



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

MUTEVOLI LABIRINTI DI FORME NATURA E METAMORFOSI

a cura di Greta Perletti
aprile 2011

MARICA LOCATELLI PREDÀ

Metamorfosi vegetali in Marina Warner

I. Premesse teoriche

Sono tante le metamorfosi, soprattutto femminili, animali e vegetali, tante le tradizioni mitiche e leggendarie che sono al centro dell'attenzione di Marina Warner. Scrittrice, intellettuale e saggista, Warner ha dedicato alle metamorfosi le sue "Clarendon Lectures", raccolte in *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds: Ways of Telling the Self* del 2002, ma anche più recentemente il breve racconto *Brigit's Cell* del 2007, pubblicato poi in Italia nel 2010. Lo stesso tema è presente nel saggio *From the Beast to the Blonde*, in *Managing Monsters*, in alcuni articoli di *Signs and Wonders*, in *Phantasmagoria* - dove riprende le trasformazioni e le figurazioni del sé, tra scienza e tecnologia, nell'Inghilterra dell'800 e del primo '900 - in *Indigo*, con il forte richiamo alle culture delle colonie caraibiche e africane, e, non ultimo, in "Imperial Gothic" in *Times Literary Supplement*.

Sia nella saggistica che nella narrativa l'interesse per le metamorfosi è strettamente legato ai modelli di genere che esse stesse veicolano: come sottolinea Daniela Corona (Warner 2010: 48), molte sono collegate a un'infrazione che è quasi sempre di natura sessuale, e dunque a scene di stupro, nozze forzate, adulterio, seduzione, abbandono, conseguente solitudine, isolamento, (auto)reclusione. Come ricorda l'autrice stessa, si tratta di infrazioni di cui le donne sono vittime, più che soggetti o agenti, all'interno di relazioni di potere per lo più di tipo familiare e/o religioso. Warner si occupa d'infrazioni che vengono rappresentate insieme alle costrizioni, ai vincoli e ai limiti che le determinano, sia nelle loro permanenze, sia nelle loro mutazioni.

È quanto avviene nel caso di Brìgit, l'anacoreta sedotta e poi abbandonata ai tempi del commercio con l'Olanda, e/o nel caso della feérica Blodeuwedd del *Mabinogi di Math*, sposa dal corpo vegetale e infedele, le cui storie vengono riviste, riprese e riscritte nel 2007 in *Brìgit's Cell*, case study del mio saggio dedicato alle metamorfosi del vegetale.

Come già accennato, Marina Warner non si è occupata solo in tempi recenti di metamorfosi: a partire dall'influenza delle *Metamorfosi* di Ovidio, la saggista vede il processo immaginario delle mutazioni come messa in scena di tensioni verso il cambiamento che scaturiscono da desideri, sogni, proiezioni e aspettative, specchio e archivio degli scambi tra diversi patrimoni culturali. Riagganciandosi a Barthes e ai suoi *Miti d'oggi*, Warner sa ricondurre brillantemente scene mitiche diverse a contesti diversi: le *Metamorfosi* ovidiane le permettono di riesaminare l'instabilità identitaria che le sottende, confrontandola invece, per contrasto, con la fissità della concezione dell'identità del cristianesimo, che demonizza ogni possibile ed eventuale mutazione del sé, all'interno di un rapporto gerarchico anima-spirito *versus* corpo. La saggista trasforma in narrazione e riscrittura la metamorfosi intesa come tropo della trasformazione dei corpi, dove la mutabilità dell'io è associabile e riconducibile alla mutabilità-reversibilità delle inclinazioni sessuali. È ciò che avviene nella lucida analisi delle metamorfosi vegetali che Warner ci offre in *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds: Ways of Telling the Self* del 2002, l'altro case study che viene qui affrontato.

II. Due casi letterari

II.1 Marina Warner: le seduzioni del vegetale

Il saggio *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds: Ways of Telling the Self* analizza le metamorfosi vegetali nel trittico di Hieronymus Bosch, *Il giardino delle delizie* [Fig. 1]. Warner sceglie un approccio analitico particolarmente interessante ed innovativo: a partire dal-



Fig. 1: Hieronymus Bosch, *Il giardino delle delizie*, 1503-04, olio su tela, Madrid, Museo del Prado.

l'immaginario dei peccati e dei piaceri terreni raffigurati dall'opera di Bosch, la saggista cerca di capire se le mutazioni-metamorfosi proposte possano rimandare a trasformazioni terrene ancor più profonde, quasi in una rivelazione magica, onirica di un altro mondo, rivelazione che minaccia l'immaginario dell'identità e della continuità.

L'opera di Bosch, come sostiene Warner (2002: 44), trasmette un'energia metamorfica straordinaria: la creatività dirompente dell'artista e l'enigma persistente delle sue indimenticabili fantasie hanno dato ispirazione a diverse interpretazioni in ambito linguistico, astrologico, teologico, alchemico. Tuttavia, l'analisi di Warner si spinge oltre e propone un'altra storia, una nuova narrazione che si cela dietro le congiunzioni e le mutazioni idiosincratiche, una diversa interpretazione del dipinto di Bosch che svela personaggi e piaceri inaspettati. Il nuovo *plot* svelato da Warner va oltre le convenzioni e gli stereotipi: il trittico sconfinava dai limiti legati all'etica e alla morale tradizionale, fuggiva dalla cornice di territorio pericoloso per aprirsi a racconti e immagini di seduzione, che hanno per protagonisti il mondo vegetale e le sue metamorfosi. La celebrazione



Fig. 2:
Particolare della Fig. 1.

boschiana mette in campo scene soprannaturali e bizzarre, tutte legate al mondo della frutta: è la festa del vegetale, una sorta di bacchanale a base di frutti, privo di vino o qualsiasi altra bevanda inebriante, una strana orgia eterea e senza carne, ma esclusivamente a base di bacche, ciliegie, fragole, lamponi, more, mirtilli e fiori. Gran parte dei personaggi del trittico festeggia posandosi languidamente su una fragola gigante, oppure si bagna intorno a una mora sullo sfondo di frutti enormi. Frutti simili a grosse ciliegie dominano la scena: a volte indossati come cappelli, o che sembrano esplodere, o tenuti tra le gambe di una figura a testa in giù, solo per fare alcuni esempi [Fig. 2]. Pare non ci sia altra fonte di nutrimento, ad esclusione di un paio di pesci che tuttavia non vengono né cucinati né consumati. Se forme di caccia esistono, i “cacciatori” sono dunque attirati da grossi frutti rossi, amarene o ciliegie, portati poi nelle tane come trionfo e bottino. Un altro gruppo di

personaggi siede all'ombra di una fragola smisurata, senza dubbio la più grande dell'intero trittico in cui comunque dominano frutti giganteschi. Siamo di fronte a vegetali dalle misure colossali se ipotizziamo che i personaggi abbiano dimensioni umane, a meno che invece si tratti di fate, folletti, spiriti ed elfi. Si tratta di una dislocazione delle scale, una metamorfosi delle misure stesse che rimanda a un mondo incantato dove gli uccelli hanno una ragionevole dimensione, mentre gli umani sono piccolissimi. Non dobbiamo dimenticare che in molte storie che caratterizzano l'immaginario letterario dell'epoca incontriamo persone, e non solo fate, che nascono da fiori e frutti.

Bosch dà vita a scene che mai potrebbero verificarsi nel mondo reale: immagini bizzarre - come sottolinea Warner (2002: 46)- dove i personaggi si ritrovano sotto, sopra, intorno a conchiglie, frutti e fiori, dove c'è fluidità dei movimenti, talvolta acrobazia ed esibizionismo, ma in nessun caso c'è violenza, perversione, crudeltà o guerra. Come sostiene Michel De Certeau (1995: 50) “questa opera gioca con il nostro bisogno di decifrare”: l'intero scenario è tumultuoso, sincopato, senza respiro. Vi sono sfere, bolle, globi, uova, tutti enormi, ma delicati come creature marine, crostacee, coralline: in questo Eden è la natura stessa a deporre, fertilizzare, germinare, creare apparentemente dal nulla in una sorta di partenogenesi. Adamo ed Eva stessi compaiono sull'ala sinistra del trittico in una nudità pura ed innocente, caratterizzati dal pallore e dagli stessi lineamenti gotici di buona parte delle coppie presenti nell'intero trittico. Come sottolinea Warner (2002: 54) c'è una differenza sostanziale tra *Il giardino delle delizie* e altre rappresentazioni del peccato, della morte spirituale, della dannazione, dipinti nella stessa epoca. Pressoché tutti i personaggi presenti nell'opera boschiana sembrano illuminati da uno stato di totale benessere conferito da uno stato di grazia, un equilibrio fisico, morale e mentale che li conduce, idealmente, dalla terra al paradiso. Siamo davvero lontani dai nudi botticelliani che illustrano la *Divina Commedia*, o dal dipinto *I sette peccati capitali* attribuito a Bosch in cui i lussuriosi vengono assaliti da demoni e una donna al centro dell'o-

pera viene attaccata alle parti intime da una specie di rospo, come vuole la tradizione medievale. È una punizione dai tratti mostruosi dove la sessualità viene stigmatizzata e punita. I nudi di Bosch nel trittico non presentano caratteristiche sessuali esasperate, anzi, si tratta di nudità dai tratti eterei, armoniosi, spesso adolescenziali; una nudità che comunica un piacere puro, sereno, paradisiaco, incantato. Il trittico assume valenze nuove: tutto è possibile, tutto è mutevole, in fase di trasformazione, pronto alla metamorfosi. Le coppie sembrano innamorate, sono nude, paiono coinvolte in attività che procurano qualche tipo di piacere o voluttà, non hanno vergogna della propria nudità, non coprono le parti intime, non posano in atteggiamenti provocanti: l'attenzione è tutta rivolta alla loro bellezza e alla loro giovinezza, allo stesso modo delle giovani streghe dei dipinti di Bosch di quell'epoca. Ci troviamo a contemplare l'amore sublime, dove l'atto sessuale forse non viene affatto consumato, o forse si cela al di là di frutti enormi, fiori giganteschi, uova e conchiglie smisurate. Due donne mostrano senza imbarazzo addomi nudi e pienamente rotondeggianti, come piace all'estetica gotica (Warner 2002: 57), segno di gravidanza e parto ormai imminente. Se fecondazione c'è stata, tutto ciò che la scena rivela è un'unione non di corpi e di abbracci, bensì il trionfo della mutazione di flora, fauna e frutta. Certamente la riverberazione metaforica di fiori e frutti può avere valenze di natura sessuale: il frutto proibito, la mela del peccato, è al centro della storia cristiana. Si tratta di una presenza che coniuga il piacere, la festa, le nozze e nel trittico vi sono innumerevoli esempi: dalle bacche che sembrano eruttare dall'interno delle gambe di un uomo, all'anatra che si nutre di frutti di bosco, fino all'uomo che siede dentro una sorta di uovo come fosse un nido. La connotazione erotica è sottile, vaga, certo fantasiosa, ma comunica un piacere puro, innocente, non peccaminoso. Ci troviamo di fronte a una sostituzione semantica di sesso e cibo, peccato e morte: i termini che regolano il linguaggio dell'escatologia cristiana si muovono, nell'immaginario di Bosch, in un'altra direzione. Gli scambi, le mutazioni, le metamorfosi che avvengono tra

i sessi qui avvengono secondo procedure vegetali, non animali: i personaggi vivono lo stesso processo di fertilizzazione e germinazione delle piante, catapultati con naturalezza e senza violenza nel mondo vegetale.

Secondo la prospettiva di Lévi-Strauss, sottolinea l'autrice (Warner 2002: 58), tale scena di abbondanza naturale esclude totalmente la carne, in ogni forma, cruda o cotta che sia. Chi osserva il trittico partecipa ad un banchetto pre-sacrificale. I rari carnivori che compaiono nell'opera lasciano spazio ad altre forme di nutrimento e riproduzione, al di là del cibarsi e accoppiarsi, arrivando a forme estreme di metamorfosi, sodomia e cannibalismo. Si può obiettare che Bosch abbia fatto questa scelta dal momento che all'epoca non avrebbe potuto essere esplicito e abbia allora optato per sostituzioni fantasiose. Warner sostiene invece che l'autore del trittico abbia voluto trasmettere un diverso significato: un tale stato di armonia e di equilibrio, una tale varietà di auto-generazione e così fantasiose metamorfosi spontanee risiedono tra le qualità mitiche di un'epoca primordiale fatta d'incanto, perfezione e innocenza. I personaggi del trittico non mirano a raggiungere la perfezione, non desiderano uno stato di grazia perché tutto ciò è già in loro. Gombrich (1976: 79-90) sostiene le affinità tra la visione di Bosch e le classiche evocazioni della *Golden Age*, rintracciabili in Esiodo e poi in Ovidio, sogno ricorrente nel pensiero e nella letteratura medievale. Il vegetale diviene il tratto saliente di un tempo perduto, inimitabile per abbondanza, naturalezza, innocenza e giustizia:

Eppure quell'antica età alla quale abbiamo dato il nome di età dell'oro era felice dei frutti degli alberi, e delle erbe che spuntano dal suolo, e non si lordava la bocca di sangue.

Allora gli uccelli battevano tranquilli le ali per l'aria

e la lepre girellava senza paura in mezzo ai prati,

e il pesce non si ritrovava, per la sua ingenuità, appeso all'amo.

Tutto era senza insidie, senza nessun inganno da temere, pieno di pace (Ovidio: 601)

Troviamo questi versi intorno alla conclusione delle *Metamorfosi* ovidiane, quando il filosofo Pitagora spiega la teoria della metempsicosi: nulla muore in natura, ma muta in altre forme, in un ciclo continuo di trasformazioni. E allora l'anima può trovarsi ad abitare un umano, un animale, ma anche - come vuole Bosch - una qualsiasi altra forma, fiore o frutto che sia. Anche all'inizio del poema di Ovidio vi sono precisi riferimenti alla metamorfosi nell'ambito del vegetale, con numerose allusioni a fragole, mirtilli, bacche e frutta in generale. Ci troviamo di fronte alle seduzioni di un immaginario dove la *Golden Age* mantiene la propria innata e intatta purezza attraverso e grazie alla partenogenesi, così come la nascita di Cristo avviene da una donna vergine e immacolata. Bosch ci regala un paradiso perduto, una *Golden Age* dalle qualità classiche: niente carne, niente armi, nessun tipo di gerarchia o sovranità, e più di ogni altra cosa, nessuna morte. Nulla se ne va dal mondo di Bosch, tutto si trasforma attraverso la più seducente delle metamorfosi.

II.2 Marina Warner: una rivisitazione del mito celtico di Blodeuwedd

Brigit's Cell, racconto proposto in Italia solo nel 2010, era stato scritto da Marina Warner tre anni prima per la BBC Radio 4. Ideato e realizzato, anche strutturalmente, per essere letto, fu passato in radio nel gennaio 2007 con il titolo originale di *Birgitta's Cell* all'interno del programma *I Want to Be Alone*.

Come già si intuisce dal titolo, la trasmissione radiofonica inglese si proponeva come occasione di riflessione sulla solitudine e sull'isolamento. I temi di abbandono, reclusione, solitudine sono infatti il filo conduttore dell'intero racconto, tradotto poi in italiano, fedelmente, come *La cella di Brigit. Short story a due voci*, *Brigit's Cell* ha per protagoniste Annie, insegnante inglese, e Brigit, anacoreta medievale. Il racconto si apre con la rappresentazione di un gruppo

di ragazzi in gita nei Norfolk Broads, guidati da Annie alla (ri)scoperta della cultura, delle origini e delle tradizioni del proprio paese. Warner apre infatti - attraverso la voce della docente - con un riferimento alla tradizione germanica e a quella celtica:

Friday Market Square è a pochi passi da qui. Si chiama così perché da secoli ogni venerdì in questa piazza si tiene il mercato dei fiori, della frutta e della verdura. Sin da quando Friday era il giorno della dea Freya... Friday, Frigg, Freya, la Venere del Nord. (Warner 2010: 21)

Interessante notare che la *short story* stessa è ambientata di venerdì, giorno in cui la scolaresca va alla riscoperta di eventi storici che recuperano la pluralità delle tradizioni della zona, allacciandosi alle leggende dalle quali emerge la storia, e la voce, di Brigit. Nella creazione narrativa di Warner, la voce di Annie restituisce fiato alla giovane medievale, messa a tacere per sempre. I dialoghi si costruiscono allora su due piani solo apparentemente paralleli: tra la donna di oggi e quella del Medioevo ci sono interazione, scambio, trasformazione reciproca che collegano il presente al passato. L'immediatezza dello stile collega così una scena di vita odierna, come quella di una gita scolastica, con il Medioevo e la storia tragica e toccante di Brigit Torval.

Proprio lì, un tempo, si trovava la cella di una donna. La murarono lì dentro viva e vi rimase per... provate a capire quanto tempo [...] È una di quelle strane storie, una specie di favola sinistra, ma è accaduta davvero, è una vera e propria tomba per vivi e lei era una persona in carne e ossa. Le passavano da mangiare attraverso questa fessura che si poteva raggiungere soltanto stando sulla punta dei piedi. Non si poteva guardare dentro e lei non poteva vedere fuori. (Warner 2010: 25)

L'esperienza di clausura, presentata da Annie ai propri studenti, è messa in discussione da Warner poiché viene considerata non una scelta di meditazione e preghiera, bensì una punizione, una netta

stigmatizzazione di una sessualità associata al peccato e alla mera carnalità.

I suoni dell'estate e dell'inverno sono diversi come i fiori delle diverse stagioni - i papaveri dall'agrifoglio, e l'ulmaria dal tasso... Mi chiamavano la Fanciulla dei Fiori. Dicevano che ero fatta di ginestra e lisimachia, di fiordalisi e papaveri... (Warner 2010: 23)

Prende così parola Brìgit. La giovane parla in modo diretto - come sottolinea Valentina Castagna (Warner 2010: 12) - non vuole che la propria esperienza venga narrata da altri, porta in primo piano una corporeità profana, floreale, lontanissima dalla concezione della fisicità delle mistiche o delle religiose. Il corpo della giovane è seducente, invitante, al punto da essere addirittura fonte di nutrimento: "Avevo un profumo così dolce che il miele delle api che si nutrivano di me era considerato il più dolce di tutti" (Warner 2010: 25), rivela Brìgit.

Lui era un mercante di Flushing, dall'altra parte del mare, in Olanda: mio padre lo aveva incontrato facendo commercio di bulbi. [...] La luce del sole filtrava dalle persiane attraversando il pavimento e si rifletteva sul suo corpo rendendone la pelle screziata come quella di un daino. Mi misi a ridere vedendolo così: lui mi prese e mi immerse nel raggio di luce... e così anche la mia pelle diventò come la sua. (Warner 2010: 29)

L'incontro tra Brìgit e il marito avviene secondo le convenzioni dell'epoca: la ragazza non ha scelta e viene condotta al matrimonio dalla famiglia. Warner descrive la prima notte d'amore tra la giovane e il commerciante di fiori: una scena che riconduce alla sfera della sessualità a quella dell'animalità, poiché la pelle dell'uomo è rappresentata come simile a quella di un daino, animale che ha il controllo totale sulla femmina, mentre il corpo di Brìgit ha connotazioni esclusivamente floreali.

Così dissero che ero fatta di fiori selvatici, di trifoglio e caprifoglio, rosa canina e fiordalisi, lisimachia e stellaria, e di caglio e papaveri, raccolti nei prati e nelle foreste selvatiche, dalle rive dei ruscelli e da cespugli avviluppati - e mi presentarono come un bouquet all'uomo a cui dovevo andare in sposa, quello che mio padre aveva scelto per me.

Fu il mio primo amore. Per un po' fummo felici, molto felici, non ne aveva mai abbastanza di me, affondava il viso nel mio corpo. "Oh, che profumo di fiori, i fiori!" diceva. (Warner 2010: 31)

Il corpo fiorito di Brìgit rievoca la santità delle vergini eremite nell'istante in cui il corpo vergine della giovane, ridotto a merce, viene offerto come un mazzo di fiori al futuro marito, mercante di bulbi scelto dal padre di lei. È un corpo pieno di vita, fatto dei fiori più rari e colorati, ma all'improvviso quel corpo è motivo di dannazione, di isolamento, di (auto)reclusione. Ed ecco che il corpo sepolto vivo di Brìgit rimanda al corpo feèrico di Blodeuwedd [Figg. 3-4]. Leggiamo nel libro di *Taliesin* che porta il nome del primo poeta a scrivere in lingua gallese:

Un bianco bocciolo di fagiolo, poiché è sacro alla Dea, e noi dobbiamo cercare la sua benedizione di questa Creazione. Un giallo bocciolo di ginestra per purificare e proteggere. Un nocciolo color porpora di Bardana per allontanare gli spiriti malvagi. Fiorellini gialli della Regina dei prati, per una natura gentile e amorosa. La primula per attirare l'amore. Ortica per accrescere il desiderio di lui e la passione di lei. Biancospino per assicurare la felicità di coppia. La quercia per il vigore di lui nell'atto dell'amore e per dar loro molti bambini. Ippocastano per l'amore vero e duraturo.

Il corpo di Brìgit è dotato dello stesso profumo di fiori dell'antenna celtica che compare nel quarto libro del *Mabinogion*, ovvero il gruppo di testi in prosa provenienti da manoscritti gallesi medievali, ricchi di eventi storici, ma soprattutto di reminescenze



Fig. 3, a sinistra: Christopher Williams, *Blodeuwedd*, 1930, olio su tela, Newport Museum and Art Gallery.

Fig. 4, a destra: Ernest Charles Wallcousins, *Blodeuwedd meets Gronw Pebr*, illustrazione per Charles Squire, *Celtic Myth and Legend*, 1920.

mitologiche. Permane dunque il mito celtico, nonostante la contaminazione col cristianesimo, nell'ambivalenza corporea dell'infedele Blodeuwedd, con un corpo composto di soli fiori, ma macchiato dal peccato della carne. Riemerge l'ideologia cristiana dove la Madonna aspetta un figlio, partorisce e diventa così madre, ma rimane vergine e immacolata.

[...] Suo marito, essendo un mercante, viaggiava per mare lasciandola spesso sola per tanti giorni nella sua casa vicina al mercato, e fu così che un giorno Gerald, Conte di Utrecht, venne galoppando giù

per la strada [...] e la Fanciulla dei Fiori si innamorò di lui, si innamorò perdutamente... (Warner 2010: 33)

Il tradimento, il peso della colpa di una vita adultera che sfocia nell'omicidio del marito condurrà Brìgit all'isolamento, alla reclusione, ad una sorta di fuga dalla vita. La stessa fuga che la madre di Annie scelse per sé e la figlia, imbarcandosi su una nave diretta a Liverpool. Due donne distanti nel tempo si ritrovano unite nel drammatico destino di una vita considerata macchiata dal peccato. Entrambe subiscono le conseguenze della scelta di vivere la sessualità oltre le regole, oltre i limiti consentiti. Come racconta Annie: "La cella di Brìgit appartiene davvero a una di quelle storie semplici d'un tempo che ti sono entrate in testa da piccola quando te le raccontava la nonna" (Warner 2010: 25). L'opposizione tra gli stereotipi sul corpo e la libertà di vivere la propria corporeità conducono in un caso all'allontanamento volontario, nell'altro all'isolamento obbligato.

Mi sono imbattuta per la prima volta nella targa su Brìgit durante una gita [...]. Ero in piedi, accanto al muro dove dice: "L'anacoreta fiamminga Brìgit Torval si ritirò in questa cella dentro la cavità del muro di questa chiesa e vi visse in penitenza e nell'amore di Dio per cinque anni. Morì all'età di 23 anni nel 1200 d.C. circa...". (Warner 2010: 29)

Annie e gli studenti restano profondamente colpiti dalla storia di Brìgit, murata e poi sepolta viva in quella cella così vicina al mercato di fiori. La giovane, lasciata sola dal marito che andava per mare, innamorata di un altro uomo, è stretta tra il desiderio e il senso di colpa:

Il miele, il frutto dorato delle api, la compagnia più intima di una fanciulla dei fiori...

Le api divennero le mie complici.

Un pomeriggio, nel nostro giardino, uno sciame assalì mio marito e

rimase attaccato a lui; quella massa ronzante lo avvolse dalla testa ai piedi [...].

Ero vedova.

Ero sola finalmente. (Warner 2010: 35)

Lo strategemma dell'incantare le api e farle posare sul marito assume tratti magici e suggestivi, nella complessità simbolica che caratterizza la prosa di Warner. La fanciulla dei fiori mette in atto una sorta di crudele incantesimo, un utilizzo perfetto delle arti naturali che sembra rimandare a Medea. Emerge, all'interno del racconto, il tema dell'isolamento, espresso da un'insistente ricorrenza a termini relativi a questo campo semantico. Si tratta di un isolamento che Warner carica di diversi significati: costrizione, scelta, punizione, vergogna.

Il prete mi disse, "C'è una creatura - si stenta a credere creata da Dio, nonostante tutte le cose siano state create da Lui - un uccello [...] abominevole. [...] Come te, una volta commise un atto di depravazione per il quale non verrà mai perdonato. Come te deve nascondere la sua vergogna sotto il manto dell'oscurità". (Warner 2010: 39)

La colpa di cui il sacerdote accusa Brigit non è tanto l'omicidio, quanto l'aver negato l'autorità maschile e aver assecondato il piacere sessuale attraverso il tradimento del marito. La voce di Brigit in questo momento si sovrappone idealmente con quella del sacerdote e con i commenti di Annie e degli studenti. Si svela la celebrazione mitica dell'isolamento della giovane, segregata in una cella piccola come una tomba, dove è possibile accedere al cibo stando in punta di piedi, dove nessuno può vedere dentro ed è impossibile guardare fuori. Tacciata d'impudicizia, Brigit scompare dietro la misoginia della Chiesa, come Eva che porta il peccato nel mondo e per questo viene punita, esclusa, allontanata. Il corpo femminile si riduce a fredda carnalità non priva di una sessualità peccaminosa che rema contro le virtù delle vite delle sante tra-

smesse dall'agiografia tradizionale, dalla Vergine Maria a Giovanna D'Arco, modelli di comportamento dove la virtù principale risiede nella negazione della fisicità, nella castità assoluta.

Mi disse:

"Appartieni all'oscurità e tutti gli altri esseri viventi ti eviteranno. Sei detestabile per le creature di luce e d'aria, per tutto ciò che è colore e allegria. La tua musica sarà lo stridio dei gufi, e ti nutrirai dei resti degli altri. Sporcherai il tuo stesso nido".

Ed io capii. E decisi di vivere qui dentro il muro, isolata come un gufo. (Warner 2010: 41)

Le parole del confessore suonano come una maledizione per Brigit, giovane medievale condannata a spiare l'adulterio, sepolta viva tra il muro della cella e quello della chiesa, vicino al mercato dei fiori. Il luogo, come dicono nei Norfolk Broads, è da allora "abitato da un gufo" (Warner 2010: 25) e "a volte" lo si può sentire mentre "batte le ali e si muove" (Warner 2010: 27). *La cella di Brigit* colloca figure mitiche, come la celtica Blodeuwedd, in contesti concreti, come quello dell'anacoreta Brigit del medioevo mercantile inglese e la gita della scolaresca guidata da Annie. L'autrice – come sottolinea Corona (Warner 2010: 55) – evoca le metamorfosi femminili mettendo in campo la donna vista come stregaseducitrice o angelo-vergine, e il gufo, simbolo di oscurità, ritiro, isolamento.

Nel transito di qualifiche tra la giovane Brigit e l'uccello della notte, non possiamo tralasciare l'opera menzionata da Warner, *Woman with Owl* di Kiki Smith [Fig. 5]. La statua raffigura una donna gravata dal peso di un grosso gufo sulle spalle, ancorato a lei con fermezza. La donna, in movimento, trasporta a fatica l'animale, in due sembianze corporee distinte e ben delineate, ma costrette a (con)vivere in un unico corpo, gravato dall'assimilazione di due entità estranee. Nel racconto leggiamo la spettacolarizzazione della metamorfosi, vista come infrazione e come mutazione, la riduzione a gufo della giovane donna fatta solo di fiori, ma peccaminosa.



Fig. 5: Kiki Smith, *Woman with Owl*, 2004, scultura.

La cultura medievale isola e oscura la trasgressione femminile nella pratica dell'autoreclusione, dell'isolamento inteso quasi come scelta mistica.

Padre Damian mi mostrò lo spazio tra la parte interna e quella esterna del muro di mattoni della chiesa. Tirò su il muro lasciandovi solo la stretta fessura appena raggiungibile sulla punta dei piedi.

Dall'oscurità i miei pensieri vanno a caccia di suoni e di movimenti al

di là del muro: riesco a catturare il tremore e il fremito di voi che passate qui vicino e il venerdì sento il mercato dei fiori, e vi parlo della mia solitudine. (Warner 2010: 43)

L'infrazione all'origine della punizione di Brìgit si collega, a partire dai temi del buio e del ritiro, all'eremitaggio femminile medievale. Warner mette in discussione l'idea stessa dell'isolamento delle donne come pena trasmessa dalla tradizione. La solitudine viene infatti presentata come condizione pre-esistente, già imposta a Brìgit - "viaggiava per mare lasciandola spesso da sola" (Warner 2010: 33) – e a tante altre donne.

Fu per via di Gerald, Conte di Utrecht, che rivolsi il viso al muro e decisi di rimanere al buio a vivere qui finché tutti i miei fiori si fossero seccati e i miei colori si fossero appassiti senza più il sole a colorarli e accenderli. (Warner 2010: 33)

La cultura medievale oscura e isola definitivamente la donna trasgressiva in una metamorfosi che mortifica quel corpo che poco prima profumava di fiori e che ora appassisce, ridotto a fiore seccato, privato del sole e della luce.

Marina Warner ci accompagna attraverso la sua ri-lettura di Bosch e con *Brìgit's Cell* in un viaggio dove i confini tra mondi diversi sembrano crollare lasciando posto a sorprendenti contiguità tra umano, flora e fauna. Per Warner il mito è un campo di tensioni in cui forze diverse si scontrano e si bilanciano: dalla *Golden Age* a *Blodeuwedd*, l'immaginario delle mutazioni, delle metamorfosi e del rinnovamento si rivela costante fonte d'ispirazione per nuove, affascinanti ri-scritture.

BIBLIOGRAFIA

- BABOS D. (2004), *Postmodern Issues in Marina Warner's Indigo and The Lost Father*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.
- BOWN N. (2001), *Fairies in the Nineteenth-Century Art and Literature*, Cambridge University Press, Cambridge.
- DE CERTEAU M. (1995), *The Mystic Fable: The Sixteenth and Seventeenth Centuries*, University of Chicago Press, Chicago.
- CORONA D. (2001), "C'era due volte...". *La narrativa realistica di Marina Warner*, Flaccovio, Palermo.
- COUPE L. (2006), *Marina Warner*, British Council, London.
- GOMBRICH E. (1976), "The Earliest Description of the Tryptich", in *The Heritage of Apelles: Studies in the Art of the Renaissance*, Faber and Faber, London.
- MOTION A. (2001), *Here to Eternity: An Anthology of Poetry*, Faber and Faber, London.
- OVIDIO (1979), *Metamorfosi*, Einaudi, Torino.
- WARNER M. (1976), *Alone of All her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, Weidenfeld & Nicolson, London.
- WARNER M. (1994), *Wonder Tales: Six Tales of Enchantment*, Chatto & Windus, London.
- WARNER M. (1994), *Managing Monsters. Six Myths of Our Time*, Vintage, London.
- WARNER M. (1995), *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and their Tellers*, Chatto & Windus, London.
- WARNER M. (2001), *The Leto Bundle*, Chatto & Windus, London.
- WARNER M. (2002), *Indigo*, Chatto & Windus, London.
- WARNER M. (2002), *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds: Ways of Telling the Self*, Oxford University Press, Oxford.
- WARNER M. (2003), "Cancellanda", in *Raritan*, 23: 2, Fall.
- WARNER M. (2003), *Signs and Wonders. Essays on Literature and Culture*, Chatto & Windus, London.
- WARNER M. (2006), *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media*, Oxford University Press, Oxford.
- WARNER M. (2010), *La cella di Brìgit*, Quattrosoli, Palermo.

SITOGRAFIA

- <http://www.marinawarner.com>
- <http://www.contemporarywriters.com>