

VOCI E PAROLE CREATIVE DI DONNE: *MILK* DI BEVERLY FARMER E *THE HOME GIRLS* DI OLGA MASTERS

ANTONELLA RIEM
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

Abstract – The critical foundations of this essay are Eisler’s idea of “partnership” and Panikkar’s “creative word” applied to some short stories by the Australian writers Beverly Farmer (*Milk*, 1983) and Olga Masters (*Home Girls*, 1982). I aim at showing how, despite their different biographies and cultural backgrounds, the two writers focus on feminine voices telling us of the centrality of partnership and human feeling. This unveils the cultural myth of division and antagonism between male and female created by society that Eisler defines “dominant or “dominator”. Farmer and Masters defy this cultural myth of male dominance in the lyricism of everyday moments that express, mythically and metaphysically, the creative essence of life.

Keywords: Australian short stories; partnership; creative word; female archetypes.

1. Premessa metodologica

Il contesto critico-metodologico di questo articolo intreccia tre filoni principali di ricerca, significativi per l’analisi critica delle letterature in inglese così come viene portata avanti dal *Partnership Studies Group*¹ sin dal 1998. Il primo riguarda la *Cultural Transformation Theory* di Riane Eisler², dove i concetti di *partnership* e *dominator* hanno una connotazione socio-culturale molto precisa: *partnership* non indica un discorso sull’economia - se non, per estensione, nel significato etimologico originario, come cura della casa e dell’Altro³ - ma è da intendersi: 1) come capacità di relazionarsi armoniosamente e in modo aperto e rispettoso all’Altro in tutte le sue forme e manifestazioni - concetto vicino per analogia è la *Relation* di Glissant⁴, altro critico che ci

¹ Fondato nel 1998, il *Partnership Studies Group (PSG)* dell’Università di Udine, è un gruppo di ricerca internazionale, coordinato da Antonella Riem, che fonda lo studio delle *world literatures in English* sulla *Cultural Transformation Theory* di Riane Eisler. Si veda: http://all.uniud.it/?page_id=195.

² Riane Eisler, studiosa di scienze sociali e culturali. La sua ricerca sulla trasformazione culturale ha avuto un impatto in molti campi di studio, fra cui ricordo la storia, l’antropologia culturale, la psicologia sociale, la sociologia e l’educazione. Eisler è conosciuta in particolare per il bestseller *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future* (1987), ora tradotto in più di ventitré lingue. Si veda: <http://www.rianeeisler.com/> e <http://www.partnershipway.org/>. La terza edizione italiana, con un epilogo speciale di Eisler e un glossario ‘mutuale’ sul linguaggio della ‘partnership’ di Stefano Mercanti, è uscita nel 2011. Si veda: <http://www.forumeditrice.it/percorsi/lingua-e-letteratura/all/il-calice-e-la-spada>. Il *Partnership Studies Group* ha anche curato la seconda edizione di *Il piacere è sacro. Il potere e la sacralità del corpo e della terra dalla preistoria a oggi*. <http://www.forumeditrice.it/percorsi/lingua-e-letteratura/all/il-piacere-e-sacro>.

³ L’etimologia di economia: dal greco οἶκος (oikos), “casa”, intesa anche in senso lato come “beni di famiglia”, e νόμος (nomos), “norma” o “legge”.

⁴ Édouard Glissant, *Poetica della Relazione. Poetica III*. Macerata, Quodlibet, 2007, p. 36: “A partire dal momento in cui le culture, le terre, le donne e gli uomini non furono più oggetto di scoperta ma di

accompagna; 2) come modello culturale dove governa il principio di *linking*, piuttosto che quello di *ranking*, caratteristico del modello *dominator*, o di dominio, prevalente nella società occidentale e globalizzata⁵. Il secondo filone riprende il discorso filosofico-epistemologico di Raymon Panikkar⁶ sulla profonda differenza esistente fra ciò che definisce *termine scienista* e *parola creativa*⁷. Il primo connota l'aridità scienista⁸ del positivismo esasperato del mondo contemporaneo, che svuota ogni espressione di profondità, rendendola mera descrizione 'oggettiva', priva di implicazioni simboliche. La seconda definizione connota invece la parola viva, poetica, fluida, mutevole, densa di simbologie, immaginativa e aperta ad un *dialogo dialogico* con l'Altro, che si rinnova ad ogni istante/incontro. Il terzo filone critico utilizzato in questo articolo si richiama al pensiero di diverse psicanaliste junghiane che indagano archetipi, simboli e miti che esprimono più propriamente gli aspetti femminili della psiche⁹.

conoscenza, la Relazione ha rappresentato un assoluto (cioè una totalità finalmente bastante a se stessa) che paradossalmente ci avrebbe liberati dalle intolleranze dell'assoluto."

⁵ Riane Eisler, 2011, *Il Calice e la spada. La civiltà della Grande Dea dal Neolitico ad oggi*, Udine, Forum, p. 28: "Uno dei risultati del riesame della società umana secondo una visione olistica dei sessi è la formulazione di una nuova teoria dell'evoluzione culturale. Questa teoria, che ho chiamato teoria della Trasformazione Culturale, sostiene che sotto l'apparente grande differenza della cultura umana si celano due modelli base di società. Il primo, che chiamo modello *dominatore* [o di dominio], è quello che viene comunemente detto patriarcale o matriarcale, il *predominio* di una metà dell'umanità sull'altra. Il secondo, in cui le relazioni sociali si basano principalmente sull'*unione* e non sul predominio, può essere definito mutuale [o di *partnership*] in questo modello, a partire dalla fondamentale differenza della nostra specie, quella tra maschio e femmina, diversità non significa né inferiorità né superiorità. La teoria della Trasformazione Culturale suggerisce inoltre che la nostra evoluzione culturale fosse orientata verso la mutualità, ma che, dopo un periodo di caos e quasi totale disgregamento culturale, si verificò un sostanziale mutamento sociale." Corsivi di Eisler, parentetici miei.

⁶ Raimon Panikkar filosofo, sacerdote, teologo e scrittore spagnolo, di cultura indiana e catalana, è autore di una sessantina di volumi e di centinaia di articoli sulle religioni comparate e sul dialogo interreligioso e interculturale. I suoi lavori sono tradotti, fra le molte altre lingue, in francese, tedesco, cinese, portoghese olandese, tamil. Si veda: <http://www.raimon-panikkar.org/english/laudatio.html>. La sua *opera omnia* è in corso di stampa in italiano per Jaca Book, a cura di Milena Carrera Pavan (<http://www.jacabook.it/ricerca/box.asp?idbox=23>).

⁷ Raimon Panikkar (2007) rileva la grande differenza fra 'parola creativa' e 'termine scienista', dove la funzione creativa, analogica, mitologica della parola è contrapposta al 'termine scienista' del *Logos*, che è privo di eco simboliche e di importanti complessità creative. Il termine scienista confina e separa, limitando le cose ad un significato specifico e spesso univoco, che circoscrive e rinchiude la vita in schemi stereotipati piuttosto che aprirla a 'pluriversi' di significati dialogici e interconnessi. Per un'analisi ulteriore di questo argomento si veda: Riem *et al.*, ed. 2013.

⁸ Lo scienismo è spesso sinonimo di positivismo; tuttavia, mentre 'positivismo' è usato in modo neutro, 'scienismo' ha spesso una connotazione negativa e identifica comunemente una forma di pensiero scientifico esasperata, che diviene a-scienista poiché esclude a priori tutto ciò che non può essere (ancora) dimostrato secondo i metodi noti. Questo spiega perché Panikkar sceglie la definizione 'termine scienista' piuttosto che utilizzare l'aggettivo più comune 'scientifico' (2007: 96-125). Panikkar apprezza la scienza ma non la sua degenerazione e assolutizzazione. Essendo molto sensibile alla questione delle lingue e delle loro molteplici sfumature di significato, nella sua opera crea dei neologismi che spesso i correttori di bozze hanno cercato di 'correggere' e 'normalizzare'.

⁹ Si vedano, fra le altre: Carol Pearson, 1992, *Risvegliare l'eroe dentro di noi. Dodici archetipi per trovare noi stessi*, Roma, Astrolabio; Shionoda Bolen, 1991, *Le dee dentro la donna. Una nuova psicologia femminile*, Roma, Astrolabio; Clarissa Pinkola Estès, 1993, *Donne che corrono coi lupi. Il mito della donna selvaggia*, Como, Frassinelli.

2. Quattro storie australiane al femminile

La scrittura di Beverly Farmer e Olga Masters, pur nella diversità della loro biografia e del loro retroterra culturale, rappresenta questa visione di *partnership*, di cura, cooperativa e centrata sugli affetti, sulla *Relation*, sul *linking* con l'Altro, sul tentativo di superare l'isolamento delle diverse comunità che s'incontrano e s'intrecciano, a volte scontrandosi, nella società australiana. La loro narrativa affronta l'isolamento, soprattutto delle donne di tutte le età, di un ceto sociale modesto, come quello da cui provengono le autrici, e si focalizza sull'importanza del gesto, del segno minimo, di una presenza interiore che guarda e sa ascoltare. Farmer e Masters ci parlano in modo poetico e nella *parola creativa*, con profondità e intuito, del sentire umano, delle piccole cose, della quotidianità, soprattutto femminile, della *home*; narrano poeticamente del particolare perché, "soltanto la totalità dei particolari [...] garantisce l'energia del Diverso." (Glissant, p. 41). L'affaccendarsi quotidiano delle protagoniste dei racconti incarna questo *particolare* che si fa "paesaggio della parola" e "paesaggio di un mondo" la cui frontiera è, come dice Glissant, "aperta" (p. 41). La *casa* lascia spazio e modo a questa *apertura* che è poetica e dialogica; con le sue incombenze quotidiane e ripetute, la *casa* è fondamento del focolare domestico, fulcro della famiglia, dell'ospitalità e della comunità in quanto "famiglia estesa [che è] circolare e interconnessa" (Glissant, p. 65) e di *partnership*. La *casa* è anche luogo alchemico potenzialmente trasformatore dell'essenza delle cose, ri-creatore di archetipi complessi e interconnessi, che non privilegino solo l'aspetto stereotipicamente definito *maschile* dell'essere e del vivere. Questo è accaduto in passato e può accadere se solo la società riuscisse ad andare oltre i ristretti e limitanti ruoli di genere della prigione di *dominio* patriarcale.

Le quattro storie che ho scelto, "Ismini" e "Summer on Ice" di Beverly Farmer e "Call me Pinkie" e "A Rat in the Building" di Olga Masters, percorrono l'intero arco di una vita femminile, attraversandone tutti gli archetipi dall'infanzia alla vecchiaia. Come dice la studiosa junghiana Pearson (1992), il viaggio dell'eroina richiede la capacità di incarnare successivamente (a volte contemporaneamente) più archetipi, sperimentandoli e manifestandoli nella nostra vita. Così le eroine di Farmer e Masters sono l'*Innocente*, come Pinkie, votata alla vita domestica per amore del padre, che crede nella vita, nelle cose, che "possiede la fede e la speranza, anche quando in apparenza le cose sembrano impossibili" (Pearson, p. 85); oppure, secondo la definizione di Bolen, sono *dee vulnerabili*, come Era, dea del matrimonio, Demetra, dea delle messi, e Persefone o Kore, regina dei territori sotterranei, che rappresentano i ruoli tradizionali attribuiti alla donna nelle società di dominio: moglie, madre, figlia¹⁰. Sono "dee vulnerabili" che esprimono il bisogno di appartenenza, di affiliazione ad una comunità, una famiglia, un luogo; desiderano creare con l'altro una *Relation* profonda e significativo (Glissant:) per trovare la loro identità e il loro benessere. Purtroppo, nella società di *dominio* patriarcali, sono oppresse da dogmi maschilisti, costrette a mendicare l'amore che cercano e spesso vengono frustrate nel loro desiderio e vivono isolate, depresse, sole, all'interno di una collettività che non le considera degne di attenzione in quanto donne e quindi inferiori. Ciò che le gratificherebbe è l'approvazione (come Pinkie o Ismini), l'amore (come Caro), l'attenzione (come le quattro vecchie). Spesso queste dee sono vittime di un maschio predatore, indifferente, volgare, lontano, che le umilia e le ignora come gli è stato insegnato dalla cultura di dominio patriarcale.

¹⁰ Shionoda Bolen, 1991, *Le dee dentro la donna. Una nuova psicologia femminile*, Roma, Astrolabio, pp. 132-213.

Chiave di volta dei racconti sono i nomi, le definizioni, le parole usate (spesso dagli altri) per circoscrivere e stabilire un'identità all'interno della famiglia e della comunità allargata. Si tratta di donne comunque *definite* da un ruolo ben confinato, chiuse all'interno di un paradigma patriarcale e di dominio che spesso le rende insicure, fragili e amare, ma che sanno anche trovare in fugaci momenti un loro gracile centro di forza, un momento di gioia. Il contesto è di ristrettezze economiche, di fatiche giornaliere, dove il sentire e le emozioni sono relegati ad una dimensione domestica, come faccende poco importanti perché esclusivamente e in modo stereotipato definite *femminili*.

Intendo dimostrare come questo sguardo e questa voce, che secondo una visione di dominio sono *solo* femminili e minori perché parlano solo di piccole cose, ci raccontino invece una pluridentità culturale senza distinzioni di genere, ci mostrino come le distanze e le separazioni fra visione maschile e femminile e fra *noi* e gli *altri* siano culturalmente create all'interno di una società di dominio, con l'obiettivo primario di tenere sotto controllo le possibili spinte a ribellarsi, reprimendo ogni aspetto più libero, creativo e profondo del sentire umano, che porti ad una vera *Relation* con se stesse/i e con l'Altro (Glissant, 2007). Il messaggio sotteso in questi racconti è che solo dando voce e valore profondo alle relazioni umane, all'amicizia, alla convivialità, alla *partnership*, all'incontro, è possibile esprimere armoniosamente i talenti e i doni di ciascuna/o, dialogando in modo *dialogico*, “nel rizoma di un molteplice rapporto con l'Altro, e fondando le ragioni di vita di ogni comunità in una forma moderna del sacro, che in definitiva costituirebbe una poetica della Relazione.” (Glissant, p. 27).

2.1. “Ismini” da *Milk di Beverly Farmers*

In *Milk*, raccolta del 1983, la scrittura di Beverly Farmer, caratterizzata da uno stile agile, chiaro, per niente retorico e *ornato*, si focalizza sui rapporti familiari nella continuità (o discontinuità) fra generazioni, descrive con finezza poetica il *luogo*. La centralità della natura, australiana e greca per l'esperienza vissuta da Farmer nella terra d'origine del marito, è elemento evocativo e lirico che rispecchia e fa da contrappunto allo sviluppo dei suoi personaggi, facendo sì che affrontino un viaggio interiore che li porterà ad oltrepassare soglie verso mondi meno conosciuti. In particolare, si tratta di una raccolta che affronta temi multiculturali nuovi per l'epoca; leggendo e raccontando il *dialogo dialogico* a più voci nelle comunità greco/australiane, Farmer porta al centro della sua narrativa il rapporto fra comunità, lingue e culture diverse che s'incontrano e si rapportano nell'Australia del tempo. In modo originale e provocatorio ci mostra protagoniste femminili impegnate nelle faccende quotidiane della vita. Sono donne di origine greca (o ‘mista’), diverse dal modello di *dominio* patriarcale (che è sia anglofono sia greco), che vivono in un retroterra linguistico e culturale “altro”, che hanno ancora una visione matrilineare e di *partnership*. È una scelta che segnala la doppia distanza di queste donne dal canone dominante per il quale le differenze devono scomparire ed essere assimilate dalla cultura anglofona, invece che venire accolte e valorizzate come ricchezza. I racconti parlano *di* e *con* una voce narrante *inferiore*, diversa, non canonica, sfidando i miti culturali di dominio. Questa voce si manifesta, come spesso accade nella scrittura di *partnership*¹¹, nella centralità lirica delle piccole, discrete cose, in momenti

¹¹ Si vedano, tra gli altri, alcuni saggi critici sulla *partnership* e le letterature anglofone: Riem, Antonella, “Letteratura/e in inglese, Partnership e Glocalizzazione - Ipotesi di Ricerca”. *Le Simplegadi* I, 1 (2003): 143-154; Riem Antonella & Roberto Albarea eds. *The Art of Partnership. Essays on Literature, Culture, Language and Education Towards a Cooperative Paradigm*. Udine: Forum, 2003; Riem, Antonella, Maria Renata Dolce, Stefano Mercanti & Caterina Colomba eds. *The Tapestry of the Creative Word in*

apparentemente insignificanti che invece raccolgono in sé, miticamente e metafisicamente, l'essenza del vivere e dell'essere. Gli oggetti diventano specchi che ci fanno oltrepassare soglie conosciute portandoci in una dimensione poetica dell'esistenza:

Farmers' texts portray diverse experience but also function as vehicles of imaginative exploration to lead readers beyond familiar thresholds. In these ways Farmers' writes 'against the grain' to convey a sensuous appreciation of the essential qualities of objects of her scrutiny (Jacobs X).

Nel racconto "Ismini", ad esempio, la protagonista comprende bene che scegliere di esprimersi in una delle lingue parlate dai genitori, il greco del padre, o l'inglese della madre, rappresenta una scelta di campo, non solo come dimostrazione di affetto verso l'uno o l'altra; si tratta anche di un modo diverso di percepire e 'vedere' le cose:

"Oh, what is it Baba?"
 "Kalamari".
 "Mummy, Baba's caught a Kalamari!"
 "Oh, yes, look. A squid
 In English it was a different creature.
 (Farmer, p. 67).

Scegliere tra la parola inglese o quella greca significa indicare una 'creatura' completamente diversa. Ismini vuole percepire la realtà attraverso lo sguardo del padre: l'intensità della *parola creativa* "Kalamari" sta tutta nelle connotazioni affettive ed emotive che invece mancano completamente nel *termine scienziata* "squid", pronunciato dalla madre con un tono quasi di indifferenza, se non di disprezzo, dato che il calamaro è collegato alla cucina e alla cultura greca del marito. È un'immagine focale che Farmer utilizza per ritrarre la 'differenza' culturale e come questa, in un paradigma di dominio che vuole appiattare le differenze per meglio dominare i propri 'sottoposti', diventi fonte di solitudine, incomunicabilità e isolamento, anziché di ricchezza, bellezza e dialogo. Volere e sapere cuocere i calamari proprio come una brava "little Greek housewife" (Farmer, p. 69) per festeggiare il compleanno del padre è un'azione apparentemente semplice, che cela il desiderio di comunicare e di trasmettere tutto l'affetto che Ismini prova per lui. È un messaggio emotivo profondo, che resterà, purtroppo, inascoltato, poiché la visione di dominio ha inculcato, soprattutto negli uomini, il distacco, la freddezza, la mancanza di ascolto e di comprensione, di vicinanza all'Altro. La zia aveva detto: "Baba once said Ismini could cook squid better than Mummy could, even better than Yiaya (p. 68). Parole che si sono radicate in Ismini, perché le hanno detto del suo valore, della sua capacità di essere responsabile, brava, come la mamma o persino la nonna. "Baba, I got Kalamaria!" (p. 69), ma al messaggio del cuore, contenuto nella parola greca, che per Ismini evoca un mondo caro e vicino al padre, che parla di connessioni profonde con lui, lui risponde: "Tomorrow [...] Sorry I gotta go" (pp. 69-70). Allora nella sua solitudine Ismini cerca la compagnia, il riconoscimento delle sue capacità nella madre:

Mummy, it's me. Can you come over just for a while?
 Baba's gone out. Can you Please?
 "Darling, no, sweet, you know I can't, I have to get up at five to go to work". (p. 73).

Anglophone Literatures. Udine, Forum, 2013. Si veda anche il sito della collana ALL: <http://www.forumeditrice.it/percorsi/lingua-e-letteratura/all>.

Nella frustrazione dei suoi tentativi di raccogliere intorno a sé il bene dei genitori, Ismini si rifugia nel sogno, immagina il futuro, un uomo da amare, che la corteggi e la trasporti in una dimensione ricca di sentimenti e bellezza. Così si conclude la storia, nell'equilibrio fra tristezza, isolamento e il sogno di qualcosa di diverso, che parli alle profondità della sua psiche, risvegliandola alla pienezza del suo essere donna.

2.2. "Call me Pinkie" da Home Girls di Olga Masters

La scrittura di Olga Masters può essere sia tenera che divertente e ironica, è sempre autentica nell'attenzione al particolare, anche emotivo, e ritrae molto spesso in modo accurato e attento la vita delle sue "home girls", perché forse, come dice in un'intervista, "we're all home girls at heart" (Thu Hang Nguyen, p. 1). Queste ragazze di casa hanno età molto diverse, che vanno dall'adolescenza di Pinkie (Masters, pp. 119-123) alla vecchiaia delle quattro protagoniste di "A Rat In the Building" (pp. 64-75), ma sono tutte, in un modo o nell'altro, nell'ambiente domestico. D'altronde Masters stessa, in giovane età, aveva vissuto il periodo della Depressione, sperimentando la pesantezza di una vita rurale ai margini del *bush* d'Australia, che, nella quotidianità domestica del fare, gravava soprattutto sulle donne. Mentre gli uomini erano fuori a procacciarsi il pane, le donne cercavano di far quadrare i conti, accudendo nel miglior modo possibile la famiglia, con il poco che c'era. Masters, che è stata giornalista attiva oltre che scrittrice di successo, seppur la sua vena si sia rivelata quand'era avanti con gli anni, non 'relega' le sue protagoniste nella sfera domestica per scelta ideologica o di genere, non pensa che questo sia il ruolo che spetti loro, ma descrive, semplicemente e con molta accuratezza, quel tipo di vita, quei ritmi, quelle fatiche. Anzi, proprio descrivendoli e indicando il logorio fisico ed emotivo, il senso di isolamento e il sentimento di solitudine che provocano, soprattutto nelle donne, ma anche negli uomini, in qualche modo ci indica un'altra strada, quella dell'amore e della compassione, della cura reciproca dell'altro che non può scaturire da una fonte sola, quella femminile, altrimenti tutto si prosciuga in un'asprezza e un'acidità di relazione insopportabili.

Anche in "Call me Pinkie" di Masters vediamo la solitudine di una ragazzina, che avendo una madre malata, ha su di sé tutto il peso di una famiglia numerosa, da accudire mentre il padre è impegnato col lavoro. La storia sembra indicare che la madre è "sick" proprio a causa dell'immensa pressione della povertà e della durezza del quotidiano sopravvivere. Anche in questo racconto, l'affetto che scaturisce dai gesti e dalle attenzioni di Pinkie, non viene percepito e riconosciuto dalla madre, che è troppo depressa per notarli. Lo vediamo nei dialoghi fra Pinkie e lei, che sono in realtà dei monologhi, dove Pinkie recita tutte le cose che fa per provvedere alle faccende domestiche, nel ruolo che si trova addosso di donnina di casa, "home girl", come dice il titolo della raccolta:

"I'll get him some pants from the line", I said. Mother appearing not to hear me (p. 120).

"I'll get some wood for the stove" I said quite loud because I was never sure if she heard or not (p. 121).

I imagined myself saying to Mother, "I've washed all the boys' pants and hung them our, Mother", and seeing the smile chase the strain from her face". (p. 120).

Quel sorriso è solo immaginato, non appare sul volto della Madre (sempre maiuscolo, come Father, nella storia), che è come un fiume in secca, tutta la sua forza vitale drenata dall'immensa fatica di provvedere costantemente ad ogni cosa. Quando lo scorrere e il fluire del dare e ricevere è bloccato, quando si sottrae sempre acqua dalla stessa fonte, questa si prosciuga e si esaurisce proprio come la mamma di Pinkie, totalmente inaridita e ormai incapace di dare, perché ha dato e fatto troppo. Sarà questo anche il destino di

Pinkie? Se nulla cambia nella società patriarcale e di dominio in cui vivono, probabilmente sì. La capacità creativa femminile che la protagonista incarna nel suo continuo quotidiano *fare* per gli altri, “è il bene più prezioso della donna, perché dona all'esterno e nutre all'interno, a ogni livello: psichico, spirituale, mentale, emotivo ed economico.”¹² Questa creatività entusiasta, infaticabile ed amorevole ha però bisogno di un ritorno d'amore, di una corrispondenza, un riconoscimento che è anche, ma non solo, riconoscenza. Infatti, la pressione estrema su Pinkie scompare quando suo padre, “her beautiful father” (p. 121), ritorna dal lavoro. Pinkie s'illumina nel sentire il forte legame d'affetto espresso nelle parole del padre: “Hullo, Pinkie, little washerwoman Pinkie” (p. 121), che riconoscono anche il suo duro lavoro di lavandaia con un che di giocoso, che sembra alleggerire la sua fatica. Inoltre, fare il bucato è un simbolo fondamentale della purificazione della psiche, della capacità di tenere pulito e fresco il tessuto stesso della vita, rinnovandola. Così, lavando gli abiti della famiglia, Pinkie tiene vivo il loro spirito, li rinnova, li nutre e li sostiene.

Anche Pinkie vuole rassicurare il padre, mandargli un messaggio d'affetto, dirgli che è tutto a posto, sotto il suo giovane controllo: “I had the urge to say something that would please him” (p. 121). C'è un legame di amore e bellezza che li unisce, per lei il padre è il centro del cosmo, eroe e mito al tempo stesso:

His hair grew in and out his collar touching him lovingly. His shoulders moved under his old blue shirt with the rhythmic unlacing. He made some little gentle grunts. My blouse felt too tight for my skinny chest, my throat too tight to swallow.
Beautiful Father. (p. 121)

L'amore immenso di Pinkie per il padre è abilmente e poeticamente tratteggiato da Masters, attraverso una minuziosa descrizione di elementi fisici, sensuali; i suoni leggeri di gioia, la sensualità animale del respiro ritmico, la mascolinità del torace villosa del padre, emozionano talmente Pinkie da toglierle il fiato e la conducono alla presenza della Donna Selvaggia, che porta “il medicamento per tutto” (Pinkola Estèes, p. 11), rendendola pienamente gioiosa e forte, presente nel corpo e nello spirito, commossa, quasi il cuore le uscisse dal petto.

Quest'armonia è però momentanea e delicata, sfuggente. Presto padre e figlia saranno riportati alla triste realtà del quotidiano:

After a While he said into the stillness:
“I'll have to go inside soon”. “When I've washed the pants I'll come too”, I said seeing his troubled face with the back of my head. (p. 122).

E poi sono solo suoni disarmonici, lamenti della madre e urla di bambini: “The three of them were like instruments of a human orchestra, someone was blowing unable to draw from them any sweet or hopeful sound”. (p. 123). Pinkie sembra essere in grado di sostenere tutto questo solo per suo padre, così quando anche lui diventa duro e brutale, per reazione alla situazione esasperante, la ferita è ancora più grande: ““Go inside”, he called on me. Oh, Father, don't talk to me that way. ‘Inside’, he said. ‘Inside, at once! Nancy! Get inside!’” (p. 123).

È la prima volta che sentiamo il nome della ragazza, Nancy, aggressivamente urlato dal padre insieme al disperato richiamo “dentro” vieni dentro, aiutami tu, solo tu

¹²Pinkola Estèes, Clarissa, 1993, *Donne che corrono coi lupi. Il mito della donna selvaggia*, Como, Frassinelli, p. 291.

puoi, forse, farlo. Questo dicono le parole del padre. Ma quello che Pinkie sente è l'assenza del suo nomignolo affettuoso e con questo il disconoscimento di tutto il suo lavoro; questo le fa crollare un mito, in un istante sembra perdere il suo entusiasmo, la sua innocenza. Disperatamente, Pinkie spera e chiede silenziosamente che ritorni quella *parola creativa* affettuosa e piena d'intensità simbolica che incarna in un suono il legame d'amore fra lei e il padre, che viene invece negato dall'uso del *termine* Nancy, pronunciato con fredda determinazione, in totale assenza di sentimento: "Say Pinkie, Father. Please, Father, call me Pinkie. Oh, Father, say Pinkie, please". (p.123). Quel vezzeggiativo che racchiude la sua essenza e la sua completezza e che, pronunciato dal padre, dà un senso al suo esistere, svanisce nella cupezza del momento. Non c'è risposta alla silenziosa preghiera, all'invocazione di Pinke. Il padre si mette a tagliare legna in modo forsennato per annullare il suo dolore e la ragazza rimane sola in un'atmosfera tetra e pesante, "warning of worse to come" (p.123).

2.3. "Summer on Ice" da Milk di Beverly Farmers

Caroline, Caro, la protagonista di "Summer on Ice" (Farmers, pp. 173-138), diversamente dalle due ragazze dei due racconti precedenti, è adulta, ha trentadue anni e sta con un uomo. Ma non sono i sogni di Ismini realizzati. L'uomo è sposato. Nonostante questo la madre di Caro l'accusa di essere incapace di vedere la realtà delle cose, di vivere ancora in una fantasia vaga e indistinta, fatta di sogni dove può essere protetta e al sicuro – "You and your dream world" (p. 128) – dove non deve affrontare nessun avvenimento, sia positivo che negativo, che non sia creato da lei. Così il temporaneo rifugiarsi nel sogno di Ismini è ormai abitudine consolidata e quotidiana per Caro, una sorta di anestetico che non le permette di provare 'sul serio' le sue emozioni. Eppure, a volte, persino questa realtà immaginaria la soffoca e fa svaporare la sua identità, la rende trasparente persino a se stessa:

There are days when Caro does feel as if she is living in a dream. She is not real, or she is fading, becoming invisible; or is left behind time. She lies awake at night. No one knows that they are – were? – lovers. Are we? Were we? She wonders. (p. 128).

Il futuro con quest'uomo sposato, che lascerà la moglie "only if she consents" (p.128), cioè *mai*, è vago e confuso così come anche il passato è sfocato e indistinto. Caro non è in grado di dire che cosa è accaduto e cosa no. Anche il presente sfuma verso l'irrealtà di sé, diviso fra il pattinare, che non la interessa più di tanto, frammenti di lettere o cartoline da parte di lui, ricordi e speranze, sogni, appunto. Non c'è comunicazione o comprensione fra i personaggi del racconto, il lui della storia, come lei, sembrano immersi e focalizzati solo su di sé, sul proprio pensiero e sentire, non c'è alcun dialogo, né vero incontro, condizionati come sono entrambi da una società che impone ruoli stereotipati, senza la prospettiva di un vero e profondo rapporto con sé e con l'altro. Caro è l'archetipo negativo dell'*Amante* (Pearson, pp.164-180), è dipendente, fissata ossessivamente sul suo oggetto d'amore fino a dimenticare se stessa, al punto da diventare irrispettosa dei suoi ritmi, che si annullano nell'attesa di lui, e lentamente si vede svanire nel non amore, si sente scivolare via, lontana da sé e dalla vita. Dopo le parole di congedo di lui, Caro rimane sola, si affaccia alla finestra ed ha una visione di se stessa mentre pattina e scivola leggera, quasi inconsistente, sul ghiaccio, simbolo di un congelamento interiore del sentire, della stagnazione completa, dell'incapacità di manifestare le proprie emozioni e di fluire con queste. Così l'anima si ritira, nascondendosi, in una vana e illusoria fantasticheria, che nulla ha a che vedere con il potere guaritore e rivelatore del sogno sciamanico e

archetipico. Per Caro, si tratta di una fantasticheria ingannevole simile a quella della piccola fiammiferaia, che racconta di una psiche ipnotizzata (Pinkola, pp. 311- 321), non ravvivata dal fuoco creativo, ma che si abbandona invece a chimere che sembrano dare temporaneo sollievo, ma sono in realtà un veleno per l'anima. Ad ogni fiammifero consumato, la piccola fiammiferaia si avvicina alla morte per congelamento, così, ad ogni sogno ad occhi aperti, Caro si allontana dalla sua vera essenza, dall'assumere una coscienza di sé e prendere in mano le redini della sua vita, si spegne lentamente, anche lei resterà *assiderata*, adagiandosi in un inesorabile avvelenamento che la porterà all'apatia, forse al bere, alla depressione. Pattinando sul ghiaccio della sua immaginazione, Caro si allontana dal fuoco caloroso della sua creatività, che va costantemente rinnovato, che deve riconnettersi alla sua sorgente profonda. Invece, Caro, abbandonando la lotta, aveva trascritto nel suo diario, come promemoria, i versi di Rossetti che forse, potremmo vedere impressi sul suo volto e che ben esprimono la meta del suo viaggio: "Look in my face; my name is Might-have-been. I am also called No-more, Too-late, Farewell. (p. 132).

2.4. "Summer on Ice" da Milk di Beverly Farmers

L'ultima storia di questa breve panoramica, "A Rat in the Building" (Masters, 64-75) vede quattro donne protagoniste: una nubile, una vedova, una divorziata e una sposata: "Irene slided in. She was unmarried while Vera was divorced. Mabel widowed and Maud married to Bert not yet retired who worked as a storeman in a firm in the city" (p. 66). Nonostante il diverso stato civile delle quattro donne, la loro esistenza è completamente definita e centrata nel loro rapporto o nella mancanza di rapporto con un uomo; non sappiamo nulla dei loro talenti, delle loro aspirazioni, di quanto hanno realizzato nella loro vita. Masters indugia sul loro senso di amarezza e di rimpianto, fingono amicizia, ma sono in realtà acide le une con le altre, dimostrandoci come una società di dominio riduce la bellezza e l'entusiasmo, il senso di cura e attenzione per l'altro dimostrato da Pinkie e da Ismini, soffocandoli nell'indifferenza, nella freddezza, nel distacco che è prima di tutto separazione dalla propria umanità. Irene, Vera, Mabel e Maud, si chiamano "sisters", ma sono gelose le une delle altre, discutono per ogni minuzia e nel profondo non si sopportano. L'immagine focalizzante del racconto è il topolino nella stanza di Irene, la donna sola, che "looked like a dandelion weathered by rain and wind" (p. 66). Sono la stessa pioggia e lo stesso vento che già inaridiscono la bellezza e la purezza di Pinkie e che smorzano ogni slancio in Ismini. Irene è così sola che persino il topolino diventa per lei un sollievo, pensa sia una topolina, e ne parla con piacere, come una presenza gradevole e le altre arrivano ad invidiarle persino questo: "'She still got her rat?' Vera said, a thin stream of envy running into her mournful voice". (p. 65). In un crescendo di aggressività controllata e nascosta in toni apparentemente miti, la gelosia e l'invidia divampano quando Vera e Irene scoprono che Maud e Mabel sono andate al cinema senza di loro: "'youse went to the pictures' cried Vera, darting her eyes from one to the other" (p. 72). Finché il racconto disvela l'inganno e il tradimento, nelle stesse crudeli e allusive parole pronunciate da Mabel, che ha una relazione con Bert, marito di Maud: "'Bert would't hurt anyone! I know he wouldn't!' 'He certainly doesn't hurt me, Maud', said Mabel. 'Quite the opposite.'" (p. 74). Nell'imbarazzo e nell'atroce dubbio iscritto nel volto di Maud, Vera si compiace e si diverte: "'Oh my God!' shrieked Vera racking herself with delight. 'This is better than the pictures! I didn't miss anything after all!'" (p. 74).

Dopo aver scaricato l'una sulle altre le loro frustrazioni, ecco che si volgono verso la più debole del gruppo, che non sembra avere nemmeno un bel passato da ricordare. Persino l'unica consolazione di Irene, la 'topolina', le verrà negata, a tal fine, le "sorelle" si lanciano in un coro di proteste:

“There is a rat in the building, Mr Henderson!”
 “It’s in Miss Crumps’ flat”.
 “It’s upsetting us all”.
 “But Mr Henderson will get rid of it, won’t you Mr Henderson?” (p.75)

Sono “dee vulnerabili” (Bolen, p. 132), vittime, ingannate, umiliate da mariti e amanti, ignorate nelle loro sofferenze, in qualche modo ‘violentate’ dalla cultura patriarcale di dominio che purtroppo avvelena la psiche di tutte le protagoniste femminili di questi racconti. Potendo trovare riscontro di sé solo nello sguardo amorevole dell’altro, soprattutto dell’uomo, queste donne hanno prima vissuto nell’aspettativa di un riconoscimento, come Pinkie e Ismini, poi, come nella delusione di Caro, si sono ritirate in fantasticherie di onnipotenza che le hanno ancor più inaridite, fino a diventare come le quattro donne di “A Rat in the Building”. Prigioniera della loro frustrazione, del senso di incompiutezza e solitudine delle loro vite, cercano un vano sollievo riversando le une sulle altre il loro veleno interiore. Da vittime diventano carnefici, uccidendo simbolicamente ciò che c’è di buono e di bello intorno a loro, anche una piccola topolina che dà conforto e compagnia; nella tristezza, nel buio e nella paura anche una piccola luce può fare male perché rinnova il dolore della mancanza più ancora dell’assenza totale di luce.

3. Conclusione

Concludendo, ritengo significativo il modo in cui la narrativa di queste due autrici manifesti una sottesa critica al paradigma di dominio che relega le donne a ruoli stereotipati, non permettendo alla comunità di manifestare al meglio i talenti di tutti e tutte, come accadrebbe invece se i valori di *partnership*, d’incontro e cura dell’altro, fossero più centrali e presenti.

Farmer e Masters, prestando attenzione al particolare apparentemente minimo, lo ampliano e lo intensificano in significati densi, simbolici, mitici e archetipici; parlando di una realtà limitata dalla visione patriarcale di dominio, ci indicano un altro modo di essere, rappresentato dalla cultura di *partnership*, che s’incarna nella parola creativa e nella laboriosità del vivere femminile, domestica (della *casa* come luogo cosmico), affettiva e spirituale. Sono racconti che guardano al calore e alla creatività dell’incontro e del *dialogo dialogico* con l’altro, pur parlandoci spesso della sua mancanza; ci indicano un’alternativa alla visione di dominio patriarcale, dove ogni relazione è repressa, limitata, frustrata dall’angoscia e dalla paura, mentre sarebbe davvero semplice potersi ascoltare e guardare, incontrarsi, vedendo semplicemente l’umano l’una nell’altro. Si tratta di rinnovare l’attenzione alla parola creativa, densa di simbolismi e significati che s’intrecciano arricchendosi e arricchendoci, riportandoci alla centralità di una vita vibrante dove universo interiore e mondo esterno ‘reale’, così come il maschile e il femminile (l’*Animus* e l’*Anima*), sono interconnessi nel gioco, nella saggezza leggera, nella creatività del fare quotidiano, nella danza delle cose che segnalano la nostra presenza e parlano di noi, se sappiamo osservare con sguardo attento e amorevole, come Beverly Farmer e Olga Masters.

References

- Bolen S. 1991, *Le dee dentro la donna. Una nuova psicologia femminile*, Astrolabio, Roma.
- Eisler R. 2011, *Il calice e la spada. a civiltà della Grande Dea dal Neolitico ad oggi*, Forum, Udine.
- Eisler R. 2012, *Il piacere è sacro. Il potere e la sacralità del corpo e della terra dalla preistoria a oggi*, Forum, Udine.
- Ellison J. 1986, *Rooms of their Own*, Penguin, Ringwood.
- Farmer B. 1983 *Milk*, McPhee Gribble Penguin, Fitzroy.
- Jacobs L. 2001, *Against the Grain: Beverly Farmer's Writing*, University of Queensland Press, St. Lucia.
http://books.google.it/books?id=icH4j9X59b8C&pg=PA228&lpg=PA228&dq=%E2%80%A2%09Ellison,+Jennifer+%281986%29+Rooms+of+their+own,+Ringwood,+Penguin&source=bl&ots=Pkd7mTu7II&sig=YQiP_LxhHMblwT7d08wngdA_X_0&hl=en&sa=X&ei=RTtKU5Nt5MXJA43dgfAL&ved=0CDAQ6AEwAQ#v=onepage&q=%E2%80%A2%09Ellison%2C%20Jennifer%20%281986%29%20Rooms%20of%20their%20own%2C%20Ringwood%2C%20Penguin&f=false. (23.04.2014).
- Masters O. 1982, *The Home Girls*, University of Queensland Press, St. Lucia.
- Nguyen, H. 2013, "The Vietnamese Concept of a Feminine Ideal and the Images of Australian Women in Olga Masters' stories", *Gender Forum: an internet platform for gender and women's studies*, 45, 1-10. University of Wollongong Research Online: <http://ro.uow.edu.au/lhapapers/1029>. (20.04.2014).
- Panikkar R. 2007, *Lo spirito della parola*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Pearson C. 1992, *Risvegliare l'eroe dentro di noi. Dodici archetipi per trovare noi stessi*, Astrolabio, Roma.
- Pinkola Estès C. 1993, *Donne che corrono coi lupi. Il mito della donna selvaggia*, Frassinelli, Como.
- Riem A. et al. 2013 (ed.), *The Tapestry of the Creative Word in Anglophone Literatures*, Forum, Udine.
- Shaw J. 2010, "The Body of Text: Beverley Farmer's *A Body of Water*", *Body, Space & Technology Journal* Vol. 09/01 2010 <http://people.brunel.ac.uk/bst/vol0901/janiceshaw/janiceshaw.pdf>. (29.12.2014).