

# Sagomare l'inesistente: La notte ha la mia voce di Alessandra Sarchi tra immagini e sparizioni

Camilla Marchisotti

Volume 42, Number 1, 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1088986ar>

DOI: <https://doi.org/10.33137/qi.v42i1.38444>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Iter Press

ISSN

0226-8043 (print)

2293-7382 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marchisotti, C. (2021). Sagomare l'inesistente: La notte ha la mia voce di Alessandra Sarchi tra immagini e sparizioni. *Quaderni d'Italianistica*, 42(1), 31–48. <https://doi.org/10.33137/qi.v42i1.38444>

Article abstract

Questo lavoro si propone di analizzare il ruolo della dimensione visuale all'interno del recente romanzo *La notte ha la mia voce* di Alessandra Sarchi (2017). Ci si concentrerà, nello specifico, su una video-intervista del famoso tennista McEnroe, messa in confronto da Sarchi con una fotografia della protagonista da giovane; su svariate fotografie di ballerini e di loro particolari anatomici, e in particolare su una fotografia di Nureyev e un suo allievo; su un cartellone pubblicitario raffigurante Kate Moss che indossa un paio di jeans; su un disegno di Carol Rama. Questi variegati elementi visuali menzionati e descritti nel romanzo risultano essenziali per comprendere il senso profondo del testo. Vista anche la formazione artistica dell'autrice, un'analisi visuale riesce a dare conto, più di altre, delle dinamiche di funzionamento interne al romanzo, facendo luce sulle sue tematiche ricorrenti. Oltre alla loro evidente funzione narrativa, lo statuto e la valenza delle immagini in Sarchi si caratterizzano per un approccio complesso, sempre in bilico tra iconofilia e iconoclastia, capace di attivare i molteplici campi di significato e bacini di senso presenti nel testo – dall'elaborazione di un trauma personale a una critica collettiva del sistema capitalista, dalla funzione terapeutica della scrittura alle questioni femministe contemporanee.

SAGOMARE L'INESISTENTE: *LA NOTTE HA LA MIA VOCE*  
DI ALESSANDRA SARCHI TRA IMMAGINI E SPARIZIONI

CAMILLA MARCHISOTTI

*Abstract:* Questo lavoro si propone di analizzare il ruolo della dimensione visuale all'interno del recente romanzo *La notte ha la mia voce* di Alessandra Sarchi (2017). Ci si concentrerà, nello specifico, su una video-intervista del famoso tennista McEnroe, messa in confronto da Sarchi con una fotografia della protagonista da giovane; su svariate fotografie di ballerini e di loro particolari anatomici, e in particolare su una fotografia di Nureyev e un suo allievo; su un cartellone pubblicitario raffigurante Kate Moss che indossa un paio di jeans; su un disegno di Carol Rama. Questi variegati elementi visuali menzionati e descritti nel romanzo risultano essenziali per comprendere il senso profondo del testo. Vista anche la formazione artistica dell'autrice, un'analisi visuale riesce a dare conto, più di altre, delle dinamiche di funzionamento interne al romanzo, facendo luce sulle sue tematiche ricorrenti. Oltre alla loro evidente funzione narrativa, lo statuto e la valenza delle immagini in Sarchi si caratterizzano per un approccio complesso, sempre in bilico tra iconofilia e iconoclastia, capace di attivare i molteplici campi di significato e bacini di senso presenti nel testo – dall'elaborazione di un trauma personale a una critica collettiva del sistema capitalista, dalla funzione terapeutica della scrittura alle questioni femministe contemporanee.

**Narrazione per immagini e immagini che fanno narrazione**

Corpo è la certezza sconvolta, messa in frantumi. Niente di più proprio, niente di più estraneo al nostro vecchio mondo

— Jean-Luc Nancy, *Corpus*

Le immagini non possono essere collocate davanti o dietro la realtà, poiché esse contribuiscono a costruirla. Non sono una sua emanazione, ma una sua condizione necessaria

— Horst Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Per una teoria dell'atto iconico*

Allo scopo di introdurre questa analisi su *La notte ha la mia voce* di Alessandra Sarchi (2017) nelle sue componenti visuali, pare utile modificare leggermente l'affermazione di Bredekamp qui posta in esergo, sostituendo provocatoriamente al termine "realtà" quello di "narrazione." Si inizierà quindi con l'affermare che "le immagini" nel caso del romanzo in questione "non possono essere collocate davanti o dietro la *narrazione*, poiché esse contribuiscono a costruirla" (Bredekamp 266). Questo intervento si occuperà quindi di isolarne le più significative, con l'intento di dimostrare e sottolineare quanto esse contribuiscano a modulare e strutturare i significati di questo romanzo, costituendone la vera ossatura. Già Rizzarelli, nella sua brillante recensione al libro su "Arabeschi," rivista che non a caso gravita attorno al variegato ambito degli studi visuali, suggerisce l'opportunità di una simile chiave di lettura, sostenendo come "uno dei modi per cercare il senso della storia" sia proprio "quello di provare a dipanare il fitto intreccio di rimandi visivi che attraversano lo sviluppo della narrazione" (130).

Si pensi dunque alle immagini di *La notte ha la mia voce* come a delle stanze che, disposte lateralmente lungo il corridoio della trama, partecipano obliquamente al libro, ma ne sono i veri serbatoi, lo gonfiano di senso, fissando e stabilendo i meccanismi su cui la narrazione si muove. Riprendendo e modificando il concetto di immagine come atto sociale (Gell 6), si tratterà invece di indagare qui l'immagine come una sorta di atto narrativo. Le immagini in questione vengono rappresentate dalla scrittura, o meglio sono da essa descritte, il più delle volte tramite un tradizionale e ormai consolidato procedimento di *ekphrasis*, tanto che la stessa Rizzarelli parla di "diffusa trama ecfraistica." Oltre al dato della frequenza numerica, un approccio di questo tipo è giustificato anche dalla formazione ibrida dell'autrice: Sarchi, che con le immagini lavora anche da un punto di vista teorico, è infatti storica e critica dell'arte prima che scrittrice. Se si considera poi che il romanzo è (anche) un'autobiografia, e che quindi le competenze e le conoscenze di Sarchi in fatto di arti visive e cultura visuale – la sua particolare "sensibilità" – sono a loro volta proiettate, possedute e utilizzate dalla protagonista e narratrice in prima persona come strumenti per esperire e interpretare il mondo, un'analisi come quella che ci si propone di fare è a maggior ragione rilevante, e la dimensione visuale si dimostra imprescindibile per una piena comprensione del testo.

Prima di passare ai singoli esercizi di lettura, è opportuno fornire un breve riassunto della trama. La protagonista della storia, che non ha nome ma condivide con l'autrice numerosi elementi biografici e anagrafici, è stata vittima di un incidente stradale, nel quale ha perso l'uso delle gambe, sostituite nella loro funzione

dalla sedia a rotelle. Per amore del compagno e della figlia piccola, si è adattata alla sua nuova situazione di disagi e disabilità senza davvero interrogarsi a riguardo, reprimendo rabbia e nostalgia. Ha sempre scritto, da che ha memoria, e ha pubblicato una raccolta di racconti con una piccola casa editrice (riferimento velato al primo libro di Sarchi, *Segni sottili e clandestini*, edito da *Diabasis* nel 2008). Tuttavia, nei confronti della letteratura si sente “una ladra, un’ospite temporanea,” perché – dice – “nessuno mi aveva dato il permesso di scrivere” (*La notte* 75). Durante una sessione di fisioterapia conosce Giovanna, soprannominata da subito la Donnagatto per la paradossale sinuosità dei suoi movimenti, visto che si tratta di una ragazza che ha subito un simile incidente: una delle due gambe le è stata amputata, l’altra invece è paralizzata. Anche lei è in carrozzina, ma intrattiene con essa un rapporto simbiotico, sinergico. Se la protagonista “ancorata alla sedia” si sente “come le statue egiziane, una successione di tre angoli retti, un’astrazione,” la Donnagatto invece buca “lo spazio in tutte le direzioni,” fa “scompare il ferro e l’alluminio e il carbonio della carrozzina” (34). I suoi movimenti sono eleganti e felini, tanto che, in una visione semi-allucinatoria collocata in apertura di romanzo, alla protagonista sembra quasi di vederla camminare sulle sue proprie gambe (39). Effettivamente Giovanna, ex-studentessa di lingue che lavora come telefonista, non sembra lasciarsi limitare dalla sua condizione, anzi: si mostra spigliata, sicura e provocatoria, si impegna politicamente per i diritti dei disabili, afferma di non rinunciare alla dimensione del desiderio e del sesso, guida autonomamente una macchina mentre ancora la protagonista si sposta in taxi, abita da sola. Questo incontro, e il successivo approfondirsi della relazione tra le due donne – tra empatia e antagonismo, amicizia e fastidio, ammirazione e invidia – costituisce per la narratrice il punto di innesco di un percorso di riflessione. Specchiandosi nella (ma anche distaccandosi dalla) Donnagatto, può finalmente procedere all’elaborazione del trauma, tramite il racconto (e la scrittura) di quest’ultimo.

Come già accennato, lungo tutto il corso del romanzo Sarchi dissemina riferimenti o descrizioni di immagini, fotografie di infanzia, filmati, dipinti, disegni. Si analizzeranno qui alcuni elementi di questa costellazione visiva, quelli che più contribuiscono, con le loro implicazioni e i loro significati, al senso complessivo del testo, svelandone le dinamiche di funzionamento e le tematiche ricorrenti, quali il motivo della specularità e del rispecchiamento, il doppio, l’altro da sé, la mancanza, la perdita, il corpo, il desiderio, la scrittura.

## McEnroe giovane e vecchio: tra specularità e sdoppiamento

Il romanzo si compone di tre parti (denominate nell'ordine *La terra, L'aria, L'acqua*), a cui viene premessa una sezione introduttiva, senza titolo. Buona parte di questo incipit consiste nella descrizione di un video. La protagonista racconta di quando le è capitato di vedere una video-intervista a John McEnroe, campione di tennis negli anni '70 e '80. Ad un certo punto dell'intervista, con un procedimento meta-visivo, all'atleta ormai vecchio vengono riproposte in visione le "sequenze dell'incontro più importante della sua carriera, quello disputato con Bjorn Borg a Wimbledon nel 1980". La narratrice riporta come, durante quella proiezione, McEnroe si alzi e s'inchini al se stesso del video, "all'immagine vittoriosa e giovanissima di sé che scorre nel filmato" (*La notte* 5). È un gesto capace di commuoverla fino alle lacrime, perché "McEnroe stava salutando un se stesso passato, morto. Era come se dicesse: sei esistito, sei stato quel campione ammirato da tutti. Ora che non sono più te, ora che sono diventato un altro, ti ammiro anche io, ti riconosco per quello che eri. Ti rimpiango" (5-6).

Tra la figura sdoppiata di McEnroe, giovane e vecchio, e quella della protagonista, altrettanto doppia ma irrisolta, viene impostato un chiaro parallelismo. Proprio come il vecchio tennista che guarda se stesso nel video, anche la protagonista si vede e si percepisce "morta," tanto che l'incipit efficacissimo del romanzo recita: "presto ho scoperto di essere morta" (5). Con il prosieguo della narrazione, sarà evidente che la morte in questione è ovviamente simbolica: l'incidente d'auto e la perdita dell'uso delle gambe costituiscono una sorta di spartiacque tra due differenti versioni del Sé, la prima giovane e sana, la seconda soltanto "un corpo da rieducare," calato nella "congerie meccanica e primitiva" della carrozzina (23).

L'immagine di McEnroe è pregnante. Già Rizzarelli la legge in termini di avvertimento: la scelta autoriale di collocarla in posizione incipitaria non è certo casuale, perché annuncia "la valenza speculare che la trama visuale riveste per il romanzo" (130). Quel gesto – l'inchino del tennista vecchio ad un sé passato, ormai perduto, che sottintende la postura orfica del "voltarsi indietro" (5) – è anche un riassunto e un'anticipazione del meccanismo stesso su cui si basa l'intero romanzo. Proprio come l'intervista di McEnroe era stata fatta al tennista in occasione dell'uscita della sua autobiografia, il libro è una sorta di *mémoire* romanzato, l'autobiografico inchino lungo oltre centocinquanta pagine che Sarchi-narratrice rivolge alla se stessa di un tempo. A confermare il parallelismo e il motivo dello sdoppiamento, subito dopo la visione del video la narratrice recupera da un raccoglitore una vecchia fotografia che la ritrae una decina di anni prima, giovane,

“intatta, in moto, libera” (6), mentre di schiena sale i gradini del Teatro Greco di Taormina. “La distanza tra la fotografia e il presente” viene definita come “incol-mabile, si tratta di un'altra persona” (6). È più che mai attiva, nel caso di questo ritratto fotografico, la concezione barthesiana della fotografia come “ritorno del morto” (Barthes 11): la morte qui coinvolge tanto l'oggetto della raffigurazione (la ragazza sana che non c'è più) quanto chi osserva e narra, che annuncia sin dall'incipit di trovarsi nella condizione contraddittoria e impossibile di morto-vivente. Questa foto rappresenta dunque “un oggetto melanconico” (Sontag 45) all'ennesima potenza, tanto che la protagonista la ripone dove l'ha trovata, non riuscendo a sostenerne la vista.

Per ricucire lo strappo tra quei due tempi, e ristabilire le normali gerarchie tra vita e morte, fino a poter ricalcare l'inchino ormai pacificato che McEnroe-anziano tributa a se stesso, è necessario indagare, scavare e risolvere quello sdoppiamento, quella stortura. Narrativamente parlando, si spiega così l'apparizione di Giovanna, che la narratrice battezza con il nome di “Donnagatto,” (Sarchi 38), l'incontro-scontro con la sua figura, portatrice di una storia simile a quella della protagonista, ma non identica. Nell'economia del racconto, questo secondo personaggio funge infatti da specchio, incarnando uno sdoppiamento non più verticale (sull'asse del tempo), bensì orizzontale e dialogico, quindi relazionale. Per indagare se stessa e il suo corpo, la protagonista ha bisogno di confrontarsi con quello che Jean-Luc Nancy chiamerebbe “l'Alter” (26), partendo dal presupposto per cui “non saprò mai il mio corpo, non mi saprò mai come corpo, proprio *là dove* ‘corpus ego’ è una certezza senza riserve. Gli altri, invece, li saprò sempre come corpi. *Un altro è un corpo*, perché solo *un corpo è un altro*” (27). Così, come nota intelligentemente Rizzarelli sulla scorta della filosofa femminista Adriana Cavarero, la Donnagatto è il solo espediente narrativo per conoscersi e raccontarsi: Giovanna costituisce “il mio altro, l'unica possibilità che avrei trovato di raccontare di me” (*La notte* 7).

### **L'atlante warburghiano della Donnagatto: filologia del corpo perduto, tra desiderio e mancanza**

Verso la fine della prima parte del romanzo, intitolata *Terra*, mentre la relazione di amicizia con la Donnagatto si approfondisce, quest'ultima invita la protagonista a casa sua. Proprio durante questo episodio, le immagini (in particolare le fotografie) tornano ad essere essenziali per la comprensione delle dinamiche del testo.

La narratrice, un tempo appassionata ballerina di danza classica, è già al corrente della “collezione di fotografie di ballerini” (*La notte* 45) posseduta da Giovanna. Nel caso della Donnagatto la danza classica non è una passione che le derivi da un’esperienza diretta, bensì un innamoramento postumo, nato dopo l’incidente e in evidente reazione alle sue conseguenze. Giovanna spiega come, dopo essere stata introdotta alla materia dal suo primo fisioterapista, si sia lentamente costruita una competenza in proposito: “alcuni balletti li aveva visti a teatro, di altri aveva guardato più di una visione registrata e messa in rete. Si era perfino studiata dei video tutorial in cui s’insegnava a rendere meno dure le scarpette da punta, bagnandole” (45). La comune passione per la danza, pur con origini differenti, pre e post-traumatiche, conferma la dinamica “carsica” di sdoppiamento e specularità.

Il breve capitolo dove per la prima volta la protagonista entra nella casa di Giovanna costituisce uno dei più importanti perni visuali della narrazione. Vale la pena citarne interamente un passo, in cui l’abitazione viene descritta come:

una specie di museo. Non un centimetro delle pareti era stato lasciato libero da fotografie sovrapposte le une alle altre. Ballerini alla sbarra, al corpo libero, durante gli spettacoli, dentro i camerini, seduti, sdraiati, in spaccata, in volo, nudi o vestiti, nella loro interezza, ma anche dettagli di mani e di piedi, scalzi, guantati, calzati, sul parquet di legno, sulla sabbia, sopra l’erba, piedi nodosi e curvi che per anni avevano convissuto con il gesso delle scarpe da punta, piedi con le unghie deformate dalla postura innaturale, braccia e mani leggere come ali di farfalla e spalle quadrate. C’erano primi piani anatomici di muscoli in cui pulsavano tendini e vene in rilievo, ginocchia, polpacci, quadricipiti, trapezi in tensione o rilasciati, colli avvitati, fondoschiena perfetti come la sezione di un mappamondo. Un teatro anatomico dove perdersi in estasi e spavento. (51–52)

Le competenze da storica dell’arte che la protagonista condivide con l’autrice risultano essenziali per l’interpretazione della scena. Alla vista dell’enorme *collage*, infatti, la narratrice pensa immediatamente ad Aby Warburg e “alla collezione di immagini che lo aveva impegnato tutta la vita e che aveva costruito con accostamenti arditi, spesso incomprensibili” (52). Il riferimento è al cosiddetto *Bilderatlas Mnemosyne*, ultimo progetto incompiuto del padre della moderna iconologia. A guidare il geniale storico dell’arte nel suo progetto – riflette ancora la

protagonista – era stata “una specie di filologia onirica, figlia sicuramente di una perdita, come ogni filologia è” (53). Il riferimento, questa volta attinto dall’ambito della letteratura, è all’archetipo assente, che da Lachmann in poi costituisce il punto di fuga, l’obiettivo ideale e spesso irraggiungibile di ogni ricostruzione filologica. Il teatro anatomico di Giovanna soggiace dunque a una logica simile all’atlante warburghiano, perché – come quest’ultimo – è in tutto e per tutto una filologia della perdita. Se per lo storico dell’arte tedesco si trattava della “perdita della fiducia antica che nei corpi si manifestassero le passioni dell’animo, ma anche [del]la rinascita, carsica, di questa fiducia,” per Giovanna (e specularmente anche per la protagonista) la perdita è quella del corpo *tout-court*, mentre l’atlante dei danzatori è un tentativo quasi sciamanico di ricostituirlo nella sua interezza.

Per spiegare il funzionamento di quello che è un vero e proprio meccanismo di compensazione visuale, Giovanna stessa ricorre all’esempio dei “neuroni specchio,” per cui “se guardi qualcuno compiere un movimento, mentalmente lo stai compiendo anche tu. Allora, in un certo senso, non perdi quella funzione, rimane viva dentro di te e può perfino darti le stesse emozioni. Un po’ come succede con la pornografia, aggiunse” (52). Malgrado la “golosità degli occhi incontenibile” (52) con cui la protagonista osserva le figure dei danzatori, è subito evidente, a lei come al lettore, il germe inquietante e ossessivo insito in quel complicato gioco di immagini e sguardi. Così come la pornografia citata da Giovanna si configura come un godimento per procura, il movimento che deriva dall’osservazione dei ballerini è soltanto una finzione di movimento, e – più in generale – la vita della Donnagatto, proprio come quella della protagonista, è una vita a metà, una sopravvivenza. Non a caso, proprio durante quella prima visita, Giovanna si mostra per la prima volta senza la protesi, buttandola sul divano come un moncherino inutile. Quel gesto è l’esposizione concreta di una lacuna (altro termine anche filologico), di una mancanza. Non solo: “per la prima volta, forse l’unica,” rinunciando a quella parvenza di indifferenza e sfacciataggine di cui solitamente si ammanta, l’amica le appare finalmente in tutto “il suo dolore” (58).

È interessante notare, a questo punto, come per descrivere la casa di Giovanna e il *collage* di fotografie da cui è quasi integralmente ricoperta, Sarchi utilizzi dei termini afferenti all’ambito religioso-culturale: l’appartamento le appare come un “santuario,” i ballerini sono degli “dei,” degli “idoli” che compongono un “Olimpo,” una “Sistina di danzatori,” “una selva di totem” (54). Si potrebbe perciò interpretare lo spazio chiuso della casa in cui viene conservato l’atlante dei corpi come la sede di un moderno culto funerario, una bizzarra parete di *ex-voto*, una sorta di tomba o sepolcro. Lì, Giovanna celebra ogni giorno il *funus*



*imaginarium* di se stessa: così come anticamente vigeva l'abitudine di officiare "il funerale dell'immagine, qualora la salma non fosse stata disponibile" (Pinotti e Somaini 235), tramite quelle fotografie di corpi la Donnagatto celebra le esequie della sua gamba che è altrettanto assente, perduta. Altrove nel testo, Giovanna confessa all'amica di aver sognato quella sua parte mancante "dentro un cassonetto della spazzatura, lo stivale nero e il jeans che indossava la sera dell'incidente, il sangue rappreso sulla resezione e sul bianco spugnoso dell'osso." A quella vista ammette di "non aver provato ribrezzo, anzi. Si era sentita perfusa di un amore superiore, quello che una madre nutre per un figlio" (*La notte* 95).

La casa-santuario di Giovanna si configura quindi come il luogo deputato a mettere in atto una sorta di strana e macabra tanatoprassi, intesa proprio come trattamento estetico della salma prima delle esequie. Già Pinotti e Somaini, nel capitolo del loro saggio di cultura visuale dedicato all'uso sociale delle immagini, sottolineano lo stretto legame che da sempre sussiste tra immagini e morte, ricordando come "la consapevolezza che il nostro corpo è votato alla decadenza, alla decomposizione e quindi alla sparizione, si accompagna nelle varie culture all'elaborazione di "tanatoprassi" volte alla gestione iconica del cadavere, all'elaborazione cioè di un antidoto che, opponendosi alla nullificazione, possa rappresentare un sostituto durevole (235). Così, nel caso di Giovanna – e coerentemente con il suo riferimento ai neuroni specchio, che di nuovo suggeriscono una pratica di auto-osservazione – il *collage* altro non è che una personale "gestione iconica" del cadavere o perlomeno di un suo pezzo, mentre le rappresentazioni fotografiche che invadono le pareti sarebbero "l'antidoto," "il sostituto" (235).

Queste pratiche visive vagamente funerarie, però, non si risolvono né in una ricomposizione del corpo frammentato né nella resurrezione del corpo morto, mentre la ripetizione ossessiva e paradossale di quel funerale è il segno di una mancata elaborazione del lutto. Mentre la protagonista in un certo senso è iconoclasta, perché non vuole vedersi rappresentata, e ha buttato via le "scarpe da danza, quelle di pelle e quelle in raso da punta," ha "rimosso le foto dei saggi dalla cornici, cancellato tutto ciò che mi poteva ricollegare a quel mondo" (54), la risposta di Giovanna, sebbene ugualmente problematica, è invece iconofila. Sostituisce il corpo perduto con la sua *rappresentazione*, proprio nel senso che a questo termine conferisce Louis Marin, quando afferma che "il prefisso ra- introduce nel termine il valore di sostituzione. Qualcosa che era presente e non lo è più ora è rap-presentato. Al posto di qualcosa che è presente altrove, ecco presente un dato, qui" (274).

Giovanna, malgrado la temporanea compensazione fornitale dall'atlante dei ballerini e non diversamente dalla protagonista che si sente già morta, non è

davvero viva, non è davvero intera. Non a caso, lungo tutto il corso del romanzo non viene mai fornita una rappresentazione del corpo che non sia frammentata: “Ci mettemmo a parlare di organi interni. La Donnagatto disse che ci pensava spesso, a come eravamo fatti dentro, soprattutto quando andava in piscina e nuotando immaginava i polmoni, i fegati e gli intestini che galleggiavano, separati solo dalla pelle, nella stessa acqua. Si potrebbero pescare con un retino” (51).

Questo trattamento riservato al corpo ricorda, per certi versi, quello di Edoardo Sanguineti nella sua prima opera poetica *Laborintus* (1956), dove “il corpo non si presenta mai completo e armonioso, secondo i canoni consolidati, ma sempre frammentato, rotto, a pezzi, singolo organo per singolo organo, componente per componente, al punto da poter parlare in Sanguineti di un linguaggio degli organi senza corpo, di parte che però non vale più metonimicamente per il tutto” (Risso 18). Nell'introduzione al testo e al suo commento, Erminio Risso parla giustamente di “un corpo a pezzi, già artaudiano [il riferimento immediato è a *Pour en finir avec le jugement de dieu*, N.d.r.]” in un orizzonte individuale e collettivo in cui “l'uomo non è più un tutt'uno organico, ma un montaggio di organi” (18).

L'accostamento di Sarchi e Sanguineti può sembrare azzardato. Tuttavia, già una voce autorevole come quella di Cecilia Bello Minciocchi avvicina i due scrittori, per molti altri versi lontani, quando in apertura alla sua recensione di *La notte ha la mia voce* colloca il romanzo in bilico tra i due poli di mancanza e desiderio, affermando:

*Desiderantur*, o più estesamente *aliquot lineae desiderantur* era una formulare glossa filologica, oggi evocativa e plurisensa – ricomposizione, processo di individuazione... – nell'uso fattone da Sanguineti sulla soglia di *Laborintus*. Mancano alcune righe di testo, c'è una lacuna nella compagine del tessuto, fra le parole, nel corpo del testo. E se ne sente la mancanza, l'assenza irrimediabile, tanto da istillarne nostalgia, desiderio. La perdita da cui muove *La notte ha la mia voce*, il terzo, generoso romanzo di Alessandra Sarchi, è quella dell'interezza del corpo (6)

Sanguineti e Sarchi risultano dunque affratellati da una medesima filologia della perdita, incastrati tra il corpo mancante e il suo desiderio.

## Kate Moss, o il corpo ingannevole del capitalismo

Già in Sanguineti, le cause della frammentazione del corpo sono politiche e storiche oltre che individuali. Così, quando Sarchi mette in scena il suo corpo lacunoso, rotto e disintegrato, prende sì le mosse da una situazione autobiografica di disabilità, ma non si esime dall'allargare il respiro, trasformando la sua storia in una condizione sociologicamente marcata, anche dal punto di vista del genere.

A questo proposito, vale la pena soffermarsi su un'altra immagine ricorrente del romanzo, questa volta con valenza interamente negativa: è un cartellone pubblicitario nel parcheggio della palestra fisioterapica, che raffigura la modella Kate Moss mentre indossa un paio di jeans. La narratrice ne fornisce una descrizione dettagliata:

Nella luminosità fredda di quella giornata di febbraio, il cartellone pubblicitario con Kate Moss mi sovrastava. Lei stava di spalle, a torso nudo, indosso solo i jeans, il volto appena girato. La sommità rotonda del suo zigomo destro si sdoppiava, più in basso, nei dossi perfetti delle natiche, a legarle in una curva ellittica la spina inarcata, dove si potevano contare le vertebre, la peluria sottile. Un'immagine pensata per appiccicarsi a chi la guardava. (*La notte* 41)

Da questo passo è possibile intuire, ancora una volta, quanto la dimensione visiva sia consustanziale alla prosa di Sarchi. Le immagini sono davvero i suoi ferri del mestiere. Qui, la scrittrice bolognese applica un procedimento simile a quella prosa d'arte di cui fu maestro Roberto Longhi, per analizzare però un cartellone pubblicitario come se fosse una composizione scultorea. Al di là della maestria stilistica, perché il cartellone con Kate Moss costituisce un dettaglio rilevante? Perché è una rarità. Il romanzo è leggibile come un lungo inventario di corpi difettosi, di cosiddetti *antibodies* o, per citare un'efficace espressione di Nancy, di "strani corpi stranieri" (10–11): oltre a quello della protagonista e della Donnagatto, si registrano tra gli altri quello realmente esistente dell'atleta Oscar Pistorius (*La notte* 63), che incuriosisce la protagonista perché corre tra i normodotati servendosi di due lunghe protesi di acciaio, oppure quello immaginario di Tiktaalik, un pupazzo della figlia, raffigurante un animale preistorico descritto come "una specie di pesce di plastica con le zampe palmate e la testa piatta [...] il corpo schiacciato come un cocodrillo o una lucertola. Ma con gli occhi sulla testa anziché ai lati" (61). Anche i corpi dei ballerini, muscolosi e perfetti se presi singolarmente, si trasformano

all'interno del *collage* di Giovanna in un unico corpo abnorme composto di pezzi e frammenti, coinvolti in un "processo di risignificazione" (Pinotti e Somaini 225). La fotografia di Kate Moss, invece, costituisce una delle rare volte in cui, al centro dell'attenzione, viene posto un corpo intatto, integro, e canonicamente "bello." Tuttavia, è subito chiaro che si tratta anche di un corpo ingannevole, perché irrealista ed escludente: "Molte donne l'avrebbero invidiata: quelle grasse, quelle con le gambe tozze, quelle col sedere largo e piatto, quelle senza punto vita, quelle con le caviglie a colonna, quelle con la scoliosi o le spalle a bottiglia, ma pure quelle belle e con poca stima di sé o poca immaginazione." (42)

Ecco che Sarchi puntualmente snocciola una lista di corpi femminili che, prendendo in prestito un termine utilizzato nei contesti della militanza femminista, potremmo definire come "fuori-norma." Tutti i corpi citati sono ugualmente esclusi e ingannati dalla rappresentazione del corpo perfetto, desiderabile ed eteronormato di Kate Moss. In questo senso, sulla scorta delle riflessioni della teorica femminista e *queer* Judith Butler, il cartellone di Kate Moss è un chiaro esempio della materialità del corpo intesa come costruzione da parte del potere (*Corpi che contano*, 30). Il corpo di Kate Moss è un corpo costruito, un corpo che "conta" e che "esclude," perché incanala il desiderio verso certe rappresentazioni e non altre, agendo all'interno di uno specifico sistema normativo che la stessa Butler definirebbe di "eterosessualità obbligatoria" (*Questioni di genere*, 49).

Il vero *punctum* (Barthes 28) della fotografia, tra l'altro, non è nemmeno costituito dal corpo di Kate Moss che, malgrado la posizione centrale, viene concettualmente marginalizzato. Esso è infatti messo in secondo piano, perché funzionale e subordinato al prodotto che ha il compito di vendere (i jeans). Il tipo di desiderio che il cartellone mira a instillare in chi lo guarda altro non è che un'urgenza tipicamente capitalista, che si rivolge a tutti i corpi in quanto potenziali clienti, ma insieme li ignora nelle loro peculiarità. Il suo solo obiettivo è quello di alimentare negli *spectatores* il bisogno consumistico di comprare, facendo paradossalmente leva sul disagio in essi provocato dal dubbio di non apparire come la donna nella foto. Infatti, come chiosa giustamente Sarchi, "Un rimedio c'era, e sembrava facile: bastava comprarsi un paio di jeans di quella marca per assomigliare all'arabesco perfetto che si disegnava sulla modella. Chiunque poteva farlo. Chiunque tranne me, e tutte le donne come me e Giovanna (*La notte* 52).

Il meccanismo appena illustrato con l'esempio dei jeans può facilmente degenerare, dando vita a dei "corpi occidentali" – questi sì veramente mostruosi – che "si riempiono progressivamente di silicone, botox e titanio, per sembrare più giovani, per gonfiare il corredo sessuale – culi, tette, labbra, pettorali e

glutei – simulando un’infinita fertilità in una popolazione in declino demografico, ma ostinata a godere il più possibile, e rimanere per sempre giovane (63)”. È qui evidente come la scrittura di Sarchi, altrove intimistica, possa all’occorrenza allargarsi fino a farsi critica militante contro il sistema-Occidente e le sue storture.

Restringendo di nuovo il campo dal collettivo al personale, Giovanna e la protagonista vivono dunque una dinamica di doppia esclusione. La loro condizione di disabilità preclude loro non soltanto l’accesso al desiderio in sé (il sesso è il grande assente del romanzo, sempre alluso e mai davvero esplicitamente “detto”), ma anche al desiderio di stampo capitalista, che nemmeno le prende in considerazione come possibili consumatrici. Tuttavia, malgrado le difficili premesse, la narratrice è oscuramente cosciente del fatto che non c’è “nessuna ragione per smettere di desiderare la bellezza. La Donnagatto desiderava ancora moltissimo, secondo me” (52). Si tratta dunque di ritrovare, più che un chimerico corpo intero, la possibilità di un corpo che, per quanto danneggiato o non canonico, abbia ancora il diritto di esistere e desiderare; un’idea rivoluzionaria di corpo che molto deve alle riflessioni di Donna Haraway sull’estetica della donna-cyborg. Nel suo Manifesto, Haraway propone, per l’appunto, una ridefinizione della soggettività femminista, mentre Butler postula “il compito di formulare, all’interno di questa cornice costituita, una critica delle categorie dell’identità generate, naturalizzate e fissate dalle strutture giuridiche contemporanee” (*Questioni di genere* 9). Questo tipo di critica e di ridefinizione è, in fondo, anche il movimento che il romanzo vuole ricreare e raccontare. Essa si configura al suo interno come una conquista esistenziale e narrativa, messa in scena nella seconda parte del romanzo, intitolato emblematicamente *L’aria*. Paradossalmente, infatti, il diritto al desiderio non viene ottenuto attraverso le immagini, bensì tramite la loro dissoluzione; non grazie al corpo, dunque, ma suo malgrado. Lo strumento principale di questa seconda parte è, non a caso, la voce (quella di Giovanna, ma anche quella della scrittura). A suggerire il fatto che il vero desiderio, in fondo, non è tanto una questione di mera visione, ma vuole la sua buona parte di immaginazione, perché “l’umanità che si salva, prima di tutto, immagina” (*La notte* 72).

## **La voce e la notte, il dissolvimento e la scrittura: un congedo**

### *1. La notte come spazio della letteratura*

Passare dalla fine della prima parte (*La terra*) all’inizio della seconda (*L’aria*) significa “attraversare un confine” (79). In mezzo, c’è lo svelamento di un segreto.

Il *setting* in cui ha luogo la rivelazione è un'area periferica e semi-industriale, dove tra i tanti capannoni c'è anche quello in cui Giovanna lavora. La protagonista già sapeva del suo mestiere di telefonista. Tuttavia, la Donnagatto una sera le chiede di accompagnarla sin lì, per poi confessarle che tre volte a settimana lavora di notte per una linea di telefono erotico. Giovanna si premura di giustificare la sua decisione di condividere con lei quel segreto, prima di entrare nel capannone (e, conseguentemente, nella seconda parte del libro): lo fa perché è sicura che quest'ultima si sarebbe sforzata di capire, ma anche perché, conoscendo le ambizioni letterarie della protagonista, le dice che "magari" ne avrebbe "anche tirato fuori qualcosa da scrivere" (78).

La seconda parte del romanzo si svolge interamente nello stretto cubicolo dove Giovanna lavora, e occupa l'arco di una notte. Si dispiega così il primo dei tanti possibili significati attribuibili al titolo, come ha già fatto notare Daniela Brogi nella sua recensione del romanzo per "Doppiozero:" la voce è quella di Giovanna, e la notte è quella in cui avviene lo svelamento del segreto all'amica. Questa parte del romanzo è tutta costruita sull'intelligente alternarsi della voce sensuale di Giovanna, che risponde alle chiamate dei clienti, e di quella autoriale, che finalmente si racconta e si svela. Tra una chiamata e l'altra, le due amiche si scambiano dettagli prima taciuti, si raccontano quello che non si sono mai raccontate: le dinamiche dei rispettivi incidenti, i giorni in ospedale, la riabilitazione, in una catabasi nei ricordi che è anche "reciproco farsi carico della storia dell'altra" (Rizzarelli 132).

Il trauma, sembra voler sottintendere Sarchi, si elabora soltanto quando il corpo e le sue caleidoscopiche immagini finalmente spariscono lasciando spazio al racconto, modulato dalla voce di Giovanna, che ora ha il controllo della situazione, ed esercita un vero e proprio potere su chi, dall'altro lato del telefono, dipende da lei per la soddisfazione del proprio desiderio. Lo strumento della voce e le chiamate erotiche sono esercizi di invenzione anche narrativa, dove la Donnagatto può fingere la gamba che non ha più, o attribuirsi uno spazio tra i denti che eccita i clienti. Gli scampoli di conversazione costituiscono quindi un vero e proprio correlativo oggettivo del lavoro che fa la scrittura, una lezione di narrativa. Come ha suggerito Brogi, più delle immagini che costellano il romanzo, è la letteratura il vero strumento attraverso il quale il trauma diventa dicibile. La sua azione può esplicitarsi soltanto in assenza di immagini, nella notte a cui fa riferimento il titolo. La notte, come dice bene Brogi, "è l'universo in cui lavora la memoria, e nel romanzo diventa l'indistinto da cui reimmaginare e ricostruire un tempo narrativo

inteso come risonanza interna, flusso che incorpora e rielabora le vicende passate e le situazioni presenti rilasciandole e facendole diventare, sulla pagina romanzesca, un nuovo organismo. Lì, particolarmente, si sente la letteratura” (Brogi). La notte passata dalla protagonista in compagnia della Donnagatto si configura allora come quel limite ultimo che sancisce l’insufficienza definitiva dell’immagine, già intuibile dalle pagine analizzate in precedenza su Giovanna e il suo Atlante. Sono la memoria, e soprattutto la scrittura, ad assumere una vera funzione iconica, perché capaci di “ricucire la biografia di un corpo spezzato” (Brogi), di passare dal “corpo di carne” al “corpo di lettere, parole, frasi,” mescolando – proprio come fa Sarchi – “realtà e immaginazione” (Belpoliti 96). La polisemica notte del titolo viene dunque a coincidere con lo spazio di lavoro della letteratura, quella particolare “voce” che parla alternando memoria, nostalgia e invenzione, agendo in un regime di iconoclastia, e in un perimetro marginale ma essenziale “come la botola in cui ti nascondi da piccolo e ti inventi mostri che emergeranno a divorare il resto della famiglia o ladri che imbavaglieranno tutti mentre tu stai al sicuro, anche se è un posto umido e incerto” (*La notte* 104). Dentro “la botola,” le immagini e i corpi frammentati e sofferenti vengono temporaneamente messi da parte, per lasciare spazio al dolore delle storie personali ma anche al desiderio che malgrado tutto rimane. D’altronde, come sostiene Jean-Luc Nancy, per “scrivere il corpo,” “ciò per cui dobbiamo innanzitutto passare” è la sua “scrittura”: “la sua iscrizione-fuori, la sua messa fuori-testo come il movimento più proprio del suo testo” (Nancy 13). La scrittura, rappresentata qui da ciò che di più invisibile e personale l’essere umano possiede, e cioè dalla voce, viene concepita come il gesto che per un istante cancella il corpo e le sue immagini, per il solo fatto che è capace di comprenderle tutte.

## 2. *Sparizioni*

Alla fine di questa notte di pure voci, si entra nella terza parte del romanzo, piuttosto breve rispetto alle prime due, dove è passato del tempo e la Donnagatto è ormai sparita, senza lasciare recapiti o tracce: “non è morta,” ci informa la protagonista, “ma non so nemmeno dove sia” (*La notte* 157). “Cosa vuole che le dica,” commenta laconicamente la madre di Giovanna, a cui la narratrice si rivolge telefonicamente per avere informazioni, “mia figlia ha sempre avuto la fissa della vita nomade e mi sa che sta facendo sul serio” (158). Si tratta di una sparizione piuttosto rilevante, che esplica i suoi significati su almeno due livelli.

A un livello più ampio e sociologico, le tesi di Dominique Rabaté sulla narrativa francese contemporanea e il tema della sparizione risultano particolarmente utili. Nel suo saggio *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain* (2015), Rabaté individua e analizza in numerosi romanzieri francesi contemporanei un rinnovato fascino per l'argomento, ricollegando però la passione contemporanea per la scomparsa al regime di iper-tracciabilità in cui siamo immersi. Scompare, all'interno del nostro specifico contesto sociale, equivarrebbe a mettere in atto un paradossale gesto di resistenza. Anche nel romanzo di Sarchi, è evidente quanto le immagini e la loro iper-produzione svolgano un ruolo importante, se non cruciale, nell'alimentare quel regime di onnivisibilità contemporanea di volta in volta desiderata o temuta, spesso sfociando nella costruzione di corpi ingannevoli ed escludenti, pensati per uniformare il desiderio pilotandolo verso il consumo (come nel caso del cartellone di Kate Moss). Così, facendo riferimento anche all'interpretazione che delle tesi di Rabaté fornisce Marine Aubry-Morici in una lettura dedicata a un altro autore contemporaneo (Vitaliano Trevisan), la scomparsa della Donnagatto è interpretabile come una forma di *agency*. Dopo un periodo di prigionia e di ossessione, finalmente Giovanna si libera da tutte le immagini e le rappresentazioni, e lo fa coerentemente, decidendo di sottrarsi alla vista, fuggendo alla dittatura scopica contemporanea, scomparendo dai radar.

Su un piano più strettamente narratologico, ancora più pregnante risulta essere l'accostamento di questa sparizione sarchiana ad un'altra scomparsa narrativa, che con la sua inedita popolarità ha sdoganato il tema della sparizione all'interno dell'immaginario contemporaneo. Già Rizzarelli suggerisce il paragone con la sparizione di Lila, su cui si apre la nota tetralogia de *L'amica geniale* di Elena Ferrante (2011, 2012, 2013, 2014). Il personaggio di Giovanna è parente stretto di Lila, con una sola differenza: se in Ferrante la scomparsa aveva il compito innescare la narrazione, in Sarchi ha quello di terminarla. La scomparsa di Giovanna, Donnagatto e amica geniale, coincide narratologicamente con l'esaurimento della sua funzione narrativa, e suggella il definitivo compimento di una dinamica di rispecchiamento imperfetto e di "scambio" già individuata da Rizzarelli. A questo proposito, le immagini di nuovo aiutano a chiarire la questione. Nella sua recensione, Rizzarelli fa riferimento ad una precisa fotografia, tra quelle dell'Atlante domestico di Giovanna, che aveva particolarmente incuriosito la protagonista. Si tratta di uno scatto che ritrae Nureyev di fronte al ballerino francese Kader Belarbi durante le prove del *Prélude à l'après midi d'un faune*, in cui "il maestro cede al più giovane la parte del fauno, è un passaggio di testimone" (*La notte* 56–57). Rizzarelli giustamente legge in questa immagine un riferimento alla relazione



tra la protagonista e la Donnagatto, attribuendole “un valore di messa in abisso dell’intera storia dell’incontro con la sua ‘amica geniale” (132). La foto è un’espressione visiva calzante del “loro reciproco farsi carico della storia dell’altra, del dialogo anche muto fra i loro corpi che rende narrabile l’una per l’altra il grumo di sensazioni intrappolato entro i confini della loro pelle” (132). Così, solamente a dialogo avvenuto e a scambio compiuto, Giovanna può scomparire.

Nella terza parte del libro, tuttavia, è possibile isolare un’ultima immagine importante ai fini di quest’analisi, ricordata anche da Rizzarelli in chiusura della sua recensione. La protagonista fa un sogno ricorrente, al centro del quale campeggia “sempre la stessa ragazza coi capelli biondi, in sedia a rotelle”. Si tratta di un’immagine vagamente pornografica, perché la ragazza “tiene il proprio sesso esposto e intorno ha grappoli di maschi nudi e eccitati” (*La notte* 160). Soltanto quando si sveglia, la protagonista prende ogni volta coscienza che le immagini del sogno sono in realtà le illustrazioni di un catalogo dell’artista torinese Carol Rama, di cui l’autrice riproduce una in particolare, una *Appassionata* del 1940 (160).

Sarchi incastona così nell’ultima parte del romanzo un’immagine che si può considerare, dopo tanti corpi fatti a pezzi, una sorta di autoritratto intero, una rappresentazione possibile di una soggettività femminile rivoluzionaria e desiderante, secondo i dettami di Haraway e Butler citate in precedenza, in netta opposizione al cartellone ingannevole di Kate Moss.

Tuttavia, non è con un’immagine che si chiude il romanzo, bensì con un’altra sparizione, conseguente e speculare a quella della Donnagatto. Nelle ultime pagine, la protagonista si trova al mare, dove si immerge nell’acqua. Qui, l’acqua ha il potere di ricomporre temporaneamente e simbolicamente i frammenti del corpo, non tanto incollandoli, in un’operazione posticcia di restauro, quanto rendendoli privi di peso. Nell’acqua – ed è questo il vero *excipit* del romanzo – “non c’è più nulla a separarmi dal mondo degli altri, perché non esiste confine nell’acqua, sono vicina all’origine remota, al dissolvimento prossimo” (165).

In conclusione, e come si è voluto illustrare, le immagini analizzate sono i pilastri portanti di *La notte ha la mia voce*, e costituiscono dei veri e propri atti narrativi. Il romanzo, tuttavia, non rifugge dalla complessità e scorre intelligentemente sul filo sottile tra iconoclastia e iconofilia, tra immagini e sparizione. Se per Sarchi in quanto autrice le immagini sono una condizione necessaria della scrittura, per la protagonista del libro ed il suo doppio rappresentano anche un simulacro (nel senso latino di fantasma) opprimente da cui, sul finale, è bene liberarsi, per sciogliersi nella trasparenza indistinta di un’acqua che non è impossibile *regresso ad*

*uterum*, né un'immagine di morte, ma una scomparsa del sé come liberazione: il movimento proprio di ogni scrittura.

*Università di Bologna*

## OPERE CITATE

- Aubry Morici, Marine. "Dolore esistenziale e forme della scomparsa in Vitaliano Trevisan," *Il Verrì*, no. 65, ottobre 2017, pp. 85–98.
- Barthes, Roland. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Traduzione di Renzo Guideri. Einaudi, 2003.
- Bello Minciocchi, Cecilia. "Ausculto il mio corpo disintegrato: mancanza e desiderio." *ALIAS, inserto culturale de il Manifesto*, 16 lug. 2017, pp. 6–8.
- Belpoliti, Marco. "Il tempo della Donnagatto. Alessandra Sarchi oscilla tra realtà e immaginazione nel suo libro più bello." *L'Espresso*, 26 mar. 2014, p. 98.
- Bredenkamp, Horst. *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*. A cura di Federico Vercellone. Traduzione di Simone Buttazzi. Raffaello Cortina, 2015.
- Brogi, Daniela. "Alessandra Sarchi, La notte ha la mia voce." *Doppiozero*, 22 marzo 2017, <https://www.doppiozero.com/materiali/alessandra-sarchi-la-notte-ha-la-mia-voce>.
- Butler, Judith. *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "Sesso"*. Traduzione di Simona Capelli. Feltrinelli, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*. Traduzione di Sergia Adamo. Laterza, 2017.
- Cavarero, Adriana. *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*. Feltrinelli, 1997.
- Didi-Huberman, Georges. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Traduzione di Alessandro Serra. Bollati Boringhieri, 2006.
- Gell, Alfred. *Art and agency. An Anthropological Theory*. Clarendon Press, 1998.
- Haraway, Donna. *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. A cura di e traduzione di Liana Borghi, Feltrinelli, 1995.
- Marin, Louis. "L'essere dell'immagine e la sua efficacia." In *Teorie dell'immagine*. A cura di Andrea Pinotti e Vincenzo Somaini, Raffaello Cortina, 2009, pp. 271–86.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. A cura di Antonella Moscati, Cronopio, 1995.

- Pasolini, Pier Paolo. “Il “folle” slogan dei jeans Jesus.” In *Corriere della Sera*, 17 mag. 1973, p. 2.
- Pinotti, Andrea e Somaini, Antonio (a cura di). *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*. Einaudi, 2016.
- Rabaté, Dominique. *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*. Tangence, 2015.
- Risso, Erminio. “Anarchia e complicazione.” In *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*. Manni, 2006, pp. 7–76.
- Rizzarelli, Maria. “Alessandra Sarchi, La notte ha la mia voce.” *Arabeschi. Rivista internazionale di letteratura e visualità*, giugno 2017, pp. 130–33.
- Sarchi, Alessandra. *La felicità delle immagini, il peso delle parole*. Bompiani, 2019.
- \_\_\_\_\_. *La notte ha la mia voce*. Einaudi, 2017.
- Sontag, Susan. *Sulla fotografia*. Traduzione di Ettore Capriolo. Einaudi, 1992.
- Testa, Enrico. *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*. Einaudi, 2009.