

ROSETTA LOY: COORDONATELE ROMANULUI DIVULGATIV

Tatiana CIOCOI

Catedra de Literatură Universală

This study proposes a reading of Rosetta Loy's novels from the perspective of gender criticism. The analytical approach is based on the idea that feminine writing refuses recognized aesthetic “systems” in favor of an individual and authentic narrative philosophy. The study moots the concept of writing of memory.

Rosetta Loy (n. 1931) nu este prima romancieră care scrie împotriva uitării. Marele martiriu al creatorului de literatură din toate timpurile a fost acela de a opri clipa din eterna ei trecere pentru a da un sens lumii sechestrare de vasta memorie a trăitului. Se scrie, pentru a nu ceda sortilegiilor solipsismului, pentru a se valida pe sine sau pe celălalt prin argumentări mai mult sau mai puțin provizorii, pentru a pune în limbaj voința de comprehensiune, dar mai ales, pentru a nu lăsa timpurile îndepărtate, cu scadențele lor calendaristice egale și monotone, să se scufunde în apele tulburi ale uitării. În ce o privește pe Rosetta Loy, plăcerea ei de a inventa istorii și de a găsi cuvintele potrivite pentru a le povesti, este o iluzie de „a poseda viața” și de a „recupera ceea ce părea iremediabil pierdut.” Memoria, acea proustiană și nu numai, este și în cazul Rosettei Loy o luptă corp la corp cu monstrul vorace al neantului. Această ordonanță comandată memoriei – să vorbească, să releve, să divulge, în pofida tensiunilor care o macină și în numele unui trecut asupra căruia apasă sensul de vinovăție insuficient mărturisit devine, pentru „strania” scriitoare a vieții burgheze, o exhibiție radicală a culpelor, a terorilor și a amneziilor comode ale unei clase sociale din care provine și pe care nu încetează să o convoace la tribunalul istoriei.

Ludic și documentar în același timp, iluminat de *flash*-uri autobiografice, peste care se suprapune subiectivitatea microistoriilor cotidianului mărunț și uneori meschin, universul literar creat de Rosetta Loy își ține ferm linia sa tematică: fascismul, războiul, legile rasiale, exterminarea comunității ebraice din Italia, euforia postbelică a libertăților de tot felul și, tronată în centrul acestui „sfârșit al Istoriei,” viața mării burgheziei romane, cu regulile ei închise și bravada morală surdă la glasurile implorante ale mizeriei umane. Cu excepția *Drumurilor de pulbere* (*Le strade di polvere* (1987)), care degajează conotația națională a campaniilor napoleoniene până la luptele lui Garibaldi pentru *Risorgimento*-ul italian, romanele Rosettei Loy pivotează în jurul „erei fasciste” și a „anilor echinodermilor,” care au urmat după încheierea păcii mondiale, generând o „specie” umană nouă, asemănătoare holoturiiilor marine lipsite de schelet, pe „corpul moale” al cărora se îndeasă plăcile calcaroase ale amintirilor. Războiul reprezintă, în viziunea Rosettei Loy, marea despărțire a apelor, evenimentul care a tranșat civilizația în „până la” și „după,” fără nici o posibilitate de refacere a desenului original. Ea nu încetează să bătătorească unele și aceleași cărări, peste care a crescut demult iarba uitării, pentru a găsi așchii de piese rătăcite ale unui mozaic uman aruncat în aer. Acolo unde rațiunea politică ar vrea să ștergă trecutul deranjant și perturbator de ritmuri consumatoriste, Rosetta Loy băntuie neobosită prin labirinturile memoriei, descoperă „semne prealabile” sau urme solidizate, surprinde sunete, înregistrează „vocile” martorilor-copaci, case, orașe, obiecte de uz cotidian, comentează poze îngălbenite de vreme și răsfoiește propriul „album de familie,” realizând astfel un raport de confruntare/înfruntare între un „acum” și un „atunci,” sau între un „noi” și un „ei,” care doar retrospectiv se fixează și se produce ca discurs conștientizat.

„Trecutul este pentru mine ceva care continuă să fie în prezent,” – afirma scriitoarea într-un interviu din 2004 (*Repubblica*), în care condamna tendința internațională de a „uita” evenimentele recente și de a minimaliza oroarea persecuțiilor antiebraice din perioada nazi-fascistă. Întoarcerea permanentă la pătimire, culpabilitate, persecuție, traumatism, nebunie și sacrificiu este singurul răspuns adecvat la solicitarea istoriei. Cultul memoriei nu ascunde o reacție pur feminină la excluderea din „anale,” el relevă o motivație de supremă responsabilitate umană: „Se uită din comoditate, ceea ce e criminal. Și se mai uită din lene, ceea ce e stupid. Cunoașterea a câte au avut loc este, practic, unicul instrument de care dispunem pentru a distinge locul în care ne-a fost dat să trăim. Este busola care ne permite să ne orientăm. A uita oroarea persecuțiilor antisemite ale acestui secol și sfârșitul său înspăimântător poate fi extrem de periculos. E, ca și cum am fi miopi, dar am arunca ochelarii.”

Fidelitatea Rosettei Loy față de unica sa „vocație tematică” nu înseamnă o epuizare și nici măcar o apropiere de acel punct extrem către care opera sa tinde ca spre propria-i origine. Romanele ei constituie un ansamblu textual construit după principiul păpușilor rusești care trebuie „desfăcute” (citite), matrioșka după matrioșka, până ajungi la ultima care nu se deschide pentru că e „nucleul dur.” Tabloul acesta mozaicat din romane-fragmente îi permite povestirii să se amplifice și să capete consistență prin autopastișarea și izotropia elementelor spațio-temporale din care se nutrește îngroșarea sferică a operei. Din narațiune în narațiune, detaliile se completează reciproc, scenele trăite și retrăite înscriu curbe temporale lente, reîntoarceri obsesive, discontinuități și intermitențe topite într-o mișcare lentă a cronotopurilor recurente, sugerând faptul că în spatele a ceea ce se petrece evident, se petrece și ceva insesizabil. Adevărul personal nu-și are garanția în conformitatea cu ferma realitate exterioară, de aceea el trebuie mereu surprins, spus, căutat în momentele sale de aparentă imobilitate, în care se ascunde iluzia asemănării cu adevărul oficial. Sub presiunea acestei extranieri din realitate, semnificația istoriei pare înșelătoare, ea nu poate fi reproducă ca o realitate prealabilă, ci doar produsă ca trăire autobiografică. Margot, protagonista din *Ciocolata da Hanselmann* (1995), reflectează asupra cunoașterii pe care o putem avea în prezent despre experiențele oculte ale trecutului: „Istoria este peștele din acvariu care se mișcă sub nasul nostru într-un continuu dute-vino fără a putea să-l atingem. Putem doar fantastica referitor la cum ar fi putut să fie cândva, dar nu mai mult, nu mai mult...” [6, p. 134].

Istoria, ca o realitate miraculos de familiară (cea, pe care neurologii o numesc memorie semantică și datorită căreia știm când a început războiul și când s-a terminat, cine a fost Mussolini, Hitler, Stalin și ce înseamnă antisemitism sau Holocaust) și miraculos de străină (memoria autobiografică, datorită căreia ținem minte senzațiile provocate de trăirea acelor evenimente) – iată cele două planuri ale cunoașterii pe care imaginația inventivă a scriitoarei le contopește într-o intersubiectivitate ontologică. Dacă viața istorică a personajelor reale sau inventate este un obiect construit și inevitabil subiectiv, atunci viața istorică a obiectelor produse de oameni este imobilizată în aspectul ei expresionist al timpului. Reificarea excesivă a existenței umane este o componentă latentă a universului romanesc creat de Rosetta Loy, în care obiectele își pierd semnificația lor uzuală și se încarcă de vitalitatea simbolului. Filmele cu Greta Garbo, Jean Gabin sau Frank Capra, jazz-ul, Louis Armstrong, Cole Peter sau Elsa Fitzgerald vizează marca specifică a generației postbelice. Un anume model de Fiat trimite la un an al fabricării și vorbește despre standing-ul social al proprietarului. O șampanie franceză „Pommery 1941” sau un desert „pară alla Belle Hélène” dotează universul ficțional cu o specificitate verificabilă de detaliu. Toată această preocupare pentru fidelitatea față de circumstanțialitatea obiectuală – golf, tenis, schi, ciocolată elvețiană, băi de soare, mese copioase, portrete de familie comandate pictorilor anonimi, fotografiile Kodak, serate la operă, fracuri și costume de in alb, cu baston și pălărie, dame cu căței, robinete aurite, băi de porțelan, ritualul ceaiului de după masă, pasiențe, discuții politice și flecăreala de salon, – este o anumită formă a lumii, una dintre multele forme care au dispărut odată cu obiectele care o certificau. Sensurile contingente pe care le-a elaborat această lume a *glamour*-ului burghez aduc în primul planul reprezentării textuale o problemă de hermeneutică istorică. Ceea ce ne oferă Rosetta Loy este ipoteza că sentimentul de apartenență la o castă privilegiată și aparent invulnerabilă i-a servit familiei burgheze drept paravan după care s-a ascuns în fața violenței politicului, scutind-o de o poziție morală distinctă, nu însă și de o responsabilitate istorică. Concepția idilică despre sacrosanctele valori ale *la belle famille* este logica triumfătoare a acestei clase plutocratice care ignoră în chip inocent tot ce rezistă sau se opune propriilor interese și moduri de acțiune. Principiul disimulat al rațiunii burgheze este autoconservarea. De aici derivă o serie de opțiuni politice, religioase, ideologice, sociale și etice care țintesc perpetuarea „familiei fericite,” iar odată cu ea și a diviziunilor de clasă, sex, rasă, etnie și confesiune. În viața parazită și solemnă a mării burghezii romane, cu evaziunea, snobismul, parcimoniozitatea și absentismul pe care și le disimulează sub aparențele ordinii, disciplinei, ale pietății creștine și ale bunelor intenții, Rosetta Loy găsește climatul crepuscular al sfârșitului lumii moderne. În totalitatea lor, romanele Rosettei Loy explorează și, simultan, problematizează consecințele datelor brute ale evenimentelor istorice asupra familiei ca nucleu principal al societății, în care se elaborează, se păstrează și se perpetuează valorile umaniste „clasice,” atât de dureros infirmate de către absurditatea și cruzimea empirică a istoriei. De la romanul de debut, *La bicicletta* (1974), și până la *Nero è l'albero dei ricordi, azzura l'aria* (2004), scriitoarea urmărește cu o tenacitate ieșită din comun victimele și eșecurile autosuficienței burgheze marcate de religie, încrederea în progresul tehnic și speranța de a vedea garantate libertatea și perfecționarea civilizatoare. Ritmul, evoluția efortul personal și energia depusă pentru a determina mișcarea înainte, ingenios transcrise în metafora vehiculară a bicicletei, în care se conturează în

filigran individualismul modern încredințat în propriile mijloace de acces la independență, contrastează în mod evident cu fixitatea înspăimântătoare a regulilor familiei burgheze care se înnoadă în sistem închis.

Cu *Bicicleta*, Rosetta Loy începe saga disoluției sistemului patriarhal, în care copiii burghezilor de „până la” încearcă zădarnic să se elibereze din nodul de relații și dogme care guvernează „familia clasică.” Metaforă flotantă, reluată ori de câte ori personajul rebel refuză să se muleze în schema impusă identității normative, bicicleta capătă, în textele Rosettei Loy, semnificația de aspirație vanificată, neputința de a transforma intenția în faptă.

Drumul spre nevoia de autonomie, spre ghidarea bicicletei se deschide lent, fără niciun impuls revelator de disonanțe, dezacorduri sau dizarmonii. „Familia clasică,” tatăl, în capul mesei, mama, de partea opusă, și cei patru copii în ordine descrescătoare, Giovanni, Michele, Maddalena și Speranza, sunt surprinși în timpul cinei: rumoarea tacâmurilor argintate, fulgurația cristalină a cupelor, pașii sufocați ai camerdinerului cu un platou în mână, cuvinte afectate de ritmul înghițiturilor – „un film mut proiectat pe un ecran încadrat într-o ramă de aur” [1, p.3]. Războiul pătrunde în această idilă domestică „prin fereastră,” de unde se văd nemții care desenează cu un cărbune nuduri imense de femei pe pereții mănăstirii sau pe ușa, odată cu hainele ponosite și izul de om flămând al doamnei Olteanu, angajată ca damă de companie și profesoară de franceză a fetelor. În viața cuplului totul pare să evolueze normal. Încălțate în pantofiori de catifea azurie, fetele frecventează „nobilul colegiu de surori nobile,” băieții desenează profilul Ducelui pe frontispiciul vocabulelor de latină și greacă, tatăl citește ziare învelit cu o cuvertură de leopard trucat, mama cântă cu voce lejeră melodiile sale din tinerețe, impune pedepse pe care imediat le retrage, stăpânește cheile, „cheile înseamnă săpun, hârtie igienică zahăr mosoare de ață caiete.” Mimarea firescului, a normalității, ține de poetica romanului, în care virulența cotidiană a agresiunii este refulată, lăsată „după ușa” care separă utopia conjugală de antiutopia socială. Văzut din vilă, războiul este o suprarealitate aproape fantastică: „În vechea mănăstire geamurile sunt deschise și se văd nemții numai în cămașă deschizând și închizând casete; în grădină roșiile sunt deja înalte și toți le fac semne, mai puțin ei, soldații, din cauza vuietului împușcăturilor sufocat în noaptea înstelată. Casă după casă americanii avansează lent dar inexorabil, în rucsac poartă învelită în folie argintie piatra filosofală” [1, p.13].

Tehnica descriptivă este destinată să-l angajeze și pe cititor în acest proces psihologic complicat și insesizabil care condiționează comportamentul individului, făcându-l să se conformeze unor norme prestabilite. Marele consens matrimonial este păzit și tutelat de „autoritatea blândă” a tatălui. Ca un amfitrion al casei, el regizează „antifascismul de bucătărie,” privește cu un zâmbet condescendent „proletarii fascismului” îmbrăcați în cămăși negre și tolerează impulsul creștin al lui Giovanni, care-și vinde racheta de tenis ca să cumpere un ferestruu necesar pentru a ciopli cruci nemților pe care-i adună de pe „câmpul de carne” și îi îngroapă. Când Giovanni fuge de acasă pentru a se înrola în Armata de Eliberare Națională, lăsând un bilet în care scria cu majusculă cuvintele „Patrie, Ideal, Dreptate,” episodul vibrează de încărcătură comică. Accentul cade iarăși pe figura tatălui, singurul care nu-și pierde calmul, pentru că are la îndemână un argument extras din experiența proprie: „dacă nu astă seară, mâine cel târziu va fi din nou acasă.” Celălalt fiu, Michele, visează să devină comunist, însă neapărat un comunist catolic, și să refacă Italia prin politică. Dar aventura emancipatoare a adolescenților sfârșește în parabola fiului rădăcitor: scenariul vieții lor este deja trasat în mintea tatălui și nimic nu-i poate abate de la regulile străvechi ale familiei, aceste mici acte de insurecție fiind privite ca un exces de energie specific tinereții.

Loy acordă o importanță vitală interiorizării identităților de sex ca identități statutare, legate de imperative funcționale și de roluri instituite. În structura căminului conjugal, femeile „din generație în generație au brodat rozete și pungii pentru tutun, au îngenuncheat pe una și aceeași bancă rezervată cu o ofertă anuală pentru Parohie, iar odată moarte, au fost puse cu mâinile pe piept în sicrie bătute cu ținte de alamă, apoi coborâte în capela cu boltă azurie” [1, p. 18]. Rolul femeilor este de a contracta căsătorii avantajoase care ar spori averea familiei, de a naște copii și de a-i educa în spiritul legilor sacrosancte ale fericirii burgheze. Mama este „serenă, fără drame, doar ore neînsemnate ocupate cu lucruri neînsemnate,” ea și-a „regăsit anticele virtuți familiare” și varsă „pachețele de zahăr gălbui care alunecă în vas, prețios ca nisipul din clepsidră,” războiul ei e o „urzeală” care constă în acumularea valurilor de stofă, a pantofilor din piele de șarpe și a gulerelor din vulpe argintie. Semnele insatisfacției, ale singurătății și ale alienării, care le-au adus pe femeile burgheze pe canapeaua psihanalizatorilor, sunt evidente, însă lipsa unei conștiințe de sine împiedică actele de autoreflexivitate. La rândul lor, fetele nu pot ieși din plasa acestui proiect de conservare a ordinii transmis din generație în

generație. Consensusul pare atât de puternic, încât suflul egalitarist adus de „soldatul american eliberator” pare o adevărată erezie socială: „ce mai e și cu istoria asta că suntem toți egali, există buni și răi, bogați și săraci, dar mai ales, există bărbați și femei” [1, p.18]. Abaterea de la homogamie prezintă un risc crucial pentru conservarea capitalului statutar și mecanismul-cheie al reactualizării rolurilor tradiționale e un imperativ categoric adresat atât fetelor, cât și băieților: „să nu vă treacă prin cap să aduceți în casă oameni necunoscuți!” Vocea auctorială transcrie sentințele paterne și oferă explicații suplimentare despre economia simbolică a modelului dominant: chiar și în euforia generală a victoriei, libertatea de acțiune a fetelor este măsurată, ele nu sunt „marfă pentru învingători” și nu le este permisă „nici un fel de îmbrățișare cu soldații și plâns de bucurie împreună cu ei.” Efectele condiționării morale nu intră încă în raza lor de percepție, dar ipostazele antiidilice încep deja să se insinueze în comportamentul lor hipnotizat: „sunt zile în care ar fi vrut să urmeze firul unei melodii, să intre într-un local obscur și fumat, să asculte confidențe; și să plângă. În loc de aceasta, (...) ele merg să vadă un film subtitrat și sunetul vocii străine care le vorbește jilțurilor în întuneric este singurul mesaj pe care-l pot primi. Ascultă atente, se distrează și se emoționează, un sens obscur că sunt tăiate din realitate; panglica alunecă, ceva grandios și teribil îndărătul ecranului, unde imaginile se dilată până la platitudine” [1, p.19]. La acest punct al dramei epice devine limpede că cealaltă miză, nedeclarată, a romanului despre război, este romanul formației sentimentale. Fiecare dintre cei patru copii este abil pilotat în alegerea profesiei, a ideilor și convingerilor politice și, nu în ultimul rând, în contractarea unor matrimonii „solide” și „sănătoase.”

Pe un fundal de „pace bucolică” se înfiripă dragostea dintre Maddalena și Antonio, amicul „secret” al lui Giovanni, care-l introduce într-un cerc politic de stânga și-l ajută să înțeleagă că instrumentele de tortură și crematoriile nu sunt „una dintre acele povești de Grimm care alunecau fluide din privirea azurie a frăulein Anne Marie.” Dar psihologia Maddalenei, concepută ca o machetă prefabricată, are o imunitate puternică față de „virusul” revoluționar al lui Antonio: „...ar fi vrut să contamineze pagina albă a minții ei. Dreptate Socială, Luptă de clasă, Revoluție (...) dar, vai, fata nu e receptivă, pagina ei e făcută din hârtie lucioasă de pe care cerneala se scurge fără a lăsa urme” [1, p.54]. Cu o „furoare apostolică,” ea umple urechile ascultătorilor cu „sunetul Adevărului”: „Dar cum poți fi comunist într-o țară ca Rusia, o țară de opresați și de nenorociți, dacă le-ar deschide porțile ar fugi toți ca niște iepuri, în America da, acolo este Justiție, Libertate și Bunăstare!” [1, p.54]. E același discurs pe care-l va predica mama câteva pagini mai apoi, amintindu-ne discret că Maddalena rămâne prizoniera unor formule de gândire prefabricate.

Actul ritualic de hipnoză prin care i s-a inoculat prototipul de femeie rasată, cu obligații precise față de clasa din care provine, își face efectul scontat. Între o ofertă de tip afectiv și una de tip pragmatic, ea o alege pe cea din urmă. Se va căsători cu un avocat „șters,” dar cu o soluție sigură în buzunar, regăsindu-se, la fel ca și mama ei, în „anticele virtuți familiare.” Gesturile mărunte, zâmbetul de circumstanță, atențiile, cadourile, acumularea obiectelor de lux acoperă un gol, o stare enigmatică de tensiune care se lasă doar ghicită, pentru că discursul Rosettei Loy nu trece niciodată pragul conceptelor explicite de masculinitate și feminitate. Emananța de energie feminină a celeilalte fete, Speranza, este ținută și ea sub supravegherea tatălui. Adone, studentul sărac de la jurnalistică, un „bohème” pasionat de rugby, este introdus în narațiune ca un element corupător, capabil să încalce interdicțiile erosului, atât de sever reprimat în educația fetelor. Este nevoie de intervenția tatălui pentru a-și rechema fiica la datoria apartenenței de clasă: „Gândește-te o clipă, Speranza... Gândește-te, Speranza, gândește-te.” Dar apelurile elocvente la rațiunea fetei sunt inutile, căci telegrama prin care Adone este informat de decizia tatălui, e deja trimisă: cu voce tare, funcționarul a numărat „o sută optzeci și cinci de cuvinte și tatăl a scos banii din buzunarul vestei, funcționarul i-a numărat și a zâmbit confirmând suma exactă. Tatăl a luat bastonul și funcționarul s-a ridicat în picioare pentru a-l saluta scoțând capul pe ușă. Tatăl a dat la o parte perdeaua de la ușă și a zis: „vină, Speranza, să mergem” [1, p. 81].

Obligată să renunțe la băiatul pe care îl iubește, criza sentimentală a Speranzei se declanșează fără spaimă și cutremur, proiectându-și reprimarea impulsurilor erotice într-o identificare narcisistă cu eroinele romanelor tolstoiene. Ca o reverie asupra unei reverii, istoria Natașei Rostova și a lui Pierre Bezuhov configurează melodrama sentimentală din care se alimentează imaginarul feminin despre idealizarea sentimentelor amoroase și virtuțile temperamentului stăpânit. Tehnica descriptivă se limitează la transcrierea vidului perceput de Speranza în rezultatul acestei gratificări halucinatorii infantile: „zilele ei se scurg într-un limb unde doamne fără vârstă își învâluie ofilirea în perle și smaralduri. (...) Și gândurile se cotilesc flasce peste paste de sub cupola de sticlă sau peste meniul pe care un maître în coadă de rândunică i-l întinde cu o dantură oripilant de

compactă, de la o distanță respectuoasă. Și trebuie să decidă într-un timp rezonabil dacă preferă pollo alla diavola sau tournedos alla catalana, sau o paillard mereu posibil” [1, p.116]. De fapt, trebuie să decidă în favoarea pretendentului cel mai avantajos și această asociere a „alegerii” soțului și a „alegerii” felului de mâncare subliniază inutilitatea prozaică a sensului de „acțiune” socială pe care îl conține verbul „a decide.” Menținerea subordonării femeilor în sfera domestică și a statutului lor de obiect de schimb în structurile de rudenie, transformă căsătoria într-o metaforă a cercului închis, în care monotonia obsesivă a cotidianului și automatismul gesturilor repetate „fără drame” înregistrează mecanica exterioară a alienării în existență. Căsătorită cu Arturo, Speranza descoperă mai întâi odiseea dezolantă și tristă a vieții conjugale, apoi inevitabilul doliu al pasiunii: „Vin la prânz și se așează sub bolta pictată: lacuri albastre, păduri și castele cu turnuri crenelate, basme imuabile deasupra rumegării inexorabile a atâtor înmormântări și botezuri. Speranza bea vinul roșu al colinelor și împreună cu Arturo îl varsă pe capul încă inform al copilului, ea parcă ar fi înfășurată în acest gând și copilul se reflectă în albul ochilor. Adone trece cu un Mont Blanc – începe să-i cadă părul lui Adone dar mama preocupată de celibatul lui Giovanni zice că e mai bine așa...” [1, p.138]. Tortura existențială nu este întreruptă decât pentru a face loc suferinței „animalice” cauzate de moartea primului copil. Amintirea „scrâșnetului fiarelor, a mâinilor monstruoase și violente” care au smuls pruncul din corpul ei însângerat este un film mut al durerii, golit însă de orice efecte tragice prin inserarea lui în ereditatea dolorismelor feminine, care nu suscită nici măcar indulgența maternă: „mama are fața drăguță și distrată, gâfâie pentru că a urcat scările. Și ea a născut patru copii cu sânge și durere, acum e ca o fetiță îmbătrânită care se joacă cu cuțitele” [1, p.145]. Semnele de afecțiune ale soțului refac parodic detaliile „paradisului artificial” menit să compenseze crizele de „isterie feminină” ale Speranzei: „După Crăciun Arturo o va duce la Paris, Arturo o iubește și vrea s-o facă să uite totul cu vitrinele de pe Champs Elisée și balerinele cu evantaiuri din pene de struț atârând de fund” [1, p.146]. Proiecția refugiului sinelui feminin în „confortul” cotidianului domestic – ocupații eterogene, sărbători de familie, crăciun-paște-crăciun, tacâmuri argintate și platouri aurite, blănuri, mobile, bijuterii – reproduce „starea de asediu” a femeii, blocajul ei în unica experiență existențială care îi este permisă. Copiii, luxul, ordinea, amintirile „iubirilor din tinerețe” anesteziază deziluziile și Speranza, la fel ca și mama ei sau Maddalena, trăiește viața ca o repetiție într-un cerc închis. Dar această închidere în cercul magic al fericirii familiare rupe punțile de înțelegere cu ceilalți, anulând orice participare afectivă și atunci când tatăl muribund ar vrea s-o mai rețină câteva clipe, privirea rece a Speranzei vorbește de la sine: „nu vezi că mi-am îmbrăcat deja blana, trebuie să mai ieșim astă seară, apoi trebuie să mă trezesc noaptea dacă fetița plânge, Arturo vrea să facă dragoste... un ghem care se deapănă fără nici un răgaz posibil” [1, p.149].

Moartea tatălui îi procură lui Giovanni și Michele „eliberarea de orice competiție,” lăsându-i liberi să-și construiască o identitate personală. Criza patriarhatului rezultă, în cazul fiilor, din refuzul lor de a reproduce idealul familiei burgheze. Michele se căsătorește cu o femeie urâtă, sfidând astfel hedonismul de clasă și practică dublul standard sexual. Controlul, supunerea, inferioritatea prostituatei îi oferă o dovadă constantă de dominare, fiind o reluare a tutelei paterne sub forma revanșei de propria tutelare. Femeia urâtă, dar supusă și femeia frumoasă, dar libertină, sunt cele două tipuri de femei pe care fiul le opune imaginii materne conforme și complice a dominației tatălui. Frustrările din adolescență ale lui Giovanni, datorate ironizării elanurilor sale patriotice și neîncrederii în capacitățile lui de acțiune, sunt reparate prin adoptarea unei singurătăți agresive și pline de remușcări. Sentimentele de inferioritate provenite din faza sa „tutelată” prevalează asupra tuturor celorlalte și sfârșesc prin a deveni o temă dominantă. Revoluționarul ratat se retrage la țară „printre vaci și găini,” unde, într-o bună zi, începe să picteze marea „pe care n-a văzut-o niciodată, un vulcan cu o pană roză pe creastă, băieți desculți fugind după un câine, barca, pânzele, ghitara.” O pictoriță americană cu „față de Nika din Samotrachia” mediază această renaștere simbolică a sinelui. Ce contează, în economia istoriei, bicicleta din titlul acestui roman al curiozității morbide pentru ceea ce se află în „interiorul” virtuosului cămin conjugal? Ea apare în ultima propoziție a narațiunii, ca un soi de *flash back* memorialistic, ce proiectează istoriile fictive ale personajelor în „romanul personal” al autoarei. Este procedeu „brevetat” de Rosetta Loy prin care romanele sale capătă o structură circulară similară rotunjimii oului: sfârșitul este un început, o reluare a desenului din alte linii, o multiplicare a traseului inițial. Ochii albaștri ai pictoriței americane înnoadă firul romanesc de povestea privirii celeste a domnișoarei Anne Marie, bona germană care a învățat-o pe Rosetta Loy să meargă pe bicicletă. Figura ei de o „transparentă jelatinoasă,” mirosind a flori de nu-mă-uita și covrigi bavarezi, din vocea guturală a căreia alunecă basmele „feroce” cu Paulinchen, Hänsel și Gretel, va

domina scena micului teatru familiar din strada Flaminia – spațiul copilăriei Rosettei Loy – evocat în romanul autobiografic *La porta dell'acqua* (1976). Simbol ratat, bicicleta devine termenul explicit al unei aluzii la un tranzit între memoria autobiografică, mai mult sau mai puțin refulată și conștiința realității, mai mult sau mai puțin ambiguă. Soluția regăsirii timpului pierdut pare să fie aceasta: a vorbi despre sine la persoana a treia, într-o identificare proiectivă desăvârșită cu propriile personaje, trăind, simultan, timpuri, spații și vieți diferite, pentru a putea desluși ce separă lumea „lor” de a noastră și ce putem învăța de la „ei” despre noi înșine.

Este exact punctul de la care începe coborârea protagonistei din *L'estate di Letuqué* (1982) în infernul „necrofil” al trecutului. Rămasă anonimă pe tot parcursul romanului, protagonista-naratoare înfruntă riscul asumării propriului destin, transformându-și experiența într-un „autoportret” făcut din fâșii de memorie, fulgurații de conștiință reflexivă, din aparențe confruntate cu alte aparențe, – un „autoportret” în care ar putea să se recunoască o întregă generație de femei contemporane cu „marile seisme” din Mai 1968. Devenirea sinuoasă a identității naratoarei, compusă din avansuri și reculuri, din secvențe legate prin nevăzute fire de vechile mentalități contestate și recuperate cu nostalgie, din structuri izomorfe încremenite într-o atemporalitate periculoasă, creionează istoria condensată a femeilor din „generația-pilot,” care aveau de cucerit spațiul viran creat în urma disjunției dintre principiul procreator și cel al plăcerii. „Nu este vorba de memorie,” – explică naratoarea la un moment dat, – „este vorba de ceva diferit, s-o numim cunoaștere. Anume prin intermediul anumitor elemente mereu similare poți ajunge să înțelegi și, deci, să știi. E o apropiere în etape, dar trebuie mai întâi să descâlcești acel ghem de fire...” [2, p. 67]. Un „portret de grup,” așadar, individualizat, dar încă „anonim,” realizat în tehnica picturii flamande, pe un fundal negru, care sugerează sentimentul ieșirii din timp. Pictura este prezentă *ad litteram* în acest roman, fie ca o posibilitate de reconstrucție a spiritului diverselor epoci pornind de la reprezentarea lor figurativă, fie ca pretext diegetic: naratoarea, o tânără pictoriță specializată în restaurarea tablourilor vechi (!), se îndrăgostește de Antonio, clientul care îi comandă „reanimarea” *Femeii la masă*, un tablou flamand în care un pictor din secolele trecute întipărise figura unei necunoscute cu „fața alungită și diafană” de „fetiță solitară.”

Femeia flamandă prefigurează într-un fel atașamentul lui Antonio pentru vechile arhetipuri feminine. Constatarea devine încă și mai evidentă în legătură cu atitudinea lui „morocănoasă” față de revoluționarii din *the sixties*: protagonismul politic al tineretului de stânga îl dezgustă profund, în optica lui „mioapă,” sunt cu toții niște sosii nenorocite ale lui Guevara care se complac în imaginea lor revoluționară făcând din ea un fetiș. Coeficientul acesta de scepticism și de „oboseală mortală” este legat de un trecut impregnat de frustrări și traumatisme, dezvăluirea treptată a căroră constituie un soi de preistorie a victimismului. În fond, ambii protagoniști sunt purtători ai aceluiași gen de alteritate – cenușa tradițiilor seculare ale familiei patriarhale care îngrașă solul fobiilor și al angoaselor tranziționale. Ceea ce îi plasează în tabere opuse, este felul în care înțeleg să-și îngrijească „rănilor”: ea vrea să înțeleagă trecutul, el – să-l uite, ea vrea alături un bărbat „viu,” el nu o poate dori decât ca „natură moartă” (asemănarea ei cu *femeia flamandă* e subliniată în repetate rânduri), ea își părăsește copilul și soțul pentru a urma ființa iubită, el exaltă fidelitatea față de valorile de grup ale bărbaților. Cu toate acestea, montajul imaginar al unei pasiuni împărtășite face posibilă o relație compromisă din start. Viața în cuplu este concepută ca un panoramic puternic vizualizat al habitatului: vila Malimbrosia, construită în „vremurile imperiale” de către tatăl lui Carlo și cedată lui Antonio în tentativa de a nimici o „legendă” împovărătoare, este o fosilă formată din acumularea diverselor straturi ale locuitului, în care dormitează idoli și prejudecăți invizibile ca niște puteri oculte ce alterează posibilitatea de a construi noul purificat de orice folosință anterioară. De îndată ce o „populează,” obiectele încetează să fie un simplu corolar al istoriei, ele sunt însăși istoria. Camere, tapiserii, mobile, poze, cărți, bibelouri – nimic nu se sustrage privirii feminine dotate cu o sensibilitate particulară pentru realitatea obiectivă. Naratoarea se comportă ca un adevărat arheolog care „dezgroapă” o civilizație apusă, făcând obiectele să-și divulge enigmaticele pe care le conțin (de altfel, „exhumarea” trecutului este marca specifică a primului val feminist).

La capătul acestei „escavări,” aflăm că Antonio provine dintr-o familie burgheză „impură,” de la care păstrează, ca unic suvenir, o geacă de antilopă în stil colonial. Înlănțuită în șiraguri de perle, mama evreică executa la pian piesele lui Mahler, în timp ce tatăl geometrist exhorta măreția Imperiului participând la marșul asupra Romei. În Libia, geometristul construiește un pod care-i consolidează situația financiară și relația cu Mussolini. Dar Mussolini cade, cade și podul greșit proiectat, iar soția pasionată de Mahler îl părăsește pentru un elvețian înstărit. În timpul ocupației naziste, ea mănâncă pe săturate *jeramont* și *camembert*, iar Antonio mănâncă o pisică sfârtecă cu dinții. Un soldat din Pomerania îi ghicește fizionomia „impură” și îl închide

într-un lagăr de reformatare. Antonio avea optsprezece ani și „rezistența” a însemnat pentru el spălarea latrinelor și satisfacerea libidoului dezirant al soldatului din Pomerania.

Toate semnalele concordă pentru a revela efectele anchilozante ale relației interșanjabile între dominator și dominat. Antonio este produsul abuzurilor diverselor ideologii represive (fascism, antisemitism, machism, patriarhat), al căror recul inconștient zdrobește toleranța lui față de voluptatea deșteptărilor critice ale societății. Monologurile lui despre determinism și libertate își găsesc o formulare care sună ca un postulat: revoluțiile sunt o revoltă a frustraților. În cei patruzeci de mii de morți ai revoltei ungurești din 1956, Antonio sesizează fatalitatea reglată a reluării violenței și punctul lui de decepție culminează în satisfacția înăbușită resimțită în timpul „primăverii pragheze”: „există un alarmism în privirea lui, grabă, excitație în voce. Dar nici o durere, nici o amărăciune. E mulțumit, m-am gândit” [2, p.113]. O asemenea rebeliune tristă împotriva rebeliunii ascunde ceva mai mult decât urmele trecutului. Ea cumulează demența nazismului, umanismul pervers al lagărului sovietic, gigantica mașinărie capitalistă reglată de instincte canibaliste, masificarea și reificarea societății, vorbind despre o lume dezorientată, situată la antipodul emancipării pe care o căuta, în „anii de plumb” ai terorismului și secheștrării de persoane. Găsim în Antonio toate „calitățile” pe care istoricii și sociologii le inventariază în criza umanismului emancipator și apărător al demnității umane: „La Praga nu se mai moare ca la Budapesta, revoluțiile se schimbă și revoluționarii ar trebui să învețe că *furoarea și pasiunea generoasă* nu fac mare lucru când turelele tancurilor se rotesc și mirele puștilor țintesc inima. (...) Cine mai crede astăzi în răsturnări nedureroase, e mai mult decât un ingenuu, e un cretin... În fond, Stalin avea dreptate, el lovea la întâmplare, nu existau niciodată rațiuni plauzibile. Sau, din contra, toate rațiunile erau plauzibile” [2, p.14].

Dacă, la prima vedere, comportamentul politic al lui Antonio vorbește despre oboseala și confuzia actorilor din *sixties*, ea spune multe și despre impactul victimismului masculin asupra căsătoriei, a cuplului și a relației de dragoste. Introducerea unui alt personaj feminin, Alessandra, realizează triumful amoros necesar afișării spectacolului de perpetuă decepție a partenerilor. Alessandra nu este încă „femeia de pe baricadă,” dar își cunoaște deja prețul corpului și al dorințelor. Un corp, care sugerează „o armonie continuă,” cu „spatele larg care lasă să se întrevadă oasele tari, mușchii lungi și plini,” aureolat de un zâmbet „solar,” plin de „superbitate, gingășie și indulgență.” Alessandra își trăiește experiența *ca experiență*, privilegiind avantajele pentru sine și ironizând nostalgiile desuete ale împlinirii prin celălalt. Tipologia sa neconformă („sunt ca acel copil *ieșit din mare* care este găsit într-o dimineață pe plajă și nimeni nu-i cunoaște proveniența”) contrastează în mod evident cu imaginea „canonică” a *femeii flamande*. Înecată în anonimat, naratoarea este obiectul fanteziilor lui Antonio, în timp ce Alessandra își oferă propriile fantezii, transformându-l într-un „biet Werther fără suicid.” Dublul standard masculin moștenit de la virtuoaasa familie burgheză se reproduce în acest triumf amoros cu laturi „bune” și „rele.” Încercarea protagonistei de a transcende „esența feminină” se lovește de sexualitatea confuză a lui Antonio, afectată de „restructurările revoluționare” ale misticii masculine. E o secvență, pe care o poate adăuga la suma cunoștințelor ei despre viață, însă o secvență amară, sau poate chiar fatală, la fel ca și firul de iarbă veninoasă pe care-l culesese la întâmplare bunica ei pe cea mai *fashionable* plajă a Europei antebelice, Le Touquet-Paris-Plaje, în 1937, când a murit în modul cel mai absurd cu putință.

Și de această dată, exit-ul romanului implică o căutare a motivelor esențiale (adevărata, posibile, prezumptive) ale transpunerii în povestire a istoriei sinelui intim, reflexiv, a personajului care furnizează date despre succesiunea experiențelor sale semnificative. Dincolo de fabulă, narațiune sau titlu, miza intimă a romanului este de a surprinde și a enunța în ce fel o situație trăită sau o istorie tipică îi oferă subiectului identitar o posibilitate de a se defini pe sine și de a-i defini pe ceilalți. Într-o lume fragmentară, descentrată, marcată de crize urmate de alte crize, în care normele vechi sunt invalidate, iar cele noi rămân opace și adesea amenințătoare, povestirea vieții devine un material pertinent pentru analiza dinamicii construcției identității personale. Erodarea vechiului sistem de norme și categorii oficiale de apartenență sau de referință, care îi permiteau individului să se integreze armonios în lumea în care trăia, a generat, în secolul al XX-lea, o vastă literatură a morții spirituale. De la Joyce, Kafka, Pirandello, Camus, Faulkner și până la Eugen Ionesco și teatrul absurdului, consecințele pierderii identității au fost duse până la limita lor extremă, unde individul scindat în infinite proiecții subiective își povestește resemnat istoria propriei alienări. Nota specifică pe care o aduce romanul feminin, în cazul de față, proza Rosettei Loy, în această literatură a vidului ontologic, rezidă în optica diferită asupra problemei subiectivității umane și a rolului procesului relațional (dragoste, conflicte, competiții, confruntări, decepții etc.) în emergența identității personale. Că identitatea umană nu este o substanță imuabilă, închisă într-o formulă valabilă o dată și pentru totdeauna, ci un proces niciodată încheiat, o enigmă care trebuie

mereu descifrată, este o realitate imposibil de negat, însă constatarea ei nu deschide, în romanul feminin, un orizont abisal al ființei, ci o posibilitate de a înțelege și a dialoga (negocia) sensul acestei re-creări personale și colective. Recursul la povestirea (auto)biografică face „publică” experiența intimă, subiectivă, insignifiantă, nesigură, destinată, de cele mai multe ori, doar „urechilor” medicului psihiatru, dar extrem de utilă pentru a urmări procesul chinuitor prin care individul se inventează pe el însuși în relație cu sine și cu ceilalți.

Referințe:

1. Loy Rosetta. *La bicicletta*. – Torino: Einaudi, 1974.
2. Loy Rosetta. *L'estate di Letuqué*. – Milano: Rizzoli, 1982.
3. Loy Rosetta. *All'insaputa della notte*. – Milano: Garzanti editore, 1984.
4. Loy Rosetta. *Le strade di polvere*. – Torino: Einaudi, 1987.
5. Loy Rosetta. *Sogni d'inverno*. – Milano: Mondadori, 1992.
6. Loy Rosetta. *Ciocolata da Haselmann*. – Milano: Rizzoli, 1995.
7. Loy Rosetta. *La parola ebreo*. – Torino: Einaudi, 1997.
8. Loy Rosetta. *La porta dell'acqua*. – Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2000.
9. Loy Rosetta. *Nero è l'albero dei ricordi, azzura l'aria*. – Torino: Einaudi, 2004.

Prezentat la 12.10.2010