

Il paradosso dello ‘straniero di sé stesso’: la poesia «Natureza morta» di Solange Sohl

Susana Scramim

Universidade Federal de Santa Catarina; CNPq, Brasil

Abstract The great paradox of Western capitalist modernity is that it has relegated the condition of women to a state of ‘foreignness’ from itself. Languages are maternal, but geopolitical territory is defined by the concept of homeland. The purpose of this paper is to analyze the condition of otherness in Patrícia Galvão’s work within modern Brazilian literature; to this end, I will use the reading of a poem whose authorship has been established through one of her pseudonyms, Solange Sohl. It is the poem “Natureza morta”, published in the Literary Supplement of the *Diário de São Paulo* (1948).

Keywords Poetry. Brazilian modernism. Patrícia Galvão. Foreignness. Women’s writing.

Sommario 1 Considerazioni iniziali. – 2 Il poema. – 3 La lettura.

1 Considerazioni iniziali

Il percorso di lettura che la poesia «Natureza morta» ha seguito sin dalla sua prima pubblicazione ha trasformato il suo carattere in qualcosa di molto diverso da ciò che il senso comune ci dice sul concetto di natura.¹ E questa trasformazione la ritroviamo fin dai suoi primi lettori, quando fu pubblicata il 15 agosto 1948 nel supplemento

1 Tradotto in italiano da Giorgio Brazzarola.

letterario del *Diário de São Paulo*, tra i quali figurano lo scrittore modernista Geraldo Ferraz e il poeta Augusto de Campos. Tra il 1950 e il 1951, Campos scrisse un poema a seguito del forte impatto che la lettura di «Natureza morta» ebbe su di lui. Egli credeva che l'autrice fosse una poetessa esordiente che aveva pubblicato la sua prima poesia nel suddetto supplemento letterario. Augusto de Campos cercò di rintracciare l'autrice che si firmava Solange Sohl, tuttavia non vi riuscì, pertanto le dedicò la poesia «O sol por natural», come dimostrazione dell'inquietudine e del viaggio da lui intrapreso a partire dalle «afinidades eletivas e formosos equívocos»² mentre cercava l'autrice della poesia. Augusto de Campos, spinto dalla sua ammirazione per Patrícia Galvão e affascinato dalle tante affinità che li avvicinavano, organizzò un'edizione di testi sparsi, selezionò scritti che considerava importanti per attestare queste affinità e nel 2014 li pubblicò in una bella edizione della casa editrice Companhia das Letras. Grazie a questo lavoro di Augusto de Campos, sono riuscita a intraprendere altri percorsi di lettura della poesia «Natureza morta». Oltre alla sua lettura, Augusto de Campos ne descrive un'altra, quella di Lucia de Azeredo Campos che trovò un testo di Patrícia Galvão, appartenente alla serie «De Arte e Literatura», nel quale commentava il libro di Edgard Braga, *Um poeta grego na Pauliceia, em paralelo com outras Odes*, pubblicato il 18 settembre 1951. In questo testo, Patrícia Galvão menziona quei poeti che non si dedicavano esclusivamente all'attività di composizione di poesie e fa riferimento alla misteriosa 'autrice' di «Natureza morta»: «Há também uma Solange Sohl que anda esquiva não sei por onde» (Galvão, cit. in Campos 2014, 234).

Penso che la condizione di estraneità attraversi tutte le letture che la poesia «Natureza morta» ha ricevuto sin dalla sua prima apparizione in un giornale nel 1948 sotto uno pseudonimo. E a queste letture aggiungo la vostra, la mia e quella che Patrícia Galvão ha fatto del mondo naturale.

2 Il poema

Allo scopo di realizzare un'altra lettura di «Natureza morta», e partendo dal presupposto che desidero dare enfasi alla condizione di essere uno straniero nella propria comunità linguistica e letteraria, passo al poema:

2 Le espressioni «afinidades eletivas e formosos equívocos» sono le immagini verbali con le quali Augusto de Campos si riferisce alla storia della lettura del poema di Solange Sohl, «Natureza morta». Geraldo Ferraz, venendo a conoscenza del poema di Augusto de Campos, dedicato a Solange Sohl, «O sol por natureza», scrisse un articolo rivelando chi fosse stata Solange Sohl (cit. in Campos 2014, 71).

*Os livros são dorsos de estantes distantes quebradas.
 Estou dependurada na parede feita um quadro.
 Ninguém me segurou pelos cabelos.
 Puseram um prego em meu coração para que eu não me mova
 Espetaram, hein? a ave na parede
 Mas conservaram os meus olhos
 É verdade que eles estão parados.
 Como os meus dedos, na mesma frase.
 As letras que eu poderia escrever
 Espicharam-se em coágulos azuis.
 Que monótono o mar!*

*Os meus pés não dão mais um passo.
 O meu sangue chorando
 As crianças gritando,
 Os homens morrendo
 O tempo andando
 As luzes fulgindo,
 As casas subindo,
 O dinheiro circulando,
 O dinheiro caindo.
 Os namorados passando, passeando,
 Os ventres estourando
 O lixo aumentando,
 Que monótono o mar!*

*Procurei acender de novo o cigarro.
 Por que o poeta não morre?
 Por que o coração engorda?
 Por que as crianças crescem?
 Por que este mar idiota não cobre o telhado das casas?
 Porque existem telhados e avenidas?
 Por que se escrevem cartas e existe o jornal?
 Que monótono o mar!*

*Estou espichada na tela com um monte de frutas apodrecendo.
 Si eu ainda tivesse unhas
 Enterraria os meus dedos nesse espaço branco
 Vertem os meus olhos uma fumaça salgada
 Este mar, este mar não escorre por minhas faces.
 Estou com tanto frio, e não tenho ninguém...
 Nem a presença dos corvos.*

*(Suarão, Praia Grande)
 (Galvão, cit. in Campos 2014, 235-6, corsivo nell'originale)*

*I libri sono dorsi di rotti scaffali lontani.
Sono appesa al muro come un quadro.
Nessuno mi ha afferrato per i capelli.
Hanno messo un chiodo nel mio cuore affinché non mi muova
Hanno infilzato, eh? l'uccello al muro
Ma hanno conservato i miei occhi
È vero che sono fermi.
Come le mie dita, nella stessa frase.
Le parole che potrei scrivere
Si sono allungate in coaguli blu.
Che monotono il mare!*

*I miei piedi non fanno più un passo.
Il mio sangue piangendo
I bambini gridando.
Gli uomini morendo
Il tempo passando
Le luci brillando,
Le case salendo,
Il denaro circolando,
Il denaro cadendo.
I fidanzati passando, passeggiando,
Le pance scoppiando
I rifiuti aumentando,
Che monotono il mare!*

*Ho cercato di accendere di nuovo la sigaretta.
Perché il poeta non muore?
Perché il cuore ingrassa?
Perché i bambini crescono?
Perché questo mare idiota non copre i tetti delle case?
Perché ci sono tetti e viali?
Perché si scrivono lettere e c'è il giornale?
Che monotono il mare!*

*Sono allungata sulla tela con un mucchio di frutta marcendo.
Se avessi ancora unghie
Seppellirei le mie dita in questo spazio bianco
Dai miei occhi sgorga una fumosità salata
Questo mare, questo mare non scorre sulle mie guance.
Ho così freddo, e non ho nessuno...
Nemmeno la presenza dei corvi.*

(Suarão, Praia Grande)

L'informazione che troviamo nell'ultima strofa del poema indica un luogo da includere nella sua lettura. Il quartiere Suarão è uno dei luoghi più antichi del comune di Itanhaém che, a sua volta, è uno dei primi municipi fondati nel 1532 durante il periodo del Brasile coloniale. È curioso che il poema incorpori il riferimento spaziale a un luogo tra Praia Grande, un'altra località piuttosto antica sulla costa dello stato di San Paolo, e Itanhaém: il Suarão, una spiaggia molto estesa e dal mare agitato. Il suo nome deriva probabilmente dalle radici tupi: *cuu*, espressione per designare un animale di grande taglia, fosse esso un giaguaro, un cervo o altro. C'è una unione del suffisso onomatopeico *aron*, il cui uso serviva a conferire il senso di 'ringhio' o 'ruggito' al termine principale dell'espressione. Quindi, il significato dell'espressione sarebbe quello di designare il 'luogo dove l'animale ruggisce', gli antichi abitanti supponevano si trattasse di pecari, o porci selvatici, che erano molto abbondanti nella regione. La poesia si iscrive in questo spazio fisico, dove è possibile immaginare la presenza del mare, della sabbia, del paesaggio, l'immagine dello svago di una comunità, le sue passeggiate e i suoi passatempi. Tuttavia, nel poema si insiste a raffigurare un paesaggio figurato in un'immagine pittorica. La poesia si enuncia nella prima persona del verbo. C'è un 'io' che induce al passaggio dello sguardo verso il mondo esterno. Nei primi versi del poema, il lettore si rende subito conto che c'è un soggetto che si enuncia in prima persona ed è femminile: «Sono appesa al muro come un quadro». Questo soggetto mimetizza un'esistenza inerte che tuttavia conserva ancora qualche fattezze di vita, anche se si tratta di una cellula capace di produrre un'identificazione genetica, poiché il quadro assomiglia a una tavola creata da un tassidermista. Sappiamo che la tassidermia è una tecnica in grado di conservare gli animali ed esibirli tali e quali a quando erano vivi. I versi intermedi della prima strofa producono l'immagine di un animale morto, immobilizzato e conservato come se fosse vivo: «Hanno messo un chiodo nel mio cuore affinché non mi muova | Hanno infilzato, eh? L'uccello al muro | Ma hanno conservato i miei occhi», ma questi si trovano fermi, così come i segni di scrittura del testo che sono allungati nello stesso modo degli occhi fermi e del cuore infilzato e dell'immagine appesa al muro. Le parole del testo scritto dall'io che si enuncia nel poema e che il lettore ha davanti a sé, sulla tavola del tassidermista/pagina bianca del poema, sono associate all'immagine delle onde del mare: «si sono allungate in coaguli blu», quel blu dell'inchiostro della penna e della monotona colorazione di quel mare che si ha come primo piano dell'immagine. Vale la pena sottolineare che l'immagine che la prima strofa del poema costruisce è quella di un paesaggio dipinto con la tecnica della 'natura morta'. La tassidermia offre metodi alle tecniche della pittura che, a sua volta, offre un punto di vista diverso per l'enunciazione in prima persona di un poema. La poesia firmata da Solange Sohl

crea un'indecidibilità tra le linee della prospettiva che collegano il soggetto dell'osservazione al soggetto dell'oggetto nel quadro, che è un oggetto, sintatticamente classificato come tale, e che si potenzia nella funzione di soggetto dell'osservazione, che non è classificato sintatticamente come oggetto, ma come soggetto dell'azione verbale. Si tratta di un metodo che si collega alle ricerche del surrealismo.

Il testo di Solange Sohl è composto da quattro strofe relativamente lunghe, che fanno uso ricorrente dell'artificio verbale della ripetizione sintattica nell'organizzazione dei versi. Le anafore: «I bambini gridando, | Gli uomini morendo | Il tempo passando | Le luci brillando, | Le case salendo, | Il denaro circolando, | Il denaro cadendo» (Galvão, cit. in Campos 2014, 235), nella seconda strofa, e le anafore: «Perché il poeta non muore? | Perché il cuore ingrassa? | Perché i bambini crescono? | Perché questo mare idiota non copre i tetti delle case? | Perché ci sono tetti e viali? | Perché si scrivono lettere ed esiste il giornale?» (235), indicano l'intenzione di creare linee logiche di comprensione; tuttavia, ciò che è detto nelle righe non corrisponde a un ragionamento logico in senso stretto. È necessario interpretarli, scambiandoli di posto sotto punti di vista enunciativi diversi, con l'obiettivo di cambiare la percezione di questi termini che hanno un significato conosciuto. Alla fine di ogni strofa, ad eccezione dell'ultima, si ripete una specie di ritornello: «Che monotono il mare!» (235). Il ritornello mette in evidenza il nonsense dei versi precedenti e la sua funzione è quella di allontanare la noia delineata nella constatazione della monotonia del tipo di paesaggio marittimo presentato nel poema.

La nota biografica che precede il poema, pubblicato sotto lo pseudonimo di Solange Sohl, nel supplemento letterario n. 13, del *Diário de São Paulo*, il 15 agosto 1948, è degli editori del suddetto supplemento. Secondo la ricerca di Kenneth David Jackson,³ questi ultimi erano nientemeno che la poetessa, attivista e artista modernista Patrícia Galvão e suo marito, il giornalista e scrittore modernista Geraldo Ferraz. Pertanto, lo pseudonimo con cui Patrícia Galvão firma il poema è intimamente legato al viavai tra i distinti punti di vista enunciativi: ora Pagu, ora Patrícia Galvão, ora Solange Sohl, ora io, ora l'animale, ora viva, ora morta.

Il surrealista greco Nicolas Calas, nell'analizzare il problema della prospettiva nella pittura moderna, mette in evidenza la potenza di questo metodo nella configurazione di nuove soggettività. Il mimetismo ricercato nelle opere dei surrealisti potrebbe essere

3 «In collaborazione con il critico Geraldo Ferraz, con cui si sposò nel 1940, ebbe inizio la serie «Antologia da Literatura Estrangeira», nel *Diário de São Paulo*, supplemento pubblicato tra il 24 novembre del 1946 e il 28 novembre del 1948, che era dedicata agli autori della letteratura mondiale, con più di cento nomi presentati da Patrícia» (Jackson 2023, 27).

raggiunto attraverso esercizi di alternanza di punti di vista.⁴ Con l'obiettivo di dimostrare che la pittura moderna si appropriava della lezione dei pittori rinascimentali nella loro ricerca di alterità nel soggetto creatore, Calas mette a confronto due quadri: *Le pont de l'Europe* (1876) dell'impressionista Gustave Caillebotte e *Mal du pays* (1940) del surrealista René Magritte.

In *Mal du pays* (1940) [fig. 1], René Magritte mette sullo stesso piano enunciativo l'angelo, il leone e l'artista, alternando la posizione degli esseri esistenti nei paesaggi quotidiani di una città moderna. Allo stesso tempo in cui è presente un lampione su un ponte in mezzo a una città con costruzioni moderne, si intromette nel paesaggio qualcosa che gli è estraneo, l'animale selvaggio e l'angelo dalle ali nere. Tuttavia, il lampione sembra non avere utilità, poiché ciò che dà tono all'immagine è la luce solare che, sebbene intensa, non brilla, ma colora di giallo oro lo sfondo dell'immagine che dovrebbe avere il colore blu del cielo.



Figura 1 René Magritte, *Mal du pays*. 1940. Olio su tela, 70 × 50 cm. Collezione privata

Nella costruzione dell'immagine di Magritte c'è un riferimento invertito alla costruzione dell'immagine con lo stesso 'tema' di Gustave Caillebotte, *Le pont de l'Europe* (1876) [fig. 2]. Magritte sposta

⁴ Nella storia dell'arte lo *still life*, o natura morta, è un genere di pittura autonomo. Si tratta di una giustapposizione di differenti sviluppi storici di stili artistici e di opere specifiche. La pittura non è soltanto un evento localizzato nella cronologia storica - cioè, non è solo una storia dell'indipendenza di motivi individuali eseguiti da artisti con abilità tecniche e cognitive per la riproduzione realistica della pittura dei secoli XVI e XVII. Il genere natura morta lo si può incontrare in differenti artisti di epoche distinte.

il punto di vista verso le cose sconosciute, verso il selvaggio e l'etereo, estranei al mondo moderno, ordinato e addomesticato che l'immagine di Caillebotte desidera presentare: un mondo in cui il movimento, tra il cane, gli esseri umani e le linee geometricamente stabilite delle travi del ponte sulla ferrovia possiede una certa armonia, una proporzionalità di dimensioni, inclusa la proporzionalità delle ombre rispetto ai corpi, e i cui colori sono coerenti con la vita qualificata che la modernizzazione promette. Nella composizione di Magritte, il sole ha una tonalità che indica quasi un marciume, uno stato di vita molto diverso da quello dipinto nell'opera *Le pont de l'Europe*, che è costituito dai colori del nuovo mondo moderno, il blu freddo, ma resistente, del metallo e del cielo del futuro.



Figura 2 Gustave Caillebotte, *Le pont de l'Europe*. 1876. Olio su tela, 125 × 181 cm. Museo del Petit Palais di Ginevra, Svizzera

La tonalità giallastra prodotta dal sole di *Le mal du pays* di Magritte costituisce il tema del quadro, rappresentando il male della città moderna, con la sua concezione di vita già superata, priva della qualificazione necessaria per proiettare un futuro unificato nell'immagine della razionalità delle linee, della coerenza e della separazione tra civiltà e barbarie, tra umano e animale, tra mondo materiale e spirituale. Il colore giallastro indica lo stadio della vita, il quasi marcio, quindi, tra la vita delle cellule e la loro morte. Lo zolfo è un materiale biologico, un elemento chimico 'non metallico', e si trova sotto forma di cristalli di colore giallastro. Essenziale per tutti gli organismi viventi, è stato ampiamente utilizzato fin dagli inizi del XX secolo come pesticida contro tarme e larve e in tassidermia

per conservare le pelli degli animali. Nell'immagine composta da Magritte, il leone e l'angelo caduto nella figura dell'uomo reclinato sul parapetto del ponte, ingialliti dalla tonalità dello zolfo, rappresentano un cambiamento del punto di vista perché, dove ci si aspetterebbe un cagnolino, un animale addomesticato dalla città, che passeggia sul ponte, appare un leone, un animale selvaggio, in una posizione che risulta simile a quella del lavoro di un tassidermista, né completamente vivo né completamente morto. Ci troviamo di fronte ad un animale selvaggio dove ci si sarebbe aspettati una addomesticazione. Dove ci aspettavamo un essere che contempla il futuro utopico della città moderna, appare un angelo caduto, con ali brune, forse a causa della fuliggine delle macchine a vapore, suggerendo uno stato tra la vita e la morte, un salto dal ponte. Si tratta di un mimetismo delle cose per alternare il punto di vista della soggettività dello sguardo sulla tela.

Il colore giallo dello zolfo non compare nella composizione del poema «Natureza morta», di Solange Sohl; è l'atmosfera marittima a padroneggiare nel testo, con colori e vapori che si alternano tra il blu dell'inchiostro che scorre dagli occhi e si mimetizza nelle onde del mare, i 'coaguli blu' in cui le parole si trasformano, o le lacrime salate che sono paragonate alla «fumosità salata | Questo mare, questo mare non scorre sulle mie guance». Tuttavia, il sole è presente nella soggettività che firma il poema. Non si può ignorare che nel nome Solange Sohl le radici che compongono il nome della stella del nostro sistema solare sono scritti due volte. Il soggetto che firma sta enunciando il testo in prima persona, si tratta di qualcuno che è «appesa al muro come un quadro». Come un animale tassidermizzato: «l'uccello al muro». In molti modi, questa mimetizzazione è collegata alla storia della natura morta, al genere artistico *still life*. Allo stesso modo in cui è presente il procedimento di creare nel poema un'alterazione del punto di vista, come ho descritto a partire dall'analisi di Nicolas Calas, affinché il testo del poema funzioni come qualcosa che ci legge, cioè che legge colui che lo sta leggendo, frutto di questo spostamento della prospettiva e dello smontaggio del soggetto in un oggetto. Il quadro ci travolge, ci colloca in un altro punto di vista; da un lato siamo lettori e, dall'altro, non siamo più lettori, non ci rimane altro che essere anche quadro; quindi, si tratta di un gesto con l'intenzione di rifare l'esistenza.

Se confrontiamo i due quadri *Le pont de l'Europe*, di Caillebotte, e *Mal du pays*, di Magritte, con il disegno numero XVI che contiene una poesia il cui primo verso è «...tricoline desbotada...» [fig. 3], firmata da Pagu nel 1929, ci renderemo conto che siamo di fronte a un dialogo tra le immagini delle opere d'arte citate e, sebbene sia stata pubblicata solo nel 1948, il testo della poesia «Natureza morta».



Figura 3 Pagu, *Tricoline desbotada*, 1929. Disegno XVI (cit. in Campos 2014)

Al centro del disegno di Pagu c'è una tela, che mi sembra posizionata su un cavalletto da pittore, raffigurante un corpo femminile nudo, in piedi, avvolto da un cerchio tecnico, che suggerisce una ricerca per comprendere le proporzioni, la natura umana o addirittura l'idea di 'modello ideale'. Tuttavia, l'immagine del corpo femminile nudo sembra avere, nel tratto che contorna quelle che dovrebbero essere le sue braccia, una deriva verso i lati, il che suggerisce la presenza di ali d'angelo. Il cerchio tecnico attorno alla testa della figura femminile può quindi indicare l'idealizzazione della donna nella forma di un angelo. Il disegno è una riflessione sulla costruzione della tradizione artistica in Occidente.

Nell'angolo in alto a sinistra, c'è un ritratto di un uomo con i baffi e un cappello, in stile antico, forse una figura storica o fittizia; tuttavia, ciò che sembra innegabile è che si tratta di una persona che si trova in una posizione privilegiata sulla tela, conferendogli un senso di superiorità rispetto alla pittrice che sta disegnando un'altra immagine in un quaderno. L'uomo funge anche da osservatore, o giudice, rispetto alla tela nella quale è stata disegnata la figura del corpo femminile. Nell'angolo a destra, c'è una figura seduta, che disegna l'animale che ha di fronte, una gatta, come informa il testo del poema che segue subito sotto l'immagine nel disegno originale di Pagu.

*...tricoline desbotada...
 uma gata pegada... parrochenta.
 rosas no santuário,
 figuras imoraes...
 (Galvão cit. in Campos 2014, 103)*

*...tricoline sbiadite...
 uma gatta montata... lenta.
 rose nel santuario,
 figure immorali...*

I versi che sono stati scritti sotto il disegno fanno da didascalia. In essi leggiamo che il ritratto del volto dell'uomo è situato in un santuario e i fiori che circondano la cornice del ritratto sono le rose depositate nel santuario, dove si troverebbe il ritratto. Paradossalmente, nel santuario si trova una tela la cui immagine è quella di un corpo femminile nudo, a cui i versi attribuiscono la qualità di essere immorale. Ciò che è curioso è che i versi si riferiscono a «figure immorali» [sic] al plurale. In questo modo, sorge la domanda: quali sarebbero le altre immagini lì disegnate che potrebbero essere giudicate come immorali? La «gatta montata» e «lenta»? Il modello di corpo femminile? O il ritratto della figura maschile circondata da fiori?

A partire dalla struttura del poema «Natureza morta» di Solange Sohl, si può comprendere il disegno di Pagu come parte di un insieme di testi e opere d'arte che giocano con la possibilità di mettere in discussione le identità predeterminate da una cultura ingessata. Nel disegno abbiamo il corpo umano femminile inteso come oggetto di studio, più un ritratto del volto di un uomo senza il corpo, considerato come elemento appartenente all'ambito del sacro, più un altro essere, l'artista, che sembra tentare di disegnare un animale, una gatta, entrambi presentati nel testo come simboli di figure immorali di fronte al sacro maschile. In questo senso, l'umano e l'animale coesistono nello stesso mondo e il soggetto e l'oggetto possono far parte di un alterato punto di vista. Si mescolano gli aspetti della sensualità, della religiosità e della quotidianità triviale e logora inclusa nel quadro e anche nel verso che designa il tessuto con il quale le tele sono montate, il «tricoline desbotado» (tricoline sbiadito), sia le tele che vengono presentate come pronte o in fase di finalizzazione nel disegno di Pagu, sia quella che sta iniziando a essere montata dallo sguardo dello spettatore/lettore contemporaneo.

Nella disposizione delle figure sulla pagina bianca della tela risiede una punta di ironia, si tratta di indicare qualcosa che lì manca, come è la funzione dell'ironia. Nel poema «Natureza morta» di Solange Sohl, l'ultima strofa si riferisce alla pagina bianca del poema:

*Estou espichada na tela com um monte de frutas apodrecendo.
 Si eu ainda tivesse unhas
 Enterraria os meus dedos nesse espaço branco
 Vertem os meus olhos uma fumaça salgada.
 (Galvão, cit. in Campos 2014, 235)*

*Sono allungata sulla tela con un mucchio di frutta marcendo.
 Se avessi ancora unghie
 Seppellirei le mie dita in questo spazio bianco
 Dai miei occhi sgorga una fumosità salata.*

La tela è lo spazio bianco nel quale il soggetto femminile che enuncia il testo è esposto. È raffigurato su un piano unico, una planimetria, una prospettiva piatta, senza riuscire a modificarsi, proprio perché è bloccato da spilli che fissano il suo corpo sulla pagina bianca. E lo sguardo che emana da sé è vapore, «fumosità salata», che offusca la visione cristallina del paesaggio circostante. Afferma, contraddicendo la situazione in cui si trova, che se lei avesse ancora unghie le conficcherebbe nella tela, rompendo la piattezza dello sguardo. Cosa resta? C'è il punto di vista del lettore/spettatore del quadro, che tuttavia non è stato attivato e che già si configura in un quarto punto di vista, poiché guarda la composizione completa e si vede anche essere guardato da colei che ora sta scrivendo l'analisi del disegno e del poema. Ai futuri lettori/spettatori non resta che essere anch'essi quadro, quindi si tratta di un gesto con l'intenzione di rifare l'esistenza, ricostruire le idee di identità che costituiscono i soggetti e che sono prefissate dalla cultura occidentale.

3 La lettura

La lettura che propongo in questo testo è legata alla comprensione della teoria letteraria come un modo di leggere la letteratura. Come afferma Josefina Ludmer (2015), è necessario distinguere la Teoria dai suoi modelli di lettura. Prima di effettuare letture di un testo letterario nell'ambito della critica, dobbiamo sempre chiederci quale sia il fondamento scientifico dei modelli che utilizzeremo per leggerlo. Domande come quelle che ci orientano sui fondamenti teorici, su come operano le interpretazioni, sul perché leggano da un determinato punto di vista e quale sia il risultato (cosa mi permette di vedere) della lettura operata a partire da un modello.

Costruirò la mia lettura del poema «Natureza morta» a partire da una teoria del femminismo, o meglio, da una teoria sulla scrittura delle donne, perché la produzione artistica di Patrícia Galvão sviluppa una relazione esplicita con le questioni sociali che circoscrivono il lavoro della donna a un determinato modo di leggere. Sempre con

Josefina Ludmer, vorrei leggere il lavoro di Patrícia Galvão come un superamento dei limiti, compito che un'opera letteraria ha la capacità di svolgere, e spetta al lettore far emergere questo eccesso. Una letteratura che si scrive trasgredendo la tradizione letteraria occidentale e un soggetto femminile concepito come ribelle rispetto al mondo in cui vive. La lettura sviluppata dalla teorica argentina Josefina Ludmer evidenzia che una delle strategie fondamentali di dominazione nella società consiste nel sottrarre ai gruppi oppressi dalla dominazione il linguaggio necessario per esprimere la propria situazione. I gruppi sociali hanno un proprio linguaggio perché pensano al mondo che li costituisce attraverso una filosofia che è loro singolare; in questo modo si esprimono mediante un codice che si relaziona con la loro situazione, la spiega a loro stessi e possiede la potenza di mostrare i modi per sfuggire all'oppressione o persino convivere con essa, nei casi in cui non sia possibile alterare lo stato sociale.

La dominación textual consiste justamente en imponer otros códigos u otros lenguajes para que ciertos grupos no tengan esto que les van a explicar; negar ciertos códigos, negar ciertos aparatos interpretativos. Con los modelos pasa igual; los modelos nos dicen algo, nos tapan algo, nos muestran algo que tal vez en Argentina no nos interesa en absoluto que nos muestren. Desde la teoría pueden ver los límites, posibilidades, ocultaciones del modelo, pero no identifiquen teoría y modelo. (Ludmer 2015, 38-9)

Il poema «Natureza morta», firmato da Solange Sohl, e il disegno «tricolore desbotada», firmato da Pagu, enunciano il desiderio di mettere in discussione un modello di arte occidentale, così come si propongono di mettere in discussione il modello di donna che la società patriarcale intende come ideale. Il poema «Natureza morta» tratta della figura femminile che è «appesa al muro come un quadro» (Galvão, cit. in Campos 2014, 235), questo soggetto 'natura morta' è l'enunciatore del testo, è femminile e si colloca nella posizione centrale del poema, è il paesaggio mentre è anche inserito in esso. Nel disegno «tricolore desbotada», la figura femminile è messa al centro del quadro da qualcuno che monta il quadro attraverso il quale lo spettatore guarda. La testa di questa figura, come ho già osservato in precedenza, è avvolta da un cerchio tecnico, che suggerisce una ricerca per la corretta proporzione della natura umana della donna, cioè del suo 'modello ideale'. Tuttavia, questa figura è in simmetria con la figura dell'animale, la gatta, così come con la figura maschile, il volto dell'uomo nel ritratto, e anche con la figura dell'artista che sta disegnando un'altra figura in un'altra tela situata all'interno del disegno. La domanda che può essere enunciata sia nel poema che nel disegno è la seguente: di quale natura stanno trattando le

composizioni? O ancora, di quali comprensioni del 'naturale' stanno trattando le opere?

Nel poema di Solange Sohl, il mondo naturale è considerato come una cosa 'morta', che può acquisire un'altra forma di vita nella mano di un altro soggetto, sia esso un tassidermista o un artista. Un uccello acquista un altro senso se è imbalsamato o trasformato in oggetto artistico. Nel poema, c'è un uccello appeso al quadro: «Hanno infilzato, eh? l'uccello al muro» (Galvão, cit. in Campos 2014, 235); quindi, l'oggetto del tassidermista è un uccello morto, probabilmente un corvo, che riacquisterà vita grazie al lavoro di un altro soggetto con una soggettività alternativa alla sua. Nell'ultimo verso del poema «Natureza morta» leggiamo «Ho così freddo, e non ho nessuno... | Nemmeno la presenza dei corvi» (236). Nel caso del disegno di Pagu, il mondo naturale è il corpo femminile presentato attraverso il tratto del disegno rinascimentale del corpo umano, inteso come qualcosa di puramente 'fisiologico'; tuttavia, la posizione parallela della tela con il corpo femminile e del disegno in costruzione della gatta nella composizione colloca entrambe le nature come simili in importanza, cioè, gerarchicamente sono uguali nella loro immoralità di fronte al sacro, 'santuario', del ritratto del volto maschile. Chi offre vita a questi corpi morti dalle classificazioni del senso comune sono proprio i soggetti lettori che desiderano ricrearli con altri modi di leggere/vedere: i tassidermisti e gli artisti. Essi offrono vita a ciò che la cultura occidentale classifica come oggetti.

Nella sua ricerca per la depersonalizzazione con l'obiettivo di decostruire la soggettività capitalista, la filosofia artistica dei surrealisti si proponeva di far emergere il sacro, il mitico, l'onirico, l'inconscio. Patrícia Galvão ha costituito, attraverso un lavoro di esposizione e/o presentazione delle cose nella loro materialità, una singolarità rispetto ad altri artisti del modernismo brasiliano. Il suo approccio al mondo materiale presenta similarità con l'arte dei surrealisti. L'obiettivo era quello di far vedere il sacro attraverso lo svelamento di quegli aspetti del mondo materiale che sono stati svalorizzati nella gerarchia occidentale moderna, che è patriarcale e capitalista. In questo senso, il lavoro di Patrícia Galvão come artista è in molti modi correlato alle pratiche surrealiste. Oltre alla evidente ribellione derivante dalla posizione politica della sua scrittura, sia nella sua attività come giornalista sia come autrice di testi letterari, la sua posizione come multiartista e attivista politica è suscettibile di essere avvicinata al pensiero sviluppato dal surrealismo.

La sua posizione politica come membro del partito comunista e, successivamente, quando si è staccata dal partito, come precursore della lotta per l'autonomia delle donne di fronte all'oppressione del mondo patriarcale e alle sue derive nel processo di modernizzazione operato dal capitalismo, la trasforma in una ferocissima critica del processo di modernizzazione imposto dalla colonizzazione.

Il grande paradosso della modernità capitalista occidentale è stato quello di relegare la condizione della donna a uno stato di 'estraneità' rispetto a sé stessa. È un grande paradosso che le lingue siano intese come materne, ma il territorio geopolitico sia definito dal concetto di patria. In essa, la condizione della donna è relegata al controllo dei processi di riproduzione e accumulazione del capitale, come ha già dimostrato Silvia Federici (2015). Quelle donne che non si sottomettono a questa condizione sono trasformate in immagine di pura alterità. In «La domesticazione delle donne e la ridefinizione della femminilità e della mascolinità: donne, selvagge d'Europa», pubblicato nel libro *Calibano e la strega*, Federici sviluppa una potente lettura critica della transizione tra feudalismo e capitalismo come un momento cruciale del degrado della condizione femminile. Collegando repressioni legalizzate, culturali e simboliche, l'autrice rivela come il processo sia stato sistematico e pianificato. Il parallelismo da lei tracciato tra il trattamento riservato alle donne e quello dei popoli indigeni colonizzati suggerisce una logica comune di dominazione ed espropriazione, supportata da campagne di terrore e giustificazioni ideologiche.

La prima azione che la modernità capitalista ha attuato nella riconfigurazione sociale della donna nell'economia capitalista, inclusa la colonizzazione, è stata la perdita dei diritti legali. Le donne sono state gradualmente escluse dalle attività economiche indipendenti, diventando legalmente subordinate agli uomini. Sono state classificate come 'imbecilli' in paesi come Francia, Italia e Germania. 'L'imbecillizzazione' ha giustificato il controllo della vita privata delle donne, con severe restrizioni su dove avrebbero potuto vivere se fossero state single, le attività giudiziarie e i contratti. Federici si riferisce anche alla divisione sessuale dello spazio che ha limitato l'accesso delle donne ai luoghi pubblici, rafforzando il confinamento domestico e silenziando i legami sociali femminili. Secondo la filosofa italiana, la letteratura colta e popolare dell'epoca ha partecipato alla demonizzazione del femminile, poiché, in alcuni casi, ha collaborato alla costruzione di narrative degradanti sulle donne. Opere teatrali e volantini come *La bisbetica domata* e *Tis a Pity She's a Whore* celebravano le punizioni per l'insubordinazione femminile. Per Federici, tale svilimento ha incentivato una campagna di terrore, senza la quale la politica di oggettivazione della donna rispetto all'emergere della categoria di 'soggetto', che è rimasta circoscritta al mondo maschile, non avrebbe prosperato. Senza una campagna di terrore, la caccia alle streghe, il compito di oggettivare la donna non avrebbe avuto l'effetto desiderato; in questo modo, la persecuzione delle donne è stata utilizzata come strumento di terrore statale, rompendo le reti femminili di sapere, solidarietà e resistenza appartenenti al mondo antico.

Dopo secoli di repressione, la figura della donna ideale è stata associata alla sottomissione, alla castità e all'obbedienza, consolidando il patriarcato come struttura dominante. Pertanto, il compito di costruire un nuovo ideale del femminile è stato completato con successo. Ed è contro questo modello che la produzione artistica di Patrícia Galvão si è opposta. La diffusione della sua soggettività in diverse identità dimostra che la sua posizione politica non era quella di sostituire una politica di cristallizzazione di soggetti autocentrati, che si conformano a partire dall'oggettivazione dell'altro, presente nella moralità capitalista, con un'altra politica di soggezione. Al contrario, come abbiamo visto nelle analisi del poema «Natureza morta» di Solange Sohl e del disegno di Pagu, il desiderio era quello di raggiungere un'alterità rispetto alla gerarchia del mondo patriarcale.

Il degrado della condizione femminile al 'basso mondo' del capitalismo è interpretato attraverso il lavoro di Patrícia Galvão come parte di un progetto politico volto a far emergere la violenza strutturata alla nascita della modernità; pertanto, la questione era quella di criticare la modernizzazione utilizzando i punti di vista relegati all'infra-mondo: gli animali, le donne, i malati, i carcerati. In molti modi, il lavoro di Patrícia Galvão si è interessato all'«estraneità» del soggetto, dichiarando questo essere estraneo nella propria terra come un'alterità rispetto all'igienizzazione eseguita dalla modernizzazione coloniale. Tuttavia, poiché ha cercato l'estraneità, l'opera poetica di Patrícia Galvão in Brasile è rimasta isolata nell'ambito del modernismo letterario. Non ha trovato una comunità per sviluppare un pensiero collettivo.

Riferimenti bibliografici

- Calas, N. (1983). «Against the Return to Order». *Artforum*, 48-50.
- Campos, A. (org.) (2014). *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Federici, S. (2015). *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*. Milano: Mimesis.
- Galvão, P. (2020). *Autobiografia precoce*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Jackson, K.D. (org.) (2023). *Palavras em rebeldia. Uma antologia do jornalismo de Patrícia Galvão (Pagu)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Ludmer, J. (2015). *Clases 1985: Algunos problemas de teoría literaria, de Josefina Ludmer*. Edición y prólogo de Annick Louis. Buenos Aires: Paidós.