

EMILIA PERASSI*

DONNE NUMERATE.
IMMIGRAZIONE E COMMERCIO DEI CORPI
IN *NADA QUE DECLARAR*.
EL LIBRO DE DIANA DI TERESA RUIZ ROSAS.

Parole chiave: Immigrazione, corpo, letteratura peruviana, frontiera, spazio eterotopico, violenza,

El mundo en que vivimos nos remite a la noción de infierno. José Donoso, que se apoya en Christopher Marlowe, nos lo recuerda en el inicio de *El lugar sin límites*. Habitamos unas coordenadas debajo del cielo y en ellas somos torturados con frecuencia. Por los otros, por ese complejísimo mecanismo que hemos inventado y al que llamamos sociedad y por nosotros mismos. De hecho, creo que si hay un escritor de nuestra lengua siguiendo la consigna de que edificamos sin descanso un universo mortificante es José Donoso. Roberto Bolaño, tan certero, se refiere a ese universo como un cuarto oscuro donde pelean bestias.¹

Sono parole – e immagini – dell’autore colombiano Pablo Montoya (2017), autore di *Tríptico de la infamia*, romanzo fra i più pregevoli della letteratura latinoamericana attuale: parole e immagini che ritraggono un universo mortificante, stanza oscura dove combattono bestie. Rinviano non solo alla condizione angosciata dell’individuo contemporaneo, ma soprattutto ci servono per pensare al concetto del male non più come caratte-

* Università degli Studi di Milano.

1 Pablo Montoya, *Colombia: albergue horadado*, discorso letto a Santiago del Cile il 9 novembre 2016 durante la cerimonia di consegna del Premio Iberoamericano de Letras José Donoso, in *id.*, *Español lengua mía y otros discursos*, Sílabas, Medellín 2017, pp. 23-24. “Il mondo in cui viviamo ci rimanda alla nozione di inferno. José Donoso, che si ispira a Christopher Marlowe, ce lo ricorda all’inizio de *Il luogo senza confini*. Abitiamo alcune coordinate sotto il cielo e in esse veniamo torturati con frequenza. Dagli altri, per via di quel complessissimo meccanismo che abbiamo inventato e che chiamiamo società, e da noi stessi. Di fatto, credo che se c’è uno scrittore di lingua spagnola che ha preso in consegna il concetto secondo il quale non costruiamo altro, incessantemente, se non un universo mortificante, questi è José Donoso. Roberto Bolaño, sempre così efficace, si riferisce a quest’universo come ad una stanza buia dove combattono bestie”. [*La trad. è mia, così come quelle successive*].

ristica fluttuante, alternata al bene, dell'anima del mondo, bensì come essenza irrevocabile e solida della sua struttura interna: un'essenza così costitutiva ed intrinseca da impedire di pensare il mondo al di là del male. In questa "casa insondabile" – l'immagine è ancora di José Donoso – abita oggi la letteratura: una letteratura che, appunto, non può pensare il mondo al di là del male. Non il male trascendentale e dialettico dei filosofi, in tensione costruttiva coi molteplici argomenti della vita, bensì il male come nucleo, programma, vocazione, orizzonte ultimo della *surmodernité*, effetto incarnato del totalitarismo capitalista. Male come immanenza, come pustola e difetto, come cancro e carattere, come dato strutturale e forma del progetto politico ed economico del secolo in cui la storia avrebbe dovuto felicemente terminare, annidato negli strati profondi dell'edificio sociale a tal punto da coincidere con l'immagine stessa della realtà. Che tipo di impegno può assumere la letteratura nei confronti di questa immaginazione della realtà? Quello della lotta per un mondo migliore di fatto inimmaginabile? Quello della messa in scena di alternative che cambino un destino apocalittico che pare inevitabile? O piuttosto questo impegno si sta manifestando attraverso una compulsione nosografica minuziosamente propensa alla descrizione della condizione ammalata della nostra contemporaneità? Una malattia strutturale, si diceva, che colpisce i corpi individuali e collettivi, reali e simbolici, scegliendo il cammino della carne per raccontare la "nuda vita", radicalmente privata di trascendenza?

Credo che sia il modello testuale della nosografia ("clasificación y descripción de las enfermedades", recita il *Diccionario de la Real Academia Española*)² a caratterizzare porzioni significative della narrativa contemporanea, in particolar modo quella latinoamericana. Un modello che si riflette nei registri scelti per le rappresentazioni: rappresentazioni che tendono a radiografare – coi metodi dell'analisi clinica, dell'anamnesi come raccolta di voci e di storie, dell'indagine endoscopica che affonda nelle viscere – la condizione patologica del corpo sociale di cui siamo cellule. Cellule variamente colpite dal male. E all'effervescenza sanguinante della denuncia, alla fede rivoluzionaria, all'immaginazione del cambiamento, la letteratura attualmente militante sul fronte del reale sostituisce l'osservazione microscopica dello stadio putrefatto del corpo contemporaneo: una putrefazione installata là dove Kristeva collocava le radici del semiotico, la *chora* platonica, il ricettacolo invisibile e informe che contiene l'intero divenire. In questo ricettacolo si installano la letteratura di testimonianza, il giornalismo narrativo, le narrative postdittatoriali, quelle delle migrazioni, della

2 "Classificazione e descrizione delle malattie".

tratta, del narco, della violenza, dell'abuso, dello sfruttamento, della sottomissione, della paura, dell'orrore, della guerra. Narrative che segnalano la mutazione profonda che si è data soprattutto negli ultimi due decenni dal realismo magico al realismo tragico, come ben segnalava Renato Cisneros durante un intervento alla Fiera del Libro di Francoforte nell'Ottobre del 2016³. Narrative che in modo sistematico sfumano il confine fra io e altri, fra biografico e autobiografico, fra esperienza propria ed esperienza narrata, per dire di un medesimo patrimonio traumatico che rende ogni lettore testimone. Per inaugurare una poetica cognitiva che imponga di proiettarsi al di là della circostanza soggettiva. Narrative che costruiscono un autore sempre più collettivo e generico, soggetto di soggetti, coro senza solista, voce che non traduce ma che "è" voci: voce permeata, determinata, costituita dall'assunzione di quella responsabilità storica propria della scrittura secondo Barthes, luttuosamente in marcia dalla solidarietà alla solitudine, e dalla solitudine alla solidarietà, secondo Camus. Narrative che danno nuovo significato al ruolo dello scrittore, che non è più sentinella nerudiana, cioè antenna poderosa che captava e restituiva il grido delle vittime, ma angelo benjaminiano che contempla rovine, assorto nello sforzo di cogliere i segnali di quella debole forza messianica consegnata ad ogni generazione. Per queste narrative incessanti, così come si presentano dal Messico al Perù (penso almeno a Julián Herbert, Alejandro Hernández, Emiliano Monge, Renato Cisneros), dal Guatemala all'Argentina (penso almeno a Rodrigo Rey Rosa, Martín Caparrós, María Teresa Andruetto, Félix Bruzzone), dal Costa Rica al Paraguay e al Cile (penso almeno a Susana Cer-topán, Manuel Solís Avendaño, Lina Meruane, Diamela Eltitt), appare del tutto appropriata la riflessione di Gao Xingjan tratta dal discorso pronunciato in occasione dell'assegnazione del premio Nobel per la letteratura nel 2000: "Viviamo in un'epoca priva di profezie e di promesse e ciò a mio parere è un fatto positivo. Lo scrittore dovrebbe smettere di agire come profeta o come giudice, visto che molte delle profezie del secolo scorso si sono rivelate delle imposture. Ciò che lo scrittore dovrebbe fare è tornare al suo ruolo di testimone, cercando di rappresentare la verità"⁴.

3 JOV, *Urge relanzar la literatura latinoamericana en Alemania*, in <<https://www.dw.com/es/urge-relanzar-la-literatura-latinoamericana-en-alemania/a-36106566>>, ultimo accesso 23 maggio 2018.

4 Gao Xingjan, *La condizione della letteratura*, in *Tra scrittura e libertà. I discorsi dei Premi Nobel per la letteratura*, a cura di Daniela Padoan, Editrice San Raffaele, Milano 2010, p. 130.

Ascriverei a questa costellazione di testi nosografici il romanzo *Nada que declarar* di Teresa Ruiz Rosas, peruviana di Arequipa, classe 1956, pubblicato nel 2013 in un'edizione integrale di 512 pagine e una ridotta, nel 2015, con il sottotitolo de *El libro de Diana*, di 328. Mi soffermerò su quest'ultima versione⁵, che condensa l'argomento attorno a due protagoniste: Diana, limegna che proviene dall' "inframundo del Rímac" (65)⁶, vittima della tratta di schiave sessuali a Düsseldorf, "la urbe con más galerías de arte por habitante del país" (32)⁷; Silvia, traduttrice peruviana che vive in Germania e che ne raccoglie la testimonianza, ricordandoci che "el máistro Albert Einstein nos advirtió antes de 1955 [...] que la vida es peligrosa no por quienes hacen el mal, sino por los que se sientan a mirar" (81)⁸.

Per inquadrare Teresa Ruiz Rosas, ricorro alle considerazioni di Cristina Rivera Garza sugli "escritores planetarios" che affollano la letteratura contemporanea. "ese tipo de escritores que habitan de manera esporádica (que no diaspórica) sitios y lenguas con los cuales desarrollan una relación de dinámica resistencia, más que de amable acomodo"⁹. La scheda biobibliografica della scrittrice ne dichiara l'errare: cresciuta nel mondo della cultura e dell'arte, figlia del riconosciuto poeta José Ruiz Rosas e dell'attrice Teresa Cateriano, frequenta il Colegio Peruano – Alemán: "allí aprendí también el inglés y luego estudié francés – racconta in un'intervista – y hasta me matriculé en clases de ruso en una Asociación Peruano-Soviética. Me gustaba el alfabeto cirílico y escribía mi diario en español por si había intrusos... Después aprendí húngaro"¹⁰. Lascia il Perù a 19 anni, con una borsa di studio per Budapest, perché voleva vivere in un "país socialista de verdad". Nonostante già scriva poesia, di fatto il suo primo racconto nasce a Budapest, lo perde e lo riscrive a Barcellona. Dopo aver viaggiato, scrit-

5 Teresa Ruiz Rosas, *Nada que declarar. El libro de Diana*, Turpial, Madrid 2015.

6 "Inframundo del Rímac". Rímac: quartiere limitrofo al centro storico di Lima.

7 "La città tedesca con il maggior numero di gallerie d'arte per abitante".

8 "Il grande Albert Einstein ci ha avvisato, prima del 1955 [...], che la vita è pericolosa non a causa di coloro che fanno il male, bensì di coloro che si siedono a guardare".

9 Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*, Tusquets, México 2013 (nel formato Kindle: posizione 1718). "Quel tipo di scrittori che abitano in modo sporadico (e diasporico) luoghi e lingue con i quali sviluppano una relazione di resistenza dinamica, più che di comodo alloggio".

10 Cit. in Esther Andradi, *Vivir en otra lengua*, Alcalá Grupo Editorial, Alcalá (Jaén) 2007, p. 8. "[Nel Liceo Peruviano-Tedesco] ho imparato anche l'inglese e poi il francese. Mi sono persino iscritta al corso di russo all'Associazione Peruviano-Sovietica. Mi piaceva l'alfabeto cirillico e lo usavo per scrivere il mio diario in spagnolo, nel caso di intrusioni. Poi ho imparato l'ungherese".

to e lavorato in queste due città, pubblica ad Arequipa l'antologia di racconti *El desván*, che l'editore argentino Gallucci ripubblica a Zurigo. Nel 1994, il romanzo *El copista* è finalista del prestigioso Premio Herralde e viene pubblicato in Spagna da Anagrama. "Un texto ejemplar en un sentido genérico y moral...logradísimo y regocijante", scrive Ignacio Echevarría ne *El País*¹¹. Tradotto in tedesco e in olandese, *El Copista* è anche finalista del Premio Tigre Juan De Oviedo. Nel 1999, il racconto *Detrás de la calle Toledo* consegue il Premio Juan Rulfo dell'Istituto Cervantes di Parigi. Lo pubblica l'Editorial Antares di Lima.

Nel 2005 esce a Bonn *El retrato te ha deslumbrado*, in spagnolo e tedesco, che riunisce i suoi racconti. A Lima vengono pubblicati i romanzi *La falaz prosperidad* (2007), *La mujer cambiada* (2008), *Nada que declarar* (2013). Del 2008 è il romanzo scritto in tedesco *Wer fragt schon nacht Kuhle Wampe*, "experiencia de exploración de mi propia memoria sociolingüística"¹² – racconta l'autrice –, pubblicato a Colonia dalla Ralf Liebe Verlag. Parte della sua opera è stata tradotta in tedesco, olandese e inglese. A sua volta, Teresa Ruiz Rosas è traduttrice per editori spagnoli di testi di autori di lingua tedesca come Winfried Georg Sebald, Franz Werfel e Botho Strauss, fra gli altri, di lingua inglese, come Nicolas Shakespeare, di lingua ungherese, come Milán Fust, e lussemburghese, come Roger Manderscheid.

Nel 2007, Esther Andradi la include nell'antologia *Vivir en otra lengua*, dedicata a scrittori e scrittrici di varie nazionalità latinoamericane, radicati in una realtà linguistica diversa rispetto a quella in cui scrivono:

La escritura es el ancla – anota Andradi – con la que tejen el vínculo con el país lejano, una suerte de istmo en el mar de otro idioma. Sumergidos en la vida en otra lengua, arrasados la jerga, el habla cotidiana, el sonido de lo insustancial, las interjecciones, y en fin, todo aquello que es el sedimento de lo literario, estos escritores y escritoras cultivan la lengua original con la persistencia de la grama, que cuanto más se la arranca con más fuerza crece. Matas salvajes de un territorio indomable.¹³

11 Cit. in <<http://teresaruizrosas.com/#section-prensa>>, ultimo accesso 20 maggio 2018. "Un texto ejemplar sia dal punto di vista stilistico che morale [...] riuscitissimo e ameno".

12 "[...] esperienza di esplorazione della mia memoria sociolinguistica".

13 Esther Andradi, *op.cit.*, p. 6. "La scrittura è l'ancora con la quale tessono la relazione col paese lontano, una sorta di istmo nel mare dell'altra lingua. Sommersi nella vita in un'altra lingua, privati delle inflessioni e del parlare quotidiano, del brusio dell'inessenziale, delle interiezioni, insomma, di tutto ciò che costituisce il

È vero: si tratta di scrittori e scrittrici che si radicano in un territorio indomabile. I loro sono testi scomodi per le categorie della storia della letteratura, poiché ne impediscono la rapida iscrizione in un repertorio nazionale. Segnalano la porosità delle frontiere, ma allo stesso tempo ne rivelano l'esistenza e la rigidità, poiché non è facile trovar posto nelle storie letterarie o nelle sintesi. Senza dubbio, essi rappresentano la sfida più decisiva per gli studi letterari: chiedono loro di misurarsi coi limiti e l'inefficacia del binomio letteratura/nazione; li richiamano alla necessità di formalizzare nuove categorie di descrizione della cultura; li interrogano affinché l'ermeneutica letteraria sia parte di un'ermeneutica del mondo che parta da un linguaggio altro la cui pratica definisce la sola possibilità di un discorso altro.

Si muove verso di essi, e da essi motivato, il tortuoso cammino della *World Literature*: la loro radicale estraneità rispetto alla gloriosa unità del canone (che corrisponde alla gloriosa unità del cittadino-individuo), “descubre sus incoherencias y abismos”, scrive Kristeva¹⁴. “Their work has drawn with criticism for being a literature without loyalties”, commenta Elleke Boehmer¹⁵. Stanno costruendo quella magmatica e quasi inafferrabile, perché globale, costellazione della letteratura migrante come nuova letteratura del mondo, secondo Spivak¹⁶ e Gnisci¹⁷. Se queste narrative agitano la coscienza della letteratura comparata – che cerca di dominare la loro varietà linguistica e culturale attraverso il dubbio imperio della traduzione –, forse sarebbe meglio abbandonare il campo delle battaglie per il potere accademico e comprendere che il vero comparatismo risiede nello sguardo sintetico e problematizzante del soggetto nomade e migrante. Uno sguardo fatto da corpo ed esperienza, abituato a negoziare le identità in un contesto che non è quello di origine, ma che si fa abituale; a degerarchizzare modelli sociali; a rimodulare posizioni a partire da un luogo non più esistente per appropriarsi di uno spazio nuovamente abitabile.

sedimento del fatto letterario, questi scrittori e scrittrici coltivano la lingua originaria con la persistenza della gramigna, che più la si strappa più cresce. Cespugli selvatici in una terra indomabile”.

- 14 Julia Kristeva, *Extranjeros para nosotros mismos*, Barcelona, Plaza & Janés 1991, p. 10.
- 15 Elleke Boehmer, *Migrant metaphors. Colonial and Postcolonial Literatures*, OUP, Oxford & New York 1995, p. 236
- 16 Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline*, Columbia UP, New York 2003.
- 17 Armando Gnisci, “La literatura comparada como disciplina de descolonización”, *La literatura comparada: principios y métodos*, ed. María José Vega, Gredos, Madrid 1988, pp. 188-194.

Sguardo sintetico e problematizzante è quello di Teresa Ruiz Rosas in *Nada que declarar. El libro de Diana*, narrativa nosografica che – dalla posizione di un soggetto doppiamente presente, in quanto migrante, tanto nel Paese d’origine quanto in quello di destinazione – fruga nelle viscere della “pulquérrima capital de Renania del Norte-Westfalia, donde hasta el Cementerio del Norte es de una belleza arrolladora que envuelve de paz” (79)¹⁸ e al tempo stesso si ribella contro un Perù “que agoniza, aunque no se vea a la primera” (49)¹⁹. La scelta dello scenario europeo, della città di Düsseldorf in particolare, la menzione ricorrente ai suoi titoli di prestigio (bellezza, ricchezza, cultura), installa la narrazione nel cuore di quella poetica dello spazio che nella contemporaneità, e secondo la celebre lezione foucaultiana, ha soppiantato quella del tempo²⁰. È una poetica che in *Nada que declarar* rinvia costantemente a una metafora del corpo, cadaverico e agonico, che permeerà l’intera narrazione.

Nel *El libro de Diana*, lo spazio della città si costruisce obbedendo ed insieme trasgredendo l’utopia della città perfettamente governata che alimenta sia l’auto sia l’etero rappresentazione degli insediamenti esemplari d’Europa. Se la loro utopia si edifica su dispositivi disciplinari di inclusione e di esclusione; se questi dispositivi disegnano una cartografia urbana che assegna posizioni in modo coercitivo; se la loro funzione è quella di stabilire un cordone sanitario e immunitario che separi ciò che è sano dall’insano, ciò che è pulito da ciò che è infetto, è da questi stessi spazi disciplinari e disciplinati che in realtà sorge il divenire delle indiscipline: spazi altri, eterotopici, cumulativi, pluridimensionali, eterogenei, nei quali società altre, corpi altri, osservano, vigilano, fissurano, disarticolano il centro a partire dai margini. Il luogo luminoso della città esemplare per la sua razionalità contiene il suo rovescio, su questo rovescio si costruisce, for-

18 “splendida capitale della Renania nella Westfalia del nord, dove persino il Cimitero del Nord è di una bellezza commovente che avvolge nella pace”.

19 “agonizza anche se a prima vista non lo si nota”.

20 “La época actual quizás sea sobre todo la época del espacio” – argomentava Foucault nella celebre conferenza del 14 marzo del 1967 sugli spazi altri – “Estamos en la época de lo simultáneo, estamos en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y lo lejano, de lo uno al lado de lo otro, de lo disperso. Estamos en un momento en que el mundo se experimenta, creo, menos como una gran vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que une puntos y se entretiene”. Michel Foucault, *De los espacios otros. Des espaces autres*, conferenza tenuta presso il Cercle des Études architecturales il 14 marzo 1967, pubblicata in “Architecture. Mouvement. Continuité”, n. 5, ottobre 1984. Tradotta da Pablo Bitstein y Tadeo Lima, in <yoochel.org / wp-content/ uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf> (ultimo accesso 25 aprile 2017).

malizzandolo narrativamente attraverso l'immagine del "controluogo" (*contre-lieu*) perfetto che fonda, fagocita, fomenta lo spazio narrativo: l'Edificio delle 100 Finestre, postribolo che è labirinto e cloaca, mercato di corpi che sono, appunto, merci, oggetti in vendita. Dalle sue viscere sorgono l'enunciazione e l'enunciato, in omaggio esemplare all'epistemologo di Poitiers. Spazio localizzabile e al tempo stesso paradigmatico, spazio mondo, l'Edificio riassume la storia profonda della città formale come parte di una storia maggiore: quella della città informale, che sconsa la storia utopica e ripristina il discorso della verità. La sua "sinuosa invisibilità" – è simultaneamente visibile ed invisibile alle migliaia di viaggiatori che ogni giorno prendono il treno dalla disciplinata stazione di Düsseldorf – edifica, permea, genera, motiva lo spazio ufficiale. È la casa della tratta, il postribolo patibolare e babelico nel quale sono incarcerate centinaia di ragazze "importate" in Germania da tutti i Paesi del mondo: ucraine, giamaicane, centroamericane, romene, colombiane, africane, peruviane, turche, siriane, bosniache, brasiliane, haitiane, macedoni. I loro corpi e le loro storie disegnano una cartografia luttuosa che, come la mappa borgesiana, finisce per coincidere con l'intera superficie del mondo. I racconti atroci che si ammassano all'interno dell'Edificio si rovesciano al suo esterno attraverso la voce di Diana Postigo Dueñas, ribattezzata Dianette Pöstges dal suo proseneta, dopo essere stata portata via dal Perù quando ha diciassette anni con la promessa di un matrimonio e di una vita salvata dalle "brasas malolientes del inferno del Rimac"²¹, destinata in realtà "a un promedio de quince tipos al día o a la noche [...] la náusea es la misma"²², per diventare una "mujer numerada"²³ e in affitto (34), esposta dalla finestra numero 31 dell'Edificio in modo che i compratori soppesino le qualità del suo corpo in vendita. L'intero vocabolario del corpo conquistato – dall'esproprio del nome sino alla sua conversione in mercanzia – viene praticato sul corpo di Diana-Dianette, rendendolo calco dello schema necropolitico marchiato sul corpo del subalterno. Tuttavia, è ora il subalterno a parlare: è sua la narrazione, consegnata a Silvia Olizábal Ligor, giornalista, peruviana e solidale, che raccoglie la testimonianza della sua storia, emblema di infinite altre, le dà parola e diffonde.

Come accade nel narrato testimoniale, la voce di Diana-Dianette è plurale e proliferante: Sherazad che racconta l'inferno, non per evaderlo, ma per restituirlo, Diana-Dianette si fa carico delle voci impercipienti delle sue

21 "le braci maleodoranti dell'inferno del Rimac".

22 "una media di quindici uomini al giorno o a notte [...] la nausea è sempre la stessa".

23 "donna numerata".

compagne, denunciando il loro martirio. A sua volta, Silvia accompagna queste voci con la molteplicità di racconti tratti dai materiali documentari che il romanzo utilizza: le statistiche della OMT sulla schiavitù sessuale; le fotografie di Nick Rain sulle bambine prostitute, torturate e drogate in Cambogia e Vietnam; le notizie dai giornali che ogni giorno penetrano, incrinano, feriscono la quotidianità di Silvia, informando sulla compravendita di corpi femminili e bambini; le ampie citazioni dal romanzo della scrittrice ebrea e argentina Luisa Futuransky, *El Formosa*, attraverso la cui “contundente prosa” (235) l’*au-dehors* dell’Edificio finestraia si fa *avant-texte* che rimanda alla tratta delle schiave bianche organizzata dalla mafia della Zvi Migdal, fra gli anni Sessanta del XIX secolo e gli anni Trenta del XX, dall’Europa all’America Latina. “Preclaras fortunas se habían abrevado en esas aguas de ignominia” (234)²⁴, ieri come oggi. Il discorso sulla criminalità del mercato della prostituzione si fa radicale ne *El libro de Diana*: nessuna mitologia naturalizzatrice e normalizzatrice sul “mestiere più antico del mondo”, ma requisitoria inappellabile sulla “forma de violencia más antigua del mundo” (38)²⁵, affinché ne resti intatto lo scandaloso orrore: “Desde Brasil hasta Patagonia aparecen calvarios de Rebecas, Raquelitas, Rositas, de la Colorada, la Piojo, la Milonguita y así” (235)²⁶.

L’immagine della torre di Babele metaforizza la trasversalità, temporale e spaziale, del libro scritto dall’Edificio delle Cento finestre. La torre determina il punto dal quale si disegna, e si ridisegna, lo spazio della città, per misurarla e definirlo. Non si tratta di una torre verticale, arrogante e tesa verso il cielo ambendo alla colonizzazione dell’al di là e delle distanze. È piuttosto “una torre de Babel desparramada sobre la acera” (70)²⁷, costruita dalla contiguità del “putrefacto Edificio” (29)²⁸. Il materiale edilizio è costituito dalle ragazze schiave, che “con los miles, ¿o millones?, de tercermundistas que trabajan en países más ricos y lejanos” (70)²⁹, fanno la coda di fronte alle banche per inviare denaro alle proprie famiglie. Senza più cielo contro il quale stagliarsi, la torre consegna il suo crollo alla terra, si liquefa come un fiume di sangue, o di lacrime, o di sudore torrenziale che penetra e inzuppa la superficie smaltata della città.

24 “insigni fortune si erano abbeverate nelle acque di questa ignominia”.

25 “la forma di violenza più antica del mondo”.

26 “Dal Brasile sino alla Patagonia appaiono i calvari delle Rebecche, Raquelitas, Rosette, della Rossa, della Pidocchiosa, della Milonguita e così via”.

27 “una torre di Babele sparsa sul marciapiede”.

28 “il putrefatto Edificio”.

29 “insieme con le migliaia, o i milioni?, di persone del terzo mondo che lavorano in paesi più o meno ricchi e lontani”.

Contre-lieu che contiene tutti i luoghi, “el inmundu Edificio” (28)³⁰ è anche labirinto (“tamaño laberinto, con tanta numeración”)(70)³¹. Se l’atto di nominare insinua finitezza, quello di numerare rimanda a infinitezza, a un’estensione inarrestabile e indeterminabile. Il labirinto di numeri che sono corpi senza volto né nome è in questo senso infinito, non-finito, in costruzione ed espansione permanente, senza limiti prevedibili, senza intenzione di contenimento, e perciò stesso mitologico. La moltiplicazione è il destino dei numeri. Lo è anche la loro incalcolabilità, ovvero la loro imponderabilità. Imponderabile: ciò che non può essere pesato, ciò che non può essere pensato, ciò che sfugge al controllo ed a una determinazione esatta, nonostante produca effetti sensibili. Il “denigrante Edificio” (82)³² è in questo senso imponderabile, in(de)finito. Per questa ragione può riprodersi illimitatamente, fino a coincidere col reale. Lo certificano le prerogative discorsive che assume, proprie degli enti immateriali e divini: lo amministra “el Principal”, inconoscibile e invisibile, pura azione, motore immobile, entità disincarnata, oggetto di rituali (di sottomissione, di adorazione, di obbedienza), dalla parola che è mandato e creazione (di vita e di morte); si articola in gironi o recinti, ognuno organizzato secondo una rigida gerarchia interna, che ignora – perché non vi entra in contatto – quella degli altri gironi o recinti. Le leggi che governano la Finestraia³³ sono dunque calcate su quelle del campo di concentrazione, che spersonalizza le responsabilità frammentandole e risultando imperscrutabile il suo disegno finale. Come il campo nella lettura di Agamben, “el inmundu Edificio” funziona come *nomos*, o legge costitutiva, o matrice nascosta della cultura che lo alloggia. Mentre riflette sull’alta cultura tedesca del dopoguerra, sull’impatto straordinario del maggio francese, sul marxismo (al quale Teresa Ruiz Rosas dà ampio spazio nell’edizione maggiore del romanzo), Silvia conclude: “Y hoy día resulta que [Alemania] es un país tan poblado de putañeros y cabrones como cualquier otro” (44)³⁴.

L’Edificio si posiziona dentro e fuori dalla storia: la determina e pre-determina. È un edificio reale: è stato costruito nel 1962 dallo Stato per isolare “jóvenes ligeras” (79)³⁵. Risulta

30 “l’immondo Edificio”.

31 “un labirinto così grande, con così tanti numeri”.

32 “l’umiliante Edificio”.

33 Nel testo, l’Edificio delle 100 Finestre (Edificio de las Cien Ventanas) è indicato anche come “el Ventanar”.

34 “E oggi appare del tutto evidente che [la Germania] è un paese di puttaniere e bastardi come qualsiasi altro”.

35 “ragazze leggere”.

espeluznante para algunos [...] mientras que legiones de ciudadanos lo ven como un lugar muy práctico por su sinuosa invisibilidad al alcance de la vista y de la mano y para montones de congéneres es como si no fuera lo que de hecho es, no estuviera donde está y del modo en qué persiste, o su existencia, razón de ser y cometido fuesen lo más normal de la tierra (80).³⁶

Ciò che vi si compra “no es sexo, sino poder” (25)³⁷ il potere di decidere ciò che è umano e ciò che non lo è, ciò che è nuda vita (l’altra) o vita con trascendenza (la propria), ciò che è corpo e ciò che è cosa. Incarna l’essenza della necropolitica come sostanza strutturale delle società neoliberali. Sin dal titolo (*Nada que declarar*) si fa chiara una poetica della narrazione che è *mise en abyme* del tema dei corpi prigionieri delle migranti rese schiave, prelevate con la violenza, l’inganno, il tradimento e messe in vendita nei “liberi” mercati dell’Unione Europea, attraversandone le sue “libere” dogane scegliendo l’uscita “niente da dichiarare” destinata “a las mercancías exentas de aranceles” (243)³⁸. L’aggettivazione utilizzata per narrativizzare il commercio dei corpi si dirige verso una stessa semantica, che è quella della malattia e del contagio: l’“infecto negocio” (288)³⁹, il “putrefacto edificio” (29), l’“inmundo edificio” (28), il “camastro de estiércol” (13)⁴⁰. Nella Finestraia non si cura la malattia della tratta. Al contrario la si coltiva e “protegge” nel lasciarla senza discorso e senza nome, così come senza discorso e senza nome sono le ragazze stivate in questa “cárcel numerada y con vistas a toda la gama de trenes alemanes” (25)⁴¹, nella quale ad ogni finestra – dall’1 alla 100 – corrisponde una donna “numerada” (32), una donna “en alquiler” (34)⁴², marchiata “como ganado bovino y ovino o como presidiaria o cartón de bingo” (74)⁴³. Il dizionario foucaultiano continua a permettere una lettura puntuale dell’opera: se la società neoliberale controlla la sua sessualità allo scopo di farne la sede di un corpo sano che la distingue e la mantenga nella propria egemonia, è al dispositi-

36 “spaventoso per alcuni [...] mentre legioni di cittadini lo vedono come un posto molto pratico per via della sua sinuosa invisibilità a portata di mano e di vista. Per un sacco di gente è come se non fosse quello che di fatto è, come se non stesse dove di fatto sta, come se il modo in cui persiste, la sua esistenza, ragion d’essere e funzione fossero la cosa più normale del mondo”.

37 “non è sesso, ma potere”.

38 “le merci esenti da imposte”.

39 “l’affare infetto”.

40 “branda di sterco”.

41 “prigione numerata con vista su tutta la gamma di treni tedeschi”.

42 “in affitto”.

43 “come bestiame o pecore, come detenute o cartelle della tombola”.

vo dell'Edificio che viene trasferito il lavoro di sottrarre la propria sessualità ai corpi esclusi perché marginali o periferici. Corpi schiavi perché non vengono identificati attraverso una sessualità regolamentata, riconosciuta, sottoposta alla legge. Al contrario, corpi spogliati di una coscienza della sessualità la cui proprietà è rimessa a “los dueños de la tierra”, per usare la celebre e tragica definizione di Fanon. Ancora nosografiche sono le parole che Diana utilizza per dar conto di quest'esproprio, sentito come malattia contagiata al proprio corpo: “nada más vomitivo que fornicar sin arrechera [...]. Nada más repugnante que tragar el vértigo del orgasmo ajeno, cuando una llaga más, filuda puñalada a veces, raspa otro recoveco en el alma envilecida” (66)⁴⁴.

La Finestraia incarna la legge del campo, del carcere, del panottico: dalla prospettiva delle vittime, non degli aguzzini. In questo senso, il “putrefacto edificio” è fatto da finestre che sono occhi, generatrici di uno sguardo che si muove in una doppia direzione (verso l'interno e verso l'esterno), uno sguardo reticolare, poiché intreccia paragoni, connessioni, relazioni. Uno sguardo che si affaccia, che si proietta, che si protende – indisciplinatamente – al di là dei limiti imposti dal progetto disciplinario del ghetto, progetto di isolamento, nascondimento, messa in silenzio. Silvia, nel guardare questi sguardi (quelli delle ragazze numerate) li paragona a “esas cabezas clavadas de Chavín que le sabotean el sueño una fila de noches. Miradas huecas pero fijas, equidistantes en el muro del museo como las cabezas de las ramereras de Düsseldorf en su respectiva ventana número tal” (85)⁴⁵. In questi sguardi vuoti, fissi, equidistanti, abita la terribilità del silenzio di fronte all'evidenza rivelata del male; l'eccedenza di ciò che è al di là del discorso; la messa in scena di ciò che è fuori dalla scena: l'abietto, l'osceno, l'abominevole, reinstallato all'interno del corpo-spazio del Paese esemplare. Le finestre dalle quali migliaia di occhi “ci” guardano in modo este-

44 “Non c'è niente di più vomitevole che fornicare senza voglia[...]. Niente di più ripugnante che inghiottire la vertigine dell'orgasmo altrui, quando una piaga in più, una pugnalata appuntita a volte, intaglia un'altra fessura nell'anima degradata”.

45 “Quelle teste chiodo di Chavín che le avevano agitato il sonno per una serie di notti. Sguardi vuoti ma fissi, equidistanti sulla parete del museo come le teste delle prostitute di Düsseldorf ognuna nella propria finestra numerata”. La cultura Chavín è una delle grandi culture dell'antico Perù (databile fra il 900 a.C. e il 200 a.C.). Le teste chiodo (“cabezas clavadas”) ne sono uno dei resti più emblematici, trovate dall'archeologo J. Tello nel tempio Chavín de Huántar. Fra il 1919 e il 1941 ne recuperò 37. Attualmente ne sono state recuperate complessivamente 100 e si trovano nel Museo Nacional de Chavín. Rappresentano teste di esseri mitologici allineate lungo le pareti degli edifici sacri ad esse adese tramite una particolare staffa a chiodo.

nuante e incessante sono specchi che restituiscono l'assenza di chi in esse si guarda, senza vedersi e senza vedere. Al tempo stesso, esprimono la presenza di coloro le quali stanno oltre questo specchio, dietro ad esso e fuori di esso, riproponendo corpo e pensiero.

Si tratta di sguardi che non solo “fabbricano presente”⁴⁶, ma anche presenza. Per Abdel Sayak, il soggetto migrante si edifica su una doppia assenza: nei Paesi d'origine, nei quali lo si tace, nasconde, maschera; nei Paesi d'arrivo, nei quali lo si controlla, regola, amministra⁴⁷. Ritengo sia necessario integrare dialetticamente questo concetto con il suo contrario, ovvero quello di una doppia presenza: nei Paesi d'origine, ai quali impone la critica radicale delle loro strutture politiche ed economiche, delle loro agende e governi, responsabili della crisi emigratoria che travolge parti consistenti della popolazione; nei Paesi di arrivo, nei quali introduce lo sguardo problematizzante dell'alterità e del margine proiettandolo sul centro, obbligandolo a confrontarsi con i propri abissi.

Nada que declarar. El libro de Diana rivendica questa doppia presenza. Dalle finestre dell'“inmundo edificio”, ciò che si affaccia non è l'invisibilità del male, ma la sua radicale e proliferante visibilità.

Riferimenti bibliografici

- Andradi E., *Vivir en otra lengua*, Alcalá Grupo Editorial, Alcalá (Jaén) 2007.
- Boehmer E., *Migrant Metaphors. Colonial and Postcolonial Literatures*, OUP, Oxford & New York 1995.
- Foucault M., *De los espacios otros. Des espaces autres*, in “Architecture. Mouvement. Continuité”, n. 5, ottobre 1984, traduzione di Pablo Bitstein e Tadeo Lima, in <yoochel.org / wp-content/ uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf>, ultimo accesso 25 aprile 2017.
- Gnisci A., *La literatura comparada como disciplina de descolonización*, in María José Vega (a cura di), *La literatura comparada: principios y métodos*, Gredos, Madrid 1988, pp. 188-194.
- JOV, *Urge relanzar la literatura latinoamericana en Alemania*, in <<https://www.dw.com/es/urge-relanzar-la-literatura-latinoamericana-en-alemania/a-36106566>>, ultimo accesso 23 maggio 2018.
- Kristeva J., *Extranjeros para nosotros mismos*, Plaza & Janés, Barcelona 1991.

46 Josefina Ludmer, *Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura*, in “Revista Dossier”, Universidad Diego Portales (Cile), n. 17, 2015, <<http://www.revistadossier.cl/category/dossier-17/page/3/>>, ultimo accesso 15 maggio 2018.

47 Abdel Sayak, *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002 (1999').

- Ludmer J., *Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura*, in “Revista Dossier”, Universidad Diego Portales (Cile), n. 17, 2015, <<http://www.revi-stadossier.cl/category/dossier-17/page/3/>>, ultimo accesso 15 maggio 2018.
- Montoya P., *Español lengua mía y otros discursos*, Silaba, Medellín 2017.
- Padoan D. (a cura di), *Tra scrittura e libertà. I discorsi dei Premi Nobel per la letteratura*, Editrice San Raffaele, Milano 2010.
- Rivera Garza C., *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*, Tusquets, México 2013.
- Ruiz Rosas T., *Nada que declarar. El libro de Diana*, Turpial, Madrid 2015.
- Sayak A., *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002 (1999¹).
- Sitio oficial de Teresa Ruiz Rosas, <<http://teresaruizrosas.com/#section-prensa>>, ultimo accesso 20 maggio 2018.
- Spivak G. C., *Death of a Discipline*, Columbia UP, New York 2003.