutto andrà per il meglio, e lei lo avverte, in fondo, tanto da pensare già a un rimedio:

Entro numa saleta vazia, uma grande janela, outra porta no fundo: entreaberta. Chamo por Antônio. Começo a achar esquisito, como é que ele não vem ao meu encontro, enfim, enfim? Meu estômago dói outra vez.

Penso infantilmente, que bom que Irmã Cândida está viva. Se tudo der errado, a gente corre para o colo da mãe. Antônio chama meu nome, duas, três vezes. – Já vou, já vou – digo, eufórica. (LUFT, 2001, 144-145)

È l'ultimo istante prima che la speranza muoia, prima che si trovi a constatare che la situazione è impossibile da affrontare, che non c'è posto in quella casa, in quel cerchio che lega padre e figlio, per lei, "tão precisada, tão carente" (LUFT, 2001, 148), destinata ancora una volta a rimanere esclusa, come la figlia e l'orfana che è stata e che in fondo non ha mai smesso di essere ("Eu ficaria de fora, como sempre"; LUFT, 2001, 149). Antônio, sebbene deluso, ancora non la odia: tenta di convincerla, fa appello alla sua bontà, le spiega che non dovrà neppure incontrarlo. Ma lei non riesce a ragionare, né come medico né come madre, tormentata da "novelos de arame farpado" (LUFT, 2001, 148) che le avvolgono l'anima. Sente solo una nausea e un rifiuto invincibili per quella situazione: davanti alla "porta de vidro que abria para o jardim escuro" (LUFT, 2001, 152), mentre sente la propria voce dire "Eu jamais conseguiria viver aqui, com ele" (LUFT, 2001, 153), avverte solo una penosa sensazione claustrofobica:

Meu coração era uma pedra no fundo de um poço escuro, e estreito, um poço de egoísmo e fel. (LUFT, 2001, 153)

D'altronde dubbi e perplessità erano talvolta affiorati già prima. Spesso, mentre giaceva accanto ad Antônio dopo l'amore, si chiedeva se anche lui l'avrebbe tradita, o

per quanto tempo le sarebbe stato fedele, consapevole di essersi aggrappata a quell'uomo con la frenesia di liberarsi dall'oppressione della solitudine come un naufrago convinto che ormai sia giunta la fine:

Depois da infidelidade de Marcos, eu tinha pensado nunca mais poder amar, confiar. Mas Antônio me contagiara com sua paixão, me conquistara com seu carinho; eu estava doida por me livrar da pesada solidão. (LUFT, 2001, 127)

E quando si diceva che quella sarebbe stata la sua nuova città, dove avrebbe riorganizzato la sua vita, sposando Antônio e aprendo un nuovo studio medico, con Lucas accanto a sé, sembrava ripeterselo più per convincersi di questa possibilità che perché veramente lo credesse realizzabile.

Significativo, peraltro, che sia proprio nell'approssimarsi alla cupa abitazione di Antônio che le venga da pensare alla "loro" casa – sua e di Marcos – "clara, muito menor que esta, alegre e florida" (LUFT, 2001, 144). Pochi dettagli sappiamo su questa casa, ma quel che ci viene trasmesso è ciò che veramente conta: questa è la dimora, il luogo in cui si trova rifugio, in cui si è costruita una vita familiare, qualcosa che manca al di là di tutto. Infatti, benché abbia abbandonato ogni cosa, città, famiglia, amici, lavoro, persuasa di dover ricominciare tutto perché ormai tutto è perduto, e si sia lasciata attrarre dall'amore per un altro uomo, buono e sincero ma terribilmente condizionato dalla gravità dei propri problemi, il richiamo della sua vera casa è sempre presente, anche prima di scoprire la situazione del figlio di Antônio:

Às vezes Antônio perde um pouco a paciência comigo, quando me encolho na hora do amor, ou choro de saudade; ou me perco em depressões, sinto-me culpada e vazia, quero voltar para casa. (LUFT, 2001, 104)

Faz quase quinze dias que não o vejo. (...) Aí sinto essa vontade de largar tudo, voltar de rastros: Pelo amor de Deus, Marcos, me receba outra vez, faço o que você quiser, tudo. (...) me deixa ficar aqui só como um bicho lambendo as feridas. (LUFT, 2001, 81-82)

Deito-me vestida sobre a colcha áspera. E tudo o que desejo, agora como em tantos outros momentos é voltar para casa. Antônio, vida nova e traições antigas, projetos, tudo se torna secundário. A saudade de meu filho, de minha casa, de meu trabalho, das coisas mais insignificantes da vida que levei, é como um grande tumor roendo meu coração, minha mente. Choro, repetindo feito criança no escuro: - Quero ir para casa, por favor, quero ir para casa – mas nem sei a quem me dirijo. (LUFT, 2001, 56)

I piccoli gesti quotidiani, perfino il cigolio dell'uscio acquisiscono un valore quasi magico:

Estacionar o carro, abrir o portãozinho baixo, de madeira, que sempre range; virar a chave na porta, receber Lucas nos braços, seu corpo quente, seu corpo alegre, como era antes de sua mãe ir embora; dar-lhe banho, contar histórias; esperar que sua respiração regular me diga que está dormindo; e então ainda ficar longo tempo sentada segurando sua mão, e pensando no milagre de tudo.

Faria qualquer coisa para voltar: me submeteria ao desprezo de Marcos, à culpa pela decepção de Antônio, a tudo.

Mas só tenho essa espantosa solidão; insegurança; e medo, medo. O que

Vero è che Antônio involontariamente, l'ha messa in una situazione di estremo disagio. Nel suo tentennare, sia pure per timore di un suo rifiuto del figlio che infatti avverrà, prolunga eccessivamente il suo soggiorno in quella sorta di limbo che è la *Casa Vermelha*, una pensione non lontana che, a dispetto del nome, è l'esatto contrario di una casa, di una dimora, di qualcosa che sia minimamente coincidente con l'idea di un rifugio, un riparo, un luogo di conforto. *Casa Vermelha*, rossa dentro e fuori, o almeno di un rosso rovinato dal tempo e dall'umidità, dove il colore, qua e là scrostato e rabberciato come meglio è stato possibile, rivela come ferite altri colori di epoche precedenti, di tempi probabilmente migliori. Tre piani e una torretta, isolata, ma con una caratteristica che si rivelerà un grande pregio: situata di fronte alla foresta, a qualcosa di vitale, di vivo, anzi, che rimedia in qualche modo alla sua vetustà e alla sua essenza di grande ventre di una vecchia imbarcazione i cui abitanti sono uniti dal comune denominatore di essere gente "in esilio":⁴

A Casa Vermelha carrega em seu bojo roído pelo tempo, habitado de ratos e infectado de angústias, toda uma raça de exilados. Todos com sua grande nostalgia, sua insaciável sede, tentam adaptar-se como podem. Uns isolam-se mais ainda (...); outros dando valor ao mais banal gesto de cordialidade (...). De vez em quando, formamos pequenos grupos na varanda, comentando o tempo, o nevoeiro, a comida ruim. Ou os gatos que têm miado feito doidos nos telhados e não nos deixam dormir.
(LUFT, 2001, 47)

Una barca senza rotta e forse senza timoniere, la cui stiva ospita vite sconnesse, sensazione spesso accentuata dalla pioggia e dal vento che, malgrado la stagione, si abbattono sulle vecchie mura:

Chove sobre a floresta. Chove forte sobre a Casa Vermelha, que carrega na noite seu fardo de sofrimento e loucura, vidas desconectadas, sem raiz... mas de certa forma unidas entre si pela falta de um destino, de um sentido. Precário barco: quem é o timoneiro? (LUFT, 2001, 153)

Uomini e donne di varia età e con storie spesso profondamente diverse, gente dai soprannomi da circo – "A Menina Gorda", timida e impacciata, sempre china sul suo cibo e con un padre che forse è la spiegazione della sua stranezza; "as Moças, a Loira e a Morena", che sembrano innamorate e devono dissimulare il loro amore; "a Mulher Manchada", coperta di vitiligine che cerca di nascondere con abiti accollatissimi e non parla con nessuno. Una strana fauna che a volte le dà l'impressione di vivere in un incubo:

Outras vezes parece que estou num pesadelo: o que faço neste lugar decadente, com essas pessoas com as quais nada me liga senão tristeza e solidão, longe do meu mundo arrumado e certo? (LUFT, 2001, 48)

Su tutti predomina però una figura positiva: "o Anão". Il Nano, ormai non più giovane, che è stato per un certo periodo suo compagno nell'infanzia, quando la madre era ancora viva, e ha alleviato in qualche modo con la sua presenza, perfino con i suoi scherzi talvolta un po' crudeli, la sua vita di bambina trascurata dalla madre, rifiutata, frustrata nel desiderio più elementare e istintivo che è quello di essere accettati da chi è responsabile della nostra esistenza. Il Nano le è stato accanto, colmando i vuoti, dando risposta quasi sempre alle sue curiosità, l'ha fatta sentire forse, in qualche modo, amata. Poi è scomparso poco dopo la morte della madre, aspettando solo che si riprendesse almeno un po'. Il personaggio del Nano ha nell'economia del romanzo un

peso da non trascurare: per cominciare, non è forse un caso che sue siano le prime parole a essere pronunciate – mentre già si trovano nella *Casa Vermelha* - e proprio ricordando la madre morta, occasione perché anche la figura materna venga subito presentata nelle sue caratteristiche più peculiari:

- Você está cada vez mais parecida com a Rainha Exilada – grasnou o Anão, sarcástico, empoleirado no meu criado-mudo. (...) finjo coçar o rosto, enxugo a lágrima. Quem sabe ele tem razão? Não herdei a beleza dela, mas é possível que ande com aquele seu ar sonâmbulo. Ela parecia isolada de tudo, como os secretos mundos dentro daqueles pesos de papel, cápsulas de vidro, que meu pai colecionava. Precariamente ligada ao cotidiano. Na realidade, não estava conosco: vagava num outro reino, andando a esmo pela casa, copo na mão. (LUFT, 2001, 13)

Mentre si trova nella sala da pranzo, improvvisamente si accorge di lui e, quando finalmente si parlano, perché lui inizialmente si comporta come se non la conoscesse, ritrovano subito la loro intesa: lei lo tratta spesso bruscamente, ma in effetti gli è molto legata e lui le dà allegria, benché sia talvolta anche irritante. La stuzzica spesso e è un po' la voce della sua coscienza. Quando lei piange perché ha perduto il figlio, ad esempio, le ricorda un po' malignamente che non lo ha perduto, lo ha lasciato, il che è assai diverso. Ma le è sempre accanto. Non sempre le risponde o mostra di ascoltarla, ma incredibilmente sembra conoscere i suoi pensieri. Spesso le parla di qualcosa nel preciso momento in cui lei la sta pensando e, come vedremo, la sua lungimiranza rovescerà completamente la sua sorte e il romanzo stesso, fornendone alla fine una chiave di lettura completamente diversa da quella che fino a un certo punto ci si potrebbe aspettare, e scopriremo la protagonista addirittura profondamente affezionata a questo singolare personaggio.

Del resto, non è ancora così chiusa in sé come potremmo credere: non solo di quando in quando esce dalla sua stanza e dal suo ripiegamento per interessarsi ai casi umani degli strani personaggi con cui convive “neste velho barco ao léu” (LUFT, 2001, 80), e lo fa con tutta la generosità di cui in realtà è capace, ma molte delle sue osservazioni ci dicono che anche nella *Casa Vermelha* ciò che i suoi occhi sono in grado di vedere non è del tutto privo di luce o di un barlume di vita:

O melhor da Casa Vermelha são as paisagens: à frente, a floresta tentacular; atrás, o despenhadeiro bruto, abaixo, a cidade fumacenta; mais além, o mar. Navios. (LUFT, 2001, 21)

À noite, a paisagem vista do refeitório e da varanda é uma árvore-de-natal: as luzes móveis dos carros, as luzes bruxuleantes das estrelas; no meio delas, os navios. (LUFT, 2001, 33)

Il riferimento ai *navios*, soprattutto, non sembra assolutamente da sottovalutare. Forse non ne è consapevole, ma appare tutt'altro che insensibile al richiamo del movimento, e dunque della vita, al di là del ripiegamento su se stessa fortemente incoraggiato dal ristagnare della *Casa Vermelha*. Le navi sembrano chiamarla, e “os navios” presumibilmente partono, portano lontano, verso un “altrove” che è già di per sé un elemento di speranza e di vita. Anche se, confusamente, l'idea del movimento si associa vagamente a quella della morte ma ancor più a quella della fuga, della rimozione dei pensieri dolorosi e della nostalgia per il figlio, dell'oblio dinanzi a situazioni inaccettabili, ma anche a fantasticherie di voli impossibili ma belli da sognare:

Depois vou até a varanda, debruço-me na amurada; se saltasse daqui morria, arrebetada nos penhascos, ficaria enganchada numa dessas

árvores finas e altíssimas? Ou sairia voando: até uns daqueles navios iluminados e imóveis. Partir, para onde não haja meninos de seis anos correndo pelas ruas, nem um homem apaixonado que me atrai e parece agora me deixar no meio do caminho. (LUFT, 2001, 54)

Saio até a varanda, que se debruça no despenhadeiro. A paisagem convida a saltar, quem sabe saio voando até o remoto oceano? Os navios, sempre parados, parecem não se mover nunca; ou serão cada dia novos navios? (LUFT, 2001, 25)

Fiquei na casa de Antônio pouco mais de uma hora. (...) no trajeto até a Casa Vermelha, ficamos mudos no carro; eu pensava, que bom se tivémos um acidente, que delícia, morrer aqui e agora, esquecer, esquecer... (LUFT, 2001, 153-154)

Anche il desiderio di visitare “a mata” di fronte alla *Casa Vermelha*, di cui è proibito l’ingresso, sembra andare nella stessa direzione. Lei ama quella foresta, la chiama “a minha floresta” (LUFT, 2001, 107): è un altro dei segnali positivi, che indicano come in lei si mescolino le tracce della morte e un anelito di vita di cui forse non si rende sempre conto. La foresta spesso, mossa dal vento, ondeggia davanti ai suoi occhi come “um oceano mágico, pratária, e profundas fendas negras” (LUFT, 2001, 119). È movimento, è vita, di cui probabilmente racchiude i segreti. E lei non resiste: deve assolutamente penetrarvi, e si rivolge al Nano, maestro nel trovare entrate misteriose e ignote a chiunque altro. Quando, dopo essere scomparso per alcuni giorni, il Nano insiste perché si affacci e le chiede se vuole raggiungerlo per entrare nella foresta, lei è in un momento di pessimismo e di grande confusione:

Quem sabe uma boa caminhada ajuda a pôr as idéias em ordem? Nunca mais vi Antônio, nem atendi aos seus vários telefonemas: posso ir embora assim, se for, sem uma despedida, uma explicação? Tenho um filho: posso voltar para a minha antiga casa, sem saber se está ocupada por outra mulher? Poderei tentar conviver com Marcos amando outro homem? (...) Não sei. Estou confusa e triste. Talvez não haja saída para mim. (LUFT, 2001, 160)

Il Nano è impaziente, e già questa prima incursione in quel mondo sconosciuto si rivelerà benefica, incoraggiando il desiderio che spesso si ripresenta di tornare a casa, una necessità che arriva a esprimersi in toni supplichevoli:

Achara um acesso à mata onde os fios de arame estavam cortados. Entramos os dois numa espécie de sombrio túnel, verdes ou castanhos, sombras móveis ou imóveis, ele à minha frente. No começo andei hesitante, cansada, aturdida, depois a magia do lugar me dominou. Seria como voltar para casa, quero ir para casa, por favor, por favor. (LUFT, 2001, 161)

Quando d’improvviso il sole scompare e comincia a piovere a grosse gocce accompagnate dal vento forte e da un intenso odore di terra bagnata, cede a un pianto irrefrenabile, sconcolato, che neanche i gesti gentili del Nano riescono a placare, anzi, anche lui inspiegabilmente comincia a gemere e a lamentarsi. Ma non potremmo escludere che egli abbia avvertito cosa c’è dietro quel pianto, poiché in realtà l’idea della morte – e in particolare quella della madre – insieme alla certezza di essere in una situazione tragica nella sua vita, è riuscita a insinuarsi anche in quello spettacolo meraviglioso che ha quasi del soprannaturale:

De repente toda a tragédia da vida abateu-se sobre mim: eu brincando de passear na floresta com aquele anão amalucado, meu filho sozinho, e Antônio cruelmente ferido. Lucas, um órfão a mais; Antônio, crucificado no seu Menino; e eu, acuada de todos os lados, sem saber para onde ir. – Minha vida não tem mais jeito – eu disse em voz alta, e desatei a chorar. (LUFT, 2001, 162)

Depois o sol sumiu, devia estar ameaçando chuva lá fora, nós mergulhados naquelas sombras. Tive um pouco de medo. (...). O caminho agora era uma ladeira subindo quase vertical. Arbustos arranhavam minha cara, galhos laceravam minhas pernas. Eu ofegava como alguém prestes a morrer, assistira a algumas tantas mortes, é sempre tão penoso o corte dos derradeiros fios. Minha mãe devia ter tido uma morte boa: um clarão, uma punhalada, e a liberdade. O silêncio da grande embriaguez final, morrer deve ser uma gigantesca bebedeira, um porre de nada, de silêncio e vazio. (LUFT, 2001, 161-162)

Se è vero che gli elementi esterni alla *Casa* – le navi, la foresta, la luce della luna che lascia entrare dalle imposte lasciate appositamente aperte, le cime degli alberi bagnati dalla stessa luce - hanno una valenza positiva, è però indubbio che la *Casa Vermelha* come luogo chiuso abbia un'influenza nefasta sulla protagonista. L'evento più clamoroso, in un certo senso, è il ritorno delle apparizioni della madre, soprattutto negli specchi. La prima volta, sta pensando ad Antônio, “força e febre” che hanno rinnovato la sua vita quando “parecia um navio encalhado” (LUFT, 2001,46), e si rende conto che, mentre lei ha fatto un salto su un abisso, lui esita, sembra ritirarsi. Ma mentre cerca di rassicurarsi, pensando che tutto si aggiusterà, ecco di nuovo apparire la consueta figura inaspettata e indesiderata:

Não preciso olhar: sinto que, no espelho da cômoda, a sonâmbula rainha começou a sua ronda. Tantos anos sem a ver, às vezes sem pensar nela, e agora volta. Sua ronda continua depois da morte, como acreditei em criança. Copo na mão, olhos ausentes, pálida como um cadáver. (LUFT, 2001, 47)

E non è che l'inizio. Quando il problema di Antônio si è ormai rivelato pienamente, e lui, la sua “tábua de salvação” (LUFT, 2001,21), comincia a non essere più qualcosa di assolutamente sicuro cui aggrapparsi, mentre è divorata dai dubbi l'immagine della madre diviene la sua sola compagnia, e lei comincia a temere che possa trascinarla con sé in qualche regno sconosciuto e misterioso, forse la sua “floresta submersa” che nulla ha a che vedere con la foresta che ama e la rasserena:

Nestes dias, minha companhia mora naquele espelho sobre a cômoda. Não olho para lá a não ser raras vezes, e minha mãe passa ali no fundo, vagarosa; olhos de bruxa, e uma atração que me arrastaria a sei eu que abismos, se me debruçasse para ela. (LUFT, 2001, 57)

Sento-me de modo a ver a floresta, mas não o espelho da cômoda, onde minha mãe aparece; inclina-se para mim, como se me procurasse; tenho medo de que me leve para a sua floresta submersa, cheia de medusas e cavalinhos do mar. (LUFT, 2001, 118-119)

Forse per dar corpo alle immagini che si delineano negli specchi, dopo la passeggiata nella foresta, affronta i ritratti, le foto della madre. Ma, come sottolinea, il ricordo migliore è in fondo alla retina, sulla punta delle dita. Una donna così grande, antica dama dall'apparenza solida: tuttavia, tutta fragilità, timore. Sete. Perdizione.

“Corpo de parideira, mas o coração no exílio” (LUFT, 2001, 163). Nitido il ricordo della sua pelle dolce, che le era concesso solo sfiorare per brevi e superficiali istanti:

Parecia feita para o amor e a vida, mas era ligada à banda da morte. O Anão estava certo: uma rainha exilada. Talvez só morrendo entrasse no seu reino. E saciasse a sua grande sede. (LUFT, 2001, 164)

È notte, ha smesso di piovere. Distesa sul letto, contempla il soffitto. Chiude gli occhi. Quando li riapre vede delle ombre nel solito specchio, e questa volta la madre si presenta con un aspetto a dir poco inquietante:

Não quero olhar, não quero. Mas olho: ela aparece, cada vez mais frequentemente. Primeiro a barra do vestido longo, depois a mão com o copo, a perna arqueada no passo, o rosto de perfil. Tenho vontade de pedir: Me leva para a casa. Nisso, ela se vira e me encara; suas desmesuradas órbitas não estão verdes; cobriram-se de um véu como escamas. Hão de ser assim os olhos do Cego. (LUFT, 2001, 165)

E infine, non c'è bisogno neanche che apra gli occhi e li rivolga allo specchio per vederla:

Passo o dia deitada sobre a cama, vendo pedacinhos de floresta. Agora, quando fecho os olhos por algum tempo, é no fundo das pálpebras que minha mãe passa, até já dispensa os espelhos. (LUFT, 2001, 182)

Nella *Casa Vermelha* lei torna ad essere “a órfã com suicídio da mãe cravado na alma” (LUFT, 2001, 97), e la rievocazione della madre appena morta affiora continuamente nella narrazione che, d'altro canto, si snoda tutta nella *Casa*, spesso con poche parole, dure, taglienti, incisive, apparentemente fuori luogo rispetto a quanto sta dicendo (“Um grande vento me acorda. (...) Faz frio, estou gelada, um cadáver. Um cadáver com um tiro abaixo do seio, o filho veio e mamou sangue, mais tarde ficou doido”; LUFT, 2001,177), altre volte insinuandosi senza soluzione di continuità nel racconto di un'altra tragedia, come nel momento drammatico della morte della “Menina Loura”:

O rosto da que morria estava encovado; (...). Sangrava sem parar, me dissera a Morena; no ar, aquele cheiro enjoativo de sangue, minha mãe deu um tiro abaixo do seio, a gente não via o sangue mas ele estava ali, escorria, pingava, meu irmão e eu dormimos junto dela sem saber, uma vez ao menos aceitos pelo seu corpo inerte. (LUFT, 2001, 157)

Nella *Casa* lei vive “perdida num subterrâneo de dúvidas” (LUFT, 2001, 94), fatta lei stessa, senza il figlio accanto, “uma casa abandonada, portas abertas, assoalho carcomido onde correm sinistras ratazanas” (LUFT, 2001, 112), in un luogo che odora di una “vaga podridão” (LUFT, 2001, 132). In fondo, nonostante le apparizioni della madre la turbino, comincia quasi a comprenderla. Forse anche lei si sarà sentita così, avvertendo il richiamo dell'abisso; forse la sua vita era simile all'esilio della *Casa Vermelha*:

Talvez eu deva enfim compreender minha mãe. Mal equipada para a vida. O que são dois filhos quando o abismo nos convoca tão insistente? É possível que para ela a vida tenha sido como esta Casa Vermelha: um lugar onde se reúnem os errantes, os desgarrados, uma ligação fortuita e sem raízes. Tudo o que minha mãe queria era poder voltar, voltar como eu, hoje, quero voltar para minha casa. Duro exílio. (LUFT, 2001, 108-

Questo almeno momentaneo processo di identificazione, la induce a sovrapporre il probabile desiderio della madre di tornare a casa con il suo, che si ripropone sempre più forte e deciso. Dopo aver conosciuto il figlio di Antônio, comincia a vedere che non ci sono molte vie d'uscita: non può separare lui dal figlio malato, non può forse recuperare suo figlio, non può assolutamente vivere con Antônio, è costretta ad abbandonare l'uomo che ama, e non sa come districarsi in una simile situazione:

Minha vida encalhada, que tempestades me arrancarão daqui? (LUFT, 2001, 172)

Sicuramente comincia ad avvicinarsi al limite della sua resistenza nervosa. Quando fa un ultimo tentativo di riuscire a stare accanto al “Menino” di Antônio, il fallimento è clamoroso, e viene fuori con tutta la sua forza la sua reale volontà: tornare a casa. Non c'è altro che desideri, al di là del dolore e dei sensi di colpa:

No meio do terceiro dia, sinto que, se passar mais algumas horas na casa, enlouqueço. Já estou odiando francamente o doente. – Não vai dar certo, Antônio. (...) Por amor de Deus, me leve para casa.

Para a Casa Vermelha; é o que me resta. Marcos haveria de rir, vendo o meu fracasso. Antônio insiste, bondosamente; mas estou dura, e cheia de raiva agora. Preciso ter raiva dele, mágoa, ressentimento, para meu coração não rebentar de compaixão. (...) – O que é que você desejava? – ele pergunta por fim, e está amargo como nunca. (...) – Não há nada a fazer – respondo, agora choro abertamente. – Nada. A culpa é minha, toda minha. Não posso, não posso. Eu quero meu filho, quero voltar para casa. – Para a casa de seu ex-marido? – ele dá uma risada seca. (...) Fico choramingando que quero “voltar para casa”. (LUFT, 2001, 173-174)

Quando si risveglia dall'aver perso i sensi, viene a sapere dal Nano ciò che è accaduto. Colta da una crisi di nervi, quasi certamente sentendosi soffocare da tutta una serie di emozioni troppo forti – il dolore dato ad Antônio, il desiderio forse impossibile di tornare a casa, la consapevolezza che in questo momento l'unica alla quale possa tornare è la *Casa Vermelha*, con tutto ciò che questo comporta – ha dato vita a una scena incredibile, “berrou, correu, desmaiou” (LUFT, 2001, 175). Ha riso, ha pianto, ha corso, si è dibattuta, poi l'oscurità benefica, il cui sollievo tuttavia non dura a lungo. È giunto il momento di un bilancio definitivo e delle decisioni.

E mentre giace nel suo letto, il bilancio arriva, infine, e non è qualcosa di cui sentirsi orgogliosi, ma almeno trova la forza di affrontare la realtà in ogni suo dettaglio. E prende una decisione:

Estou esmagada pela vida, pela morte, pelas perdas e fracassos. Meu rosto no espelho ficou severo, vincado, os cantos da boca virados para baixo. Não consegui manter meu casamento, nem perdoar a traição (...). Nem consegui reter meu filho comigo; nem fui generosa com meu novo amor. (LUFT, 2001, 179)

Decidi que, se puder, volto para a minha cidade, tento reconquistar meu filho, entrego meu destino a Deus. (LUFT, 2001, 179)

Questo le dà un certo sollievo, insieme al pensiero di sapere che almeno la sua antica *Freira* è lì, nella scuola dove ha lavorato per un poco grazie a lei. Riflette che le sembra un po' invecchiata recentemente, ma è normale. Scaccia subito la preoccupazione. Per lei è importante solo che *Irmã Cândida* ci sia:

É ela o que me resta, sombra de mãe: velha, cansada, talvez doente. Tem olheiras roxas, respiração difícil? Põe a mão no peito às vezes, ao subir escadas? Não quero saber: para mim, é eterna. (LUFT, 2001, 180)

Mentre passeggia con lei per quella che scopriremo in seguito essere l'ultima volta, fa nuovamente un bilancio dei suoi errori, si accusa di molte cose, e la Sorella la consiglia con parole non banali e con la consueta pacatezza. Ma si congeda prima del previsto, e questa volta non la consola, già distante ("Conheço esse ar, esse frio, essa apatia que a vai invadindo"; LUFT, 2001, 180). Per quanto si rifiuti di accettare quanto sta per accadere, percepisce che un nuovo dolore si avvicina; e infatti immediatamente segue a queste parole una considerazione sulla *Casa Vermelha* che lascia decisamente poco spazio alla speranza e la cui collocazione avrebbe altrimenti poco senso:

A Casa Vermelha fica num beco tão sem saída quanto minha vida agora; a vida de todos os desgarrados que aportamos nela. (LUFT, 2001, 180)

Il peggio si appresta ad arrivare. Gli eventi cominciano a succedersi a un ritmo serrato che le stringe attorno una sorta di tela di ragno che la spingerà a decisioni di segno totalmente negativo, anche se in parte preannunciate. Anche gesti semplici, come una telefonata, sembrano rivoltarsi improvvisamente contro di lei:

Telefone para minha antiga casa: uma voz feminina atende. Não a conheço. A vida começa a invadir meu velho reino, de onde me afastei; aqui a morte sufoca meu coração. Empregada nova? Namorada de Marcos? (LUFT, 2001, 181)

Non solo è la donna che a quanto sembra ora vive con Marcos, ma mostra un'intimità con Lucas addirittura tenera, lo chiama "Luqui", lo trova adorabile. Tutto ciò la riempie di una rabbia sorda, che quasi le toglie la parola, e ancor peggio quando il bambino con un pretesto rifiuta di uscire con lei nel fine settimana ("Largo o telefone e começo a rir baixinho: estou ficando histérica"; LUFT, 2001, 182). Il mattino dopo, mentre la pioggia e il vento infuriano quasi a sottolineare quanto sta via via accadendo, si sveglia al suono di un pianto disperato. Incredibilmente, è il Nano, che cammina nel corridoio, e "chora alto, arrastando atrás de si um travesseiro, como um *bebê* que, acordando assustado, sai pela casa à procura da mãe e leva seu travesseirinho" (LUFT, 2001, 183). Inizialmente pensa le stia preparando uno scherzo, ma lui prosegue e neanche la vede, camminando "em ziguezague" come se fosse ubriaco o accecato dal pianto. Quando il Nano scompare torna nella sua stanza e ripensa alla sua casa:

Fecho a janela, deito-me, e penso que também amanhece na minha antiga casa, onde Marcos dorme abraçado à nova namorada, e meu filho segura o seu ursinho de pano. (LUFT, 2001, 184)

Preso dai suoi pensieri personali non riflette sulla stranezza di quel pianto accorato, nonostante lo definisca in quello stesso momento "o meu Anão, (...) sábio e clarividente" (LUFT, 2001, 183). Ma alla luce dei fatti successivi, potremmo quasi pensare che il Nano sappia già cosa sta per accadere, e ne sia profondamente toccato, il che appare certo, vista la decisione finale che lo vedremo prendere, del tutto inattesa.

Dopo il pianto disperato di quella notte, del quale nessuno dei due – come di altre cose – fa parola, il Nano le annuncia con noncuranza la morte dell'anziana Suora. Alla reazione brusca di lei, si aggiusta il cappello davanti allo specchio fingendo come sempre di non vedervi niente di singolare, "nem mesmo aqueles verdes olhos de tigresa" (LUFT, 2001, 185) e se ne va senza salutare. Ma poco dopo, al telefono, una

“vozinha conventual” la informa in tono inespressivo che “Irmã Cândida, ‘a nossa estimada Irmã Cândida’ morreu esta manhã” (LUFT, 2001, 185). La sua reazione è durissima, non la lascia neanche finire di parlare, è dominata dall’odio contro Dio. Ma non c’è altro da fare che prepararsi “para mais um velório de minha mãe” (LUFT, 2001, 186), e constatare, dopo l’ultimo saluto, che “cá estou eu, órfã, mais uma vez” (LUFT, 2001, 187). Ed è poco dopo, quando visita il fratello Gabriel, ospite della *Casa Vermelha*, di nuovo in preda alla fase peggiore e più ripugnante della sua malattia che in genere costringe alla sua rimozione, che cede definitivamente e compare per la prima volta non un generico riferimento alla morte, ma una netta affermazione dell’idea del suicidio:

Vou até a janela: se pudesse, vomitaria a vida. Suicidar-me assim, vomitando a vida pela boca, não quero mais, não quero. Puro nojo de viver. (LUFT, 2001, 189)

Logorata dagli ultimi dolori, costretta in un dedalo di vicoli ciechi, si avvicina a grandi passi alla decisione finale:

Café, banho e decisão tomados. Alívio e sonolência. Aperto os dentes: sei qual a casa para onde preciso ir. Minha mãe foi uma floresta de enigmas: descobrirei uma entrada e uma clareira, para saciar minha sede. (LUFT, 2001, 194)

Perfino il piccolo mondo della *Casa Vermelha* si sta sgretolando attorno a lei, rimasta sola con la “Mulher Manchada” che, tra l’altro, ha mutato completamente atteggiamento, mostrandosi con ampie scollature e monili vistosi che evidenziano il suo problema. Tutto sembra rovesciarsi, tranne la decadenza della *Casa*, ma comincia ad adattarsi, perché è cosciente del fatto che quando fra poco inizierà a inoltrarsi lungo il cammino percorso dalla madre, tutto ciò non avrà più importanza. Sempre più affranta, si trascina sul pavimento, la sofferenza trasformata in un atroce dolore fisico (“Arrasto-me para a cama, com minhas pernas amputadas, a dor, a dor”; LUFT, 2001, 195), stringendo fra le mani la bottiglia piena di perline colorate, ricordo carissimo della madre, “como quem agarra uma vela para morrer” (LUFT, 2001, 195).

Quando cala la notte, mentre lei è ancora a letto nella stessa posizione, le sembra di udire un lamento. Indotta a sedersi sul letto, cerca di mettere a fuoco le immagini per combattere una vertigine. E vede. Spesso il Nano si acciambellava come un gatto ai piedi del suo letto. Ma questa volta non è così:

Deitado no meio do quarto, na sua roupinha preta, chapéu tombado de lado, o meu Anão. Encolhido, imóvel e preto. Mas não há sangue, de novo não há sangue. (...) Olhos abertos fitam sem me ver. Vazios. (...) Morreu. O meu Anão morreu. *Morreu?* No chão, junto de sua grande cabeça, pílulas que não chegou a tomar. Um corpo tão pequeno, uma dose leve bastaria. Morreu. (LUFT, 2001, 196-197)

E allora comprende. Il suo Nano si è ucciso per impedire che lei si suicidasse. Siamo, in *Exílio*, dinanzi a una diversa modalità di suicidio, fatto per esorcizzarne e scongiurne un altro. E infatti la donna capisce e lo spiega esplicitamente:

O meu homenzinho mutilado tomou a minha morte; usurpou a minha liberdade, me obriga a completar o círculo da minha procura aflita. Ou saberia que talvez haja saída? Que afinal conseguirei conviver com toda a solidão, a loucura, a merda toda, a culpa? (LUFT, 2001, 197)

Arriva perfino a batterlo, implorandolo di tornare. Ma ormai è sola. È tuttavia

adesso che si avvede di quanto profondamente amasse questo suo compagno di esilio - e di quanto lui l'abbia amata - come un padre o un figlio. Ma soprattutto si rende conto che è dalla sua morte che lei potrà rinascere, dando nuovamente alla luce se stessa:

Já chorei assim alguma vez, eu que tenho chorado tanto? O choro de quem dá à luz a si mesma, abre as pernas dolorosamente e sai dali entre gemidos fundos, sangue e gosma.

Deito-me junto dele: eu o amava. Como a um filho, ou como a um pai? Meu homenzinho, parte de mim, fruto de minhas trevas e nostalgias, companheiro de exílio. (LUFT, 2001, 198)

Matou-se por mim, o meu Anão, humilde como um bicho no chão do quarto. (LUFT, 2001, 199)

“Ele foi o figlio da minha solidão, da minha orfandade, da loucura de Gabriel, da sede de minha mãe, filho do pântano que nos engole a todos” (LUFT, 2001,199). Forse perché il Nano rappresenta tutto questo, il passato con i suoi dolori, con il suo peso, lo rimuove in un modo che può sembrare fin troppo singolare:

Arrasto-o até a janela, onde com supremo esforço consigo levantá-lo no colo. (...) Ergo-o até o peitoral, ofegante. Estendo os dois braços: deixo que role e tombe na calçada (...). (LUFT, 2001, 199)

Sembrerebbe piuttosto di assistere a un gesto propiziatorio, un atto che simbolicamente la liberi da ciò che è stato, per dare avvio a quella rinascita certamente voluta dall'“Anão”. Infatti, subito dopo straccia la lettera che aveva scritto per il figlio, e si predispone a tornare nella sua vera casa. Forse non sarà possibile, ma questa è la sua strada:

Vou voltar, meu filho. Marcos não me vai querer, tem outra namorada; Lucas vai me estranhar; mas esse é o meu caminho. Para casa, para casa. (LUFT, 2001, 200)

Esce dalla *Casa Vermelha* senza che nessuno si accorga di lei, senza neppure guardarsi attorno (“Estou indo, estou indo. Vou tomar rumo”; LUFT, 2001, 200). Ma non andrà subito alla sua vecchia casa, ha bisogno di uno spazio che non appartenga né alla morte né a un eventuale futuro, le occorre un rifugio transitorio. Ancora nessuno ha riparato il filo spinato da cui era entrata con il Nano, e muove i primi passi, inciampando:

Cheiro de mato, almíscar, musgos úmidos. Decomposição e nascimento, cogumelos saltando do esterco. (...) Aqui haverá enfim lugar, como nunca tive. Avanço rápido, arfando: - Mãe, mãe... (LUFT, 2001, 200)

Não me quis a morte: o Anão assumiu todo o meu espaço dentro dela. Fiquei de fora. Mas posso me aninhar num regaço transitório, entre essas raízes cúmplices, chão eterno. Auscultar o coração emaranhado das coisas, que empurra as torrentes da vida e da morte que nos levam. (LUFT, 2001, 200-201)

Annidata nella “sua” foresta, che racchiude i segreti e l'essenza del vivere, potrà dissetarsi attraverso un nuovo cordone ombelicale a quei torrenti della vita e della morte ai quali tutti apparteniamo, e rinascere. Forse non potrà tornare a casa. Forse non potrà rimanervi. Ma il suicidio è sfumato. La vita può ancora continuare.

NOTE

1. Cfr. Cesarina Donati, “Una soffitta tutta bianca. Rifugi negati e spazio sensoriale in *As parceiras* di Lya Luft”, in Cristina Giorcelli (a cura di), *Donne d’America*, Palermo-São Paulo, Ila-Palma, pp. 141-152.
2. Sullo spazio sensoriale in letteratura, cfr. Georges Matoré, *L’espace humain*, Paris, Nizet, 1976.
3. Cfr. Cesarina Donati, “Il grembo vuoto. Dal tunnel dell’adolescenza all’abisso della maternità negata”, in *Igitur*, n. 5, A. V, gennaio-dicembre 2004, pp. 139-154.
4. Sull’esilio nei romanzi di Lya Luft, cfr. Renata Lopes Pedro (UFSC), *Sótão e porão: o exílio em Lya Luft*. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/RENATA%20LOPES%20PEDRO.pdf> Acesso em 12/12/2008.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

GENS, Armando. *A arquitetura do espaço: ruínas e vestígios*. Rio de Janeiro, s.d. Disponível em: http://www.geocities.com/ail_br/arquiteruradoespaco.htm. Acesso em 12/12/2008.

LUFT, Lya. *As parceiras*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986 (1980).

_____. *Exílio*. São Paulo: Siciliano, 2001 (1988).

ONIMUS, Jean. *La maison corps et âme*. Essai sur la poésie domestique. Paris: P.U.F., 1991.