

TESSERE LE RELAZIONI

Scritti in onore di Marisa Forcina

a cura di
Daniela De Leo e Elena Laurenzi



Copyright © 2022 Edizioni Milella di Emanuele Augieri

ISBN: 9788833291369

Edizioni Milella
Via Sozy Carafa, 74 - 73100 Lecce
Tel. 338/3356169
sito internet: www.edizionimilella.it
email: milellaedizioni@gmail.com

Indice

Presentazione

Magnifico Rettore Prof. Fabio Pollice

Nota introduttiva

Daniela De Leo e Elena Laurenzi

PARTIRE DA SÉ: LA CORPOREITÀ DELL'ESSERCI

Un pensiero "altro".

La "differenza" tra filosofia, religione e politica

Angela Ales Bello

L'arte di essere corpo

Daniela De Leo

Luce Irigaray: per un'etica del toccare

Giuseppe D'Acunto

L'ORDINE SIMBOLICO DELLA DIFFERENZA

La scuola di Lecce: quando la differenza fa la differenza

Elena Laurenzi

Parlare non è mai neutro: differenze di pensiero,

differenze di linguaggio

Francesca Brezzi

Tra la riscossa delle identità e l'indifferenza dei generi

Fina Birulés

Il riso come apertura infinita della differenza sessuale

Chiara Zamboni

La differenza come costruzione simbolica e sociale:

la rappresentazione di genere

Maria Emanuela Corliano

*Praticare le differenze.
Femminismi, teoria critica e nuovi soggetti politici*
Alessandro Arienzo

PENSARE LA STORIA: UN'ALTRA NARRAZIONE

*Narrare storie, destituire verità.
Riflessioni sparse su memoria, oblio e racconto*
Adriano Vinale

*Filosofe / Pensatrici.
Un contributo per mettere in discussione il canone*
Rosa Rius Gatell, Georgina Rabassó

*Lo spazio politico-educativo della donna italiana:
un percorso storico*
Hervé A. Cavallera

RILETTURE

Madre e figlie. Le lettere di Ildegarda alle monache del Rupertsberg
Michela Pereira

Properzio e Ovidio: echi dell'oltretomba nella Commedia dantesca
Ginetta De Trane

Malinconia e politica nell'utopia di Robert Burton
Arianna Liuti

*Preparando la rivoluzione delle scienze umane.
Mania, furore, filosofia nel pensiero di Philippe Pinel*
Fabio Sulpizio

*La ribellione di Sofia. Percorsi nella pedagogia
femminista di Mary Wollstonecraft*
Antonella Cagnolati

Sulle scuole rurali
Salvatore Colazzo

Evelina Cattèrmole Mancini.
Figura contraddittoria all'alba del femminismo
Gabriella Armenise

Femminismo e cristianesimo in Italia
tra Otto e Novecento. Luisa Anzoletti
Anna Scattigno

Pacifismo internazionale femminile
Fiorenza Taricone

Norberto Bobbio, Mario Quaranta e l'ambiguo
neo-illuminismo italiano del secondo dopoguerra
Dino Cofrancesco

Nomadismo e narrazione:
Goliarda Sapienza e l'epistemologia di genere
Stefania Mazzone

Parlare senza dire:
La Cantatrice chauve e la ricerca di calore umano
Marcella Leopizzi

Con Zambrano da Dante a Marcel Proust: comparatismo riflessivo,
a proposito della metaforologia della "visione" del cuore
Carlo Alberto Augieri

Françoise Collin y la escritura literaria:
Apuntes en torno a la obra y Rose qui peut
Teresa Hoogeveen

Nella quiete del tempo di Olga Tokarczuk:
differenza sessuale e figure matriarcali
Mercedes Arriaga Flórez, Clelia Stefanuto

PENSIERO IN AZIONE

Un punto per ricominciare...

Luisella Battaglia

*Nuove soggettività politiche nello spazio digitale:
ripensare lo spazio politico arendtiano*

Caterina Annesse

*Zoom(sph)ère. Penser les relations dans l'univers
des entrelacements biocybernetiques*

Nadia Setti

Infanzia e povertà educativa: il cammino in salita delle bambine

Elisa Palomba

RECONNAISSANCE

Essere donna pensare filosoficamente tra musica e danze

Giovanna Borrello

L'origine ironica di un pensare differente.

Sulla filosofia di Marisa Forcina

Stefania Tarantino

La grazia della condivisione

Suor Luciana Mirjam Mele

Hommage à Marisa Forcina

Christiane Veauvy

Il di più di essere

Fiorella Cagnoni

L'impegno e la complessità: un dialogo con Marisa Forcina

Anna Maria Cherubini



Fig. 6225. "DÉCOR MODERNE"

Sac à main en cuir (noir, pastel et argent).

P. L. 1925

Nella quiete del tempo di Olga Tokarczuk:
differenza sessuale e figure matriarcali

MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ E CLELIA STEFANUTO

Tempo utopico – tempo acronico

Nel romanzo di Olga Tokarczuk *Prawiek i inne czasy* (1996)¹, tradotto in italiano con due titoli diversi *Dio, il tempo, gli uomini e gli angeli* (1999) e *Nella quiete del tempo* (2013 e 2020)² il tempo acronico si profila come un elemento centrale.

La divisione in capitoli, che possono essere letti in successione o in maniera autonoma, propizia un “meta-testo” nel quale si alternano i diversi tempi dei diversi personaggi, che a sua volta diventano meta-tempi, seguendo una struttura circolare e a rete, caratterizzata dall’intreccio e dalla ciclicità³. La scrittrice polacca segnala questa caratteristica in molte delle sue opere: «Ecco perché i miei libri sono fatti di una sorta di MTV video-clip. Puoi iniziare a leggere ovunque, in qualsiasi ordine»⁴, e parla dei suoi libri come di *Boxes within boxes* a cui attribuire un significato isolato, tasselli di un mosaico più ampio.

La struttura temporale-narrativa presente in *Nella quiete del tempo* diventa l’espressione di un pluralismo che si cifra a livello simbolico in una costellazione di figure femminili indipendenti fra di loro ma, facenti parte delle manifestazioni della Grande Madre o del Gran Femminile⁵. In questo contesto, la differenza sessuale, «la più basilare e universale di tutte le differenze umane»⁶, diventa elemento fondamentale per la tessitura di un

¹ OLGA TOKARCZUK, *Zdarrzyło się i już. Z Olga Tokarczuk rozmawia Marius Urbanek*, “Polityka Kultura”, 20, 1995, pp. I-VI.

² O. TOKARCZUK, *Dio, il tempo, gli uomini e gli angeli*, Edizioni e/o, Roma 1999. Ead, *Nella quiete del tempo*, Bompiani, Firenze-Milano, 2013 e 2020. Le tre edizioni sono state tradotte da Raffaella Belletti.

³ BOGUMIŁA KANIEWSKA, *Powieść czy tekst “meta”?* in AGNIESZKA IZDEBSKA AND DANUTA SZAJNERT, *Postmodernizm po polsku?* Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998, pp. 73-83.

⁴ KIMBERLY JASTREMSKI, *Pop Dreams. Interview with Olga Tokarczuk*, «2B A Journal of Ideas», 14, 1999. <http://www.polishwriting.net/index.php?id=39>. [Accessed: 01/07/2021]

⁵ ERICH NEUMANN, *La gran Madre. Una fenomenologia de las creaciones femeninas del inconsciente*, trad. di Rafael Fernández de Mauri, Trota, Madrid 2009.

⁶ LUCE IRIGARAY, *In tutto il mondo siamo sempre in due*, trad. di F. Giardini, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2006, p. 11.

ordine etico-politico più libero e giusto⁷, che non coinvolge soltanto le donne ma anche l'ambiente naturale in cui si muovono e agiscono.

Il tempo "ciclico", "familiare", presente in questo romanzo ci riconduce a una dimensione utopica al di fuori della storia, come l'autrice stessa dichiara: «Io racconto l'intera storia come se fosse una mappa, [...] come appare da un lato o dall'interno. Una visione intima. Io non credo che sia una "fuga dalla storia", ma solo una percezione diversa da essa»⁸.

Olga Tokarczuk si appella all'immaginario «collettivo universale»⁹ in chiave matriarcale, del quale si serve per raccontare una società contadina incentrata sul femminile e sulla terra, la quale viene considerata un essere vivente e un'entità sacra. La sospensione temporale del romanzo è sottolineata già dall'*ossimoron* in uno dei titoli in italiano (*La quiete del tempo*) e la sua struttura circolare appare già nella nomenclatura dei capitoli, dove l'elemento atemporale si espande con effetti ondulatori: «il tempo di Spighetta», «il tempo di Misia», «il tempo di Izydor». Questa dimensione è condivisa dagli umani, dalle piante e dall'inanimato: «il tempo del macinacaffè di Misia», «il tempo del gioco», «il tempo del micelio», «il tempo dei tigli». Persone, vegetali e cose condividono uno stesso destino, fissati nell'eternità del momento vissuto e nel superamento dell'ottica antropocentrica¹⁰: «Forse i macinacaffè sono l'asse della realtà attorno al quale tutto ruota e di dipana, e può darsi che per il mondo siano più importanti degli uomini. Forse il macinacaffè di Misia costituisce addirittura il pilastro di ciò che si chiama Prawiek»¹¹.

Diversi critici letterari hanno segnalato l'influenza delle teorie di Carl Jung, nelle opere della nostra scrittrice¹² che si manifesta attraverso l'esplorazione

⁷ Cfr. MARISA FORCINA, *Identità, genere, differenza: quale statuto epistemologico?* in OMAR GELO, ALESSANDRO ISONI, TERRI MANNARINI e SARAH SICILIANO (a cura di), *La differenza come risorsa, Atti del workshop 2018*, Università del Salento, Lecce 2019, pp. 3-18; DIOTIMA, *Il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga, Milano 1987.

⁸ MARIUS DRAGOMIR, *New Polish Fiction: An Interview with Olga Tokarczuk*, "Transition", 20 may 2003. Interview conducted by Contrafort writers, translated by Marius Dragomir: http://www.tol.cz/look/wire/article.tpl?IdLanguage=1&IdPublication=10&NrIssue=7_07&NrSection=1&NrArticle=9542&ALStart=70 (Accessed: 01/07/ 2021).

⁹ CARL GUSTAVE JUNG, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, trad. di C. Gauger, Trotta, Madrid 2010.

¹⁰ Definita come: «Una teoria (o assiologia) antropocentrica del valore, per comune consenso, attribuisce agli esseri umani un valore intrinseco e considera tutte le altre cose, incluse le altre forme di vita, come aventi un valore esclusivamente strumentale, cioè dotate di valore solo nella misura in cui sono mezzi o strumenti che possono servire agli esseri umani». JOHN BAIRD CALLICOTT, *Teoria non antropocentrica del valore ed etica ambientale*, in MARIACHIARA TALLACCHINI (a cura di), *Etiche della Terra. Antologia di filosofia dell'ambiente*, Vita e Pensiero, Milano 1998, p. 244.

¹¹ O. TOKARCZUK, *Nella quiete del tempo*, Bompiani, Firenze-Milano 2020, p. 45.

¹² ANNA LARENTA, *Metamorficzność postaci w twórczości Olgi Tokarczuk*, "Białostockie Studia Lite-

del simbolico e dell'inconscio, condiviso da persone, animali e cose¹³. Questa prospettiva si intreccia con l'afroditismo o indifferenziazione matriarcale: «Le cose sono creature immerse in un'altra realtà priva di tempo e movimento»¹⁴. La trama narrativa si arresta spesso per far posto alla riflessione filosofica¹⁵. In questo senso, Marciszuk parla di un ordine patriarcale e logico rovesciato: «Plants and animals become subjectified, children possess the deepest understanding of rules regulating the order of matters, and adults oftentimes lose their logical assessment, following pure instincts and desires»¹⁶.

In *Nella quiete del tempo* si suggerisce un sincretismo fra spazio e tempo, annullati fin dall'incipit del romanzo: «*Prawiek* è un luogo al centro dell'universo»¹⁷. Sospensione del tempo e simbiosi rimandano tanto al mondo psichico quanto all'immaginario simbolico arcaico matriarcale. Come sostenuto da Jung¹⁸ a proposito degli archetipi, l'immagine primordiale dell'essere umano è quella della Grande Madre, poiché tutti gli esseri umani nascono da donna e ciò costituisce la prima esperienza del mondo. Lo stesso nome del villaggio di Prawick, dove si svolge il romanzo, è traducibile letteralmente come “tanto tempo fa” o “tempo preistorico”¹⁹, in cui l'elemento femminile, l'alternarsi delle fasi lunari, il tempo biologico della vita e della morte prevalgono su quello storico e cronologico.

raturoznawcze”, 16, 2020, pp. 83-113; B. KANIEWSKA, *Powieść czy tekst “meta”?*, cit; Constance J. Ostrowski, *Feminist Fiction in Poland: Olga Tokarczuk’s “House of Day, House of Night”*, in EAD., *New Women’s Writing in Russia, Central and Eastern Europe: Gender, Generation and Identities*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2020, pp. 460-480.

¹³ La stessa Olga Tokarczuk dichiara: «Portiamo due mondi dentro di noi. Uno è quello che conosciamo e capiamo, o almeno possiamo capire. È qui che risiede il nostro senso di identità, il nostro “io”. Questo è il mondo delle parole, il mondo che può essere nominato, differenziato e valorizzato. L'altro mondo è difficile da definire. Lo conosciamo perché si manifesta a noi in immagini, in sogni, e a volte fuori di noi: nell'arte, nella religione, in esperienze profonde, in eventi sincronici. Alcune aree di questo mondo sono comuni a tutti gli esseri umani. Altri sono condivisi dagli uomini e dagli animali, persino dalle piante. I due mondi si contraddicono, ma rimangono uno solo». Cfr. A. LARENTA, *Metamorficzność postaci w twórczości Olgi Tokarczuk*, «Białostockie Studia Literaturoznawcze», January 2020; Olga, Tokarczuk, *Nella quiete del tempo*, cit., p. 90.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Tra questi FRANCESCO CATALUCCIO, *Lo sguardo di Olga Tokarczuk*, «Doppiozero» 14 ottobre 2019. <https://www.doppiozero.com/materiali/lo-sguardo-di-olga-tokarczuk> (accessed 01/07/2021); ELZBIETA WIACEK, *The works of Olga Tokarczuk: postmodern aesthetics, Myths, Archetypes, and the feminine touch*, in AAVV, *Women’s WritingOnLine*, 1, 2012, pp. 134-155.

¹⁶ PIOTR MARCISZUK, *Leśmian i jego filozofia*, «Przegląd Filozoficzno-Literacki», 2-3 (20), 2008, pp. 509-526.

¹⁷ O., TOKARCZUK, *Nella quiete del tempo*, cit., p. 9.

¹⁸ C. G. JUNG, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, cit.

¹⁹ E. WIACEK, *The works of Olga Tokarczuk*, cit., p. 142.

Se la struttura narrativa si sviluppa in capitoli intrecciati fra di loro, ma allo stesso tempo autonomi, quella simbolica comprende due cornici temporali opposte: un contesto storico ben definito che inizia nel 1914 e finisce intorno al 1970 segnato dallo sfondo bellico e le vicende degli abitanti di Prawick in cui, invece, si sviluppa un universo a-temporale, ciclico e mitico. Queste due cornici sono marcate dalla differenza sessuale. I personaggi maschili si collocano nella prima e sono identificabili in figure portatrici di morte, distruzione e crudeltà, stranieri che appartengono ad altri mondi, mentre i personaggi femminili sono legati alla terra e si muovono in un mondo familiare, contadino e naturale. Questa concezione dualista è stata anche sottolineata da Marciszuk²⁰ e da Bialek²¹, che segnalano una schizofrenia culturale dualizzata fra il femminile-matriarcale e il maschile-patriarcale. Bożena Karwowska segnala che in Olga Tokarczuk:

si oppongono costantemente ciò che è simbolicamente segnato come maschile - il centro, il regno pubblico, la ragione, la conoscenza e il progresso - con ciò che è simbolicamente considerato femminile - i margini, il regno privato, l'intuizione, l'immaginazione e il tempo circolare²².

Le protagoniste femminili: Genowefa, Misia, Florentynka, Papugowa, Stasia, Ruta, Adelka vengono collocate in una specie di eterotopia²³, che rappresenta l'annullamento del tempo. Per loro, al posto degli orologi ci sono elementi della natura che scandiscono la dimensione cronologica: «Quando caddero i fiori delle patate e al loro posto nacquero dei frutti verdi, Genowefa capì di essere incinta»²⁴. La cornice matriarcale e atemporale viene segnalata anche dalla presenza degli alberi, simboli dell'eternità e rigenerazione, che hanno un ruolo fondamentale e interagiscono costantemente con i personaggi femminili. L'albero della vita, una delle ierofanie della Dea Madre, è presente nel testo come elemento sincretico:

²⁰ P. MARCISZUK, *Leśmian i jego filozofia*, cit.

²¹ MARTA BIALEK, *(Un)translatibility. Onomastics in Olga Tokarczuk's Primeval and Other Times*, «Forum Filologiczne Ateneum», 1 (8), 2020, pp. 299-311.

²² BOŻENA KARWOWSKA, *Mythical Subversions (Olga Tokarczuk)*, in TAMARA TROJANOWSKA, JOANNA NIZYNSKA AND PRZEMYSŁAW CZAPLINSKI (EDS), *Being Poland*, University of Toronto Press, Toronto 2018, p. 419.

²³ MICHEL FOUCAULT, *De los espacios otros* [Conferenza tenuta nel Cercle des études architecturales, marzo de 1967], «Architecture, Mouvement, Continuité», 5, 1984.

²⁴ O. TOKARCZUK, *Nella quiete del tempo*, cit., p. 11.

Durante l'avvicinarsi dei quattro periodi dell'anno, l'albero ignora l'esistenza del tempo e il susseguirsi delle stagioni. Per lui tutti i quattro principi coesistono. L'inverno è parte dell'estate e l'autunno della primavera. Il freddo è parte del caldo e la morte della nascita. L'acqua è costituita in parte di fuoco, mentre l'aria è costituita in parte di terra²⁵.

Tanto Spighetta come Genowefa, appaiono come “signore del tempo”, grazie alla loro capacità di prevedere il futuro: «Spighetta non poteva sbagliarsi. Conosceva il futuro. Lo sapevano tutti»²⁶. Genowefa ha il dono della veggenza, forse perché è lei che custodisce a casa sua la “pietra lunare”: «La cercava anche quando la mamma si metteva a leggere il futuro. Genowefa però fissava troppo a lungo le carte disposte davanti a sé»²⁷.

Figure matriarcali

In parallelo alla definizione di mito offerta da Jung come «manifestazione psichica che riflette la natura dell'anima», che allo stesso tempo stabilisce «norme e modelli comportamentali della società»²⁸, la riscrittura del mito in Olga Tokarczuk, assume una posizione di fuga nei confronti dell'immaginario patriarcale, dal quale scaturiscono quelle norme e quei modelli.

Partendo comunque dalla matrice junghiana di percezione dualistica del mondo in cui maschile e femminile sono sfere psicologiche separate, l'autrice sostituisce il mito tradizionale patriarcale con una rappresentazione che si serve del simbolico matriarcale. Seguendo le strategie di un linguaggio femminile pluralista, definito da Irigaray «*parler femme*»²⁹, si attua la creazione di una realtà in cui il simbolico si riferisce sempre al femminile, al materno³⁰, al legame tra donna e donna, donna e natura oppure donna e animale, decostruendo così l'ordine simbolico patriarcale-tradizionale, in cui domina il fallocentrismo e la “legge del Padre”.

Alla riscrittura dei miti contribuisce in maniera fondamentale la revisione della soggettività a partire da un punto di vista femminista, con cui

²⁵ Ivi, p. 202.

²⁶ Ivi, p. 30.

²⁷ Ivi, p. 62.

²⁸ C. G. JUNG, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, cit., p. 67.

²⁹ L. IRIGARAY, *Parlare non è mai neutro*, Editori Riuniti, Milano 1991.

³⁰ LUISA MURARO, *L'ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Roma 1991.

Olga Tokarczuk si identifica, anche se parte dalla prospettiva molto più ampia del questionamento della realtà:

Quando ho letto romanzi realistici ho sempre trovato che mancava loro qualcosa, ho capito subito che il realismo era una menzogna, per la precisione bisogna fare un'escursione all'irrazionale, viaggiare verso il metafisico. Sono una psicologa clinica e gli psicologi non lavorano con la realtà, parlano di "realtà psicologica", di quella costruzione mentale in cui viviamo. Ecco perché non separo mai il reale e l'irreale³¹.

Le protagoniste femminili di questo romanzo rappresentano il rifiuto delle categorie stabilite. In primo luogo agiscono per se stesse senza essere incatenate ai legami della famiglia patriarcale in cui l'autorità è simbolizzata dal padre o dalle figure maschili. Olga Tokarczuk le raduna in una serie genealogica femminile che visualizza ciò che è stato frammentato e soppresso dall'immaginario patriarcale³², cioè la serie trinitaria della Grande Madre (o Dea Madre) che raduna in sé le diverse età della vita femminile: giovane e vergine, donna matura e anziana saggia nelle tre figure della nonna-madre-figlia. Queste genealogie sono presenti nei legami fra Florentynka-Spighetta-Ruta e Genowefa-Misia-Adelka, il cui carattere archetipico viene espressamente segnalato attraverso la loro somiglianza fra le figure delle figlie: «Cercava di cogliere il momento in cui Misia e Ruta stavano in piede una accanto all'altra, per confrontarle. Davvero nessuno si era accorto di quanto si somigliassero? Due varianti della stessa persona»³³.

Ma anche le madri e le nonne condividono diversi tratti, come il loro carattere liminare e di confine fra i due mondi: quello civilizzato e quello della natura. Ruta e Spighetta portano nomi di piante, Florentynka vive nel confine di questi due realtà separate e opposte: «Le finestre della sua casa davano in parte sul bosco e in parte sul villaggio»³⁴. In questo mondo ginecocentrico le donne raggiungono spazi di libertà grazie alla «forza dei rapporti con le altre donne»³⁵.

³¹ XAVI AYÉN, *Olga Tokarczuk, premio Nobel de Literatura: «Quiero emborrachar al lector»*, "La Vanguardia", 22 marzo 2020. <https://www.lavanguardia.com/magazine/20200322/474261125968/tokarczuk-nobel-literatura-entrevista-polonia.html> (accessed: 20/1/2021).

³² ANN BARING e JULES CASHFORD, *El mito de la Diosa: evolución de una imagen*, trad. di A. Piquer, Editorial Siruela, Madrid 2005.

³³ O. TOKARCZUK, *Nella quiete del tempo*, cit., p. 157.

³⁴ Ivi, p. 54.

³⁵ M. FORCINA, *Il Tempo non lineare dell'Utopia*, «La società degli individui», 66, 2019, pp. 149-164.

La figura della Grande Madre, entità sacra identificata con la natura e la vita, è presente nella concezione di questo universo narrativo soprattutto attraverso due elementi: la terra e la luna. La centralità del seno e del latte materno come portatori di vita, è sottolineata in diversi passaggi del libro. Uno di questi è il momento in cui Spighetta dà alla luce un bambino morto: «Quando si svegliò, scorse al suo fianco il bambino rattappito e morto. Provò ad attaccarlo al seno. Il suo seno era più grande di lui e dolorosamente vivo. Intorno volavano mosche»³⁶.

La figura della Gran Madre irrompe come divinità femminile consolatrice e sanatrice, portavoce della differenza femminile a cui sono associati i valori etici dell'empatia e la cura³⁷. Spezzata dall'insopportabile dolore Spighetta ha una visione:

Le apparve una donna come un albero [...] Era una donna molto forte. Aveva i capelli neri e ricci degli ebrei, il volto meravigliosamente espressivo. Le sembrò bella. [...] La donna forte si chinò su di lei e le accarezzò la guancia. [...] “sei mia” disse la donna immensa, accarezzandole il collo e i seni gonfi. Nei punti in cui le dita della donna lo toccavano, il corpo di Spighetta era invaso da una sensazione di beatitudine e d'immortalità. [...] Quindi la donna la prese in braccio e la strinse al seno. Con le labbra screpolate, la giovane trovò il capezzolo. Sapeva di pelo di animale, di camomilla e ruta. Spighetta non smetteva di bere³⁸.

La scena iniziale della morte del neonato che non può attaccarsi al seno, grazie al latte che la Dea Madre offre a Spighetta viene rovesciata. La morte iniziale si trasforma in vita e Spighetta-madre torna ad essere figlia nelle braccia della Dea in un tempo ciclico e rigeneratore. Dopo il contatto con la Dea Madre Spighetta acquista anche lei la capacità di sanazione confermando così l'appartenenza ad una genealogia femminile che unisce entrambe. L'istrumento magico è di nuovo il corpo femminile e il latte materno:

Dio provocò un profondo turbamento anche nel corpo di Spighetta. Si manifestò nei suoi seni, che all'improvviso si riempirono di latte. Quando la gente venne a saperlo, comincio ad andare da lei di nascosto per avvicinare ai

³⁶ O. TOKARCZUK, *Nella quiete del tempo*, cit., p. 11.

³⁷ CAROL GILLIGAN, *Con voce di donna. Etica e formazione della personalità*, trad. di A. Bottini, Feltrinelli, Milano 1987.

³⁸ O. TOKARCZUK, *Nella quiete del tempo*, cit., p. 22.

capezzoli le parti del corpo malate, su cui la donna spruzzava un rivolo bianco. Il latte guarì l'infiammazione agli occhi del giovane Krasny, le verruche sulle palme di Franek Serafin, un ascesso a Florentynka e l'impetigine di un bambino ebreo di Jeszkotle³⁹.

La differenza delle donne ha origine nel corpo sessuale e permette una differente esperienza, una differente visione del mondo e un differente sapere. L'esperienza delle donne relazionata con la maternità viene rappresentata nella sua ambivalenza e forza magica e rigeneratrice di vita nella versione mitica, ma anche nella sua dimensione sociale patriarcale che comporta dolore nelle donne in senso fisico e simbolico. Mentre nella prima la maternità e la fertilità costituiscono un valore in sé, nella società patriarcale la maternità fuori dalla famiglia diventa un atto aberrante e la madre immorale diventa un "essere rifiutato", demonizzato e marginalizzato, proprio come succede a Spighetta.

Ci sono due modi di apprendere. Dall'esterno e dall'interno. Il primo è considerato il migliore, se non l'unico. Perciò gli uomini acquisiscono conoscenze attraverso i viaggi in terre lontane [...] Spighetta imparava assimilando dentro di sé quanto era all'esterno [...] Queste furono le università di Spighetta. La pancia che si faceva più tonda fu il suo diploma⁴⁰.

Se il femminile incarna le forze dell'esistenza, con le loro ombre e luci di sofferenza e felicità, di vita e di morte, il maschile invece, rappresenta l'attutimento dei sensi caratterizzato da un livello di consapevolezza inferiore:

In casa Serafin, si accese la luce e una voce maschile gridò nell'oscurità: "Silenzio pazzo! Vogliamo dormire".

E allora dormite, dormite fino alla morte. Che siete nati a fa, se passate il tempo a dormire⁴¹.

Questo episodio si ripete due volte come un'eco, in due capitoli diversi del libro, ma nella seconda versione è Spighetta che risponde, anche come portavoce di Florentynka:

³⁹ Ivi, p. 114.

⁴⁰ Ivi, p. 19.

⁴¹ Ivi, p. 55.

In una casa si accese la luce e una voce maschile gridò: Zitta donna! Vogliamo dormire

E allora dormite, dormite fino alla morte! gli urlò in risposta Spighetta da sopra la spalla. Che siete nati a fare se passate il tempo a dormire?⁴²

Le donne e le dee di Olga Tokarczuk condividono una stessa eredità pur mantenendo la loro singolarità. Entrambe hanno un aspetto divino e un altro umano. Anche la Vergine cattolica di Jeszkotle rappresenta una dimensione femminile che manifesta una continuità con la Dea primigenia⁴³, incarnando il suo carattere compassionevole e solidale nei confronti degli umani:

Incarnava l'assoluta volontà di soccorrere chiunque fosse malato e bisognoso [...] La Vergine di Jeszkotle infondeva loro energie per guarire. La elargiva a tutti, senza eccezione, non per misericordia, ma perché tale era la sua natura: concedere la forza di guarire a chiunque ne avesse bisogno⁴⁴.

Il rapporto privilegiato fra donne e fra donne e animali si palesa nella sororità che la Vergine mostra nei confronti di Florentynka e del suo cane quando interviene per evitare che il sacrestano lo mandi fuori dalla chiesa: «Afferrò la corda e con le mani tremanti per l'orrore tentò di sciogliere il nodo. Allora dal quadro lo raggiunse una sommersa voce femminile. “Lascia quel cane! Florentynka di *Prawiek* mi ha chiesto di sorvegliarlo!”»⁴⁵.

Le protagoniste in *Nella quiete del tempo* sono donne che abitano in campagna alcune di loro nel bosco, simbolizzano la divisione del lavoro contadino arcaico nella quale le donne sono legate alle funzioni relazionate alla terra e al ciclo agricolo, il cui espletamento comporta alcune pratiche magiche, che consentono un loro protagonismo e libertà, ma anche rappresentano il rifiuto del mondo moderno che sottomette e depreda allo stesso tempo le donne e la natura.

⁴² Ivi, p. 104.

⁴³ A. BARING e J. CASHFORD, *El mito de la Diosa*, cit.

⁴⁴ O. TOKARCZUK, *Nella quiete del tempo*, cit., p. 38.

⁴⁵ Ivi, p. 95.

Matriarcale-Patriarcale. Due mondi/tempi antitetici

La Grande Madre primigenia è rappresentata dalle sue corrispondenti terrenali-mortali: le donne. Olga Tokarczuk riporta i suoi lettori all'afroditismo primigenio, dove la madre costituisce il significante dell'unico principio di generazione, e dove la visione del mondo è basata sulle «cose della terra», ossia sulla forza generatrice che posseggono⁴⁶. Il peso dell'umano ricade sul femminile a causa della sua capacità di procreazione: «Quella era un'epoca in cui le donne morivano prima degli uomini: le madri prima dei padri, le mogli prima dei mariti. Questo perché sono sempre state i recipienti da cui l'umanità scaturisce»⁴⁷.

Lo sfondo bellico, abitato dagli uomini, entra in forte opposizione con quello pacifico, rappresentato invece dalle donne. Il concetto della pace legato alla femminilità è presente in diversi momenti dell'opera, soprattutto nei capitoli che riguardano i «tempi di Genowefa», la quale parlando della guerra, dichiara: «Ci vorrebbero comunque delle figlie. Se all'improvviso cominciasse tutte a partorire solo femmine, nel mondo ci sarebbe la pace»⁴⁸. Nel corso della narrazione, si rimarca spesso l'incompatibilità tra la guerra e le donne: «Genowefa immaginava dunque la guerra come un corpo a corpo in mezzo al fango, alle pozzanghere e all'immondizia, uno scontro nel quale tutto si decideva su due piedi, in un batter d'occhio. Si stupiva perciò che durasse tanto a lungo»⁴⁹.

Se le donne vivono in armonia con la natura e le bestie, i soldati rappresentano la distruzione di umani e animali, personificando la morte nelle forme più crudeli: «Non sapeva che Kurt aveva sparato a Florentynka, né che i suoi cani erano stati uccisi dai fucili e dalle ruote degli automezzi militari»⁵⁰. Gli uomini soldati si mostrano predatori delle donne, sulle quali esercitano violenza e violazione a prescindere dal colore dell'uniforme che indossano: «Spighetta trovò Ruta troppo tardi. La ragazza aveva il vestito sollevato fino al viso e il corpo coperto di ferite. Il ventre e le cosce erano rossi di sangue, sul quale volavano le mosche. Era priva di sensi»⁵¹.

⁴⁶ VICTORIA KOLB-BACHOFEN, STEFAN EPSTEIN, ULRICH KIESEL and HUBERT KOLB, *Low-dose streptozocin-induced diabetes in mice: electron microscopy reveals single-cell insulinitis before diabetes onset*, «Diabetes», 37 (1), 1988, pp. 21-27.

⁴⁷ O. TOKARCZUK, *Nella quiete del tempo*, cit., p. 55.

⁴⁸ Ivi, p. 14.

⁴⁹ Ivi, p. 12.

⁵⁰ Ivi, p. 135.

⁵¹ Ivi, p. 138.

Gli effetti della guerra sulle donne diventano la metonimia degli effetti della società patriarcale sul loro corpo: «Ripensò alla ragazza di prima della guerra. A quei tempi era bella, florida. Ora guardava i suoi piedi nudi, pieni di ferite, le unghie forti come artigli di animali»⁵². Il corpo di Ruta si presenta come un ibrido, sottoposto a un processo di “inselvaticamento” che si concretizza nell’immagine dei suoi piedi, più simili a quelli di un animale che di un essere umano, rivelando così la sua natura di *Potnia Theron*, Signora della natura selvaggia, o Signora delle bestie, il cui corpo possiede membri non umani appartenenti ad animali o piante. La rappresentazione di Ruta sotto questa veste permette anche a Olga Tokarczuk di cancellare il confine dell’umano che può includere l’animale e assumere forme diverse in un costante processo di divenire⁵³.

Il bosco rappresenta l’habitat di Spighetta e di sua figlia, loro stesse natura, e con la guerra diventa anche il rifugio matriarcale sicuro per tutte le persone del villaggio che, in contrapposizione, rappresenta per le donne un pericolo, poiché è lo spazio in cui interagiscono e comandano gli uomini: «Non andare nel villaggio, finirai per cacciarti nei guai” diceva Spighetta alla figlia»⁵⁴.

Spighetta-Demeter, Ruta-Persefone

Olga Tokarczuk descrive Spighetta e sua figlia Ruta come se fossero l’incarnazione di Demetra e Persefone, contestualizzando l’episodio mitico nella campagna polacca e sintetizzandolo nel dialogo che hanno Spighetta e Ukleja, futuro marito di Ruta: «Puoi prenderla, ma a una condizione. Sarebbe? Chiese Ukleja incuriosito. Gli piaceva mercanteggiare. Da ottobre ad aprile compreso è tua. Da maggio a settembre, mia»⁵⁵.

Allontanando madre e figlia e spezzando il loro legame, Ukleja si comporterà come Ade, il rapitore di Proserpina. Si produce così la desacralizzazione della Dea e parallelamente la sottomissione della donna. Fuori dal mondo matriarcale in cui era cresciuta, Ruta diventa soltanto un oggetto da possedere e sfoggiare nel mondo patriarcale di Ukleja: «Sei mia, tu e

⁵² Ivi, p. 29.

⁵³ A. LARENTA, *Metamorficzność postaci w twórczości Olgi Tokarczuk*, «Białostockie Studia Literaturoznawcze», 16, 2020, pp. 83-113.

⁵⁴ O. TOKARCZUK, *Nella quiete del tempo*, cit., p. 106.

⁵⁵ Ivi, p. 175.

tutto quello che hai addosso». Ukleja guardò Pawel divertito dalla scena e ripeté: «È tutta mia, lei e quello che indossa! Ce l'ho per tutto l'inverno. D'estate se la squaglia dalla madre»⁵⁶.

Se nel contesto matriarcale le lacrime di Proserpina propiziavano il rinascere della primavera, quelle di Ruta nel mondo patriarcale sono completamente sterili: «Non ho fortuna, Misia, disse Ruta, e la lacrima imprigionata dalle ciglia le scivolò sulla guancia»⁵⁷.

La natura selvaggia e non addomesticata di Spighetta viene descritta attraverso diversi particolari partendo dal suo essere scalza: «La ragazza scalza a cui Genowefa aveva dato un copeco, era Spighetta»⁵⁸, ma anche attraverso la sua nudità e i suoi rapporti sessuali con esseri quasi animali o vegetali. L'uomo cattivo, l'amante senza nome, «era nudo e peloso come una scimmia»⁵⁹, e come lei, vive ai margini della società, nel bosco.

Quando gli permetteva di montargli sopra, Spighetta sapeva di non congiungersi a un uomo. Quando se ne rendeva conto era invasa dal terrore ma anche dall'eccitazione, al pensiero di trasformarsi a sua volta in cerva, scrofa, giumenta⁶⁰.

L'albero di Angelica è, invece, il suo amante vegetale. Nel loro rapporto amoroso Spighetta viene identificata con la terra e con l'acqua stessa, elementi matriarcali primordiali:

Le sue labbra sapevano di dolci, frutta candita, terra imbevuta di pioggia [...] Si stesero sul pavimento e sfiorarono l'un l'altra simili a fili d'erba. Quindi il giovane fece sedere Spighetta sui suoi fianchi e si radicò in lei ritmicamente, sempre più in profondità, pervadendole tutto il corpo, penetrando i suoi recessi più intimi, sorbendone gli umori. Bevve da lei fino al mattino⁶¹.

L'amore-fusione con questi elementi animali o vegetali diventa un atto di co-creazione, che denota ancora una volta la capacità di trasformazione della divinità femminile, presente e manifesta in ogni essere. Spighetta si compenetra con altri esseri viventi, la sua natura è osmotica, in questi

⁵⁶ Ivi, p. 178.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ivi, p. 18.

⁵⁹ Ivi, p. 25.

⁶⁰ Ivi, p. 173.

⁶¹ Ivi, p. 65.

incontri amorosi la sua carne si tramuta in qualcos'altro denotando la sua identità fluida che oltrepassa i confini fra le specie animali, umane vegetali. Sono episodi dove si evidenzia il desiderio femminile e si afferma la sua libertà che contrastano con gli episodi in cui Spighetta invece, è costretta a mantenere rapporti sessuali con uomini nel villaggio. Spighetta d'estate assume le sembianze di Demeter, dea del raccolto, in un *habitat* in cui è autonoma e autosufficiente, ma d'inverno è costretta a vivere fra gli esseri umani, dove è obbligata a sottostare ai desideri maschili per riuscire a sopravvivere. In un certo qual modo Spighetta si trasforma come sua figlia in Persefone, trascorrendo l'inverno nel suo Ade particolare:

La donna aveva fatto la sua comparsa a Prawiek tra luglio e agosto. La gente l'aveva chiamata così perché si nutriva delle spighe rimaste nei campi dopo la mietitura, che raccoglieva e si cuoceva sul fuoco. Poi, durante l'autunno, andava avanti rubando patate e, quando a novembre i campi diventavano spogli, passava tutto il suo tempo all'osteria. Di tanto in tanto qualcuno le offriva una vodka, altre volte invece riceveva un tozzo di pane con una fetta di lardo. Tuttavia la gente è poco propensa a dare qualcosa per niente, senza un tornaconto, soprattutto in un'osteria, così che Spighetta aveva cominciato a prostituirsi⁶².

La Dea simbolizzata da Spighetta, lontana dalla natura viene degradata e desacralizzata nel mondo civilizzato, diventando un semplice oggetto d'uso. È così che Spighetta-Demeter si trasforma alla vista degli abitanti del villaggio nel personaggio di Lilith, rifiutata della società. La paura degli altri nei suoi confronti è riconducibile al suo carattere sacro che può essere temibile: «Aveva paura di lei. Tutti ne avevano paura. Spighetta era pazza, forse anche malata. Diceva cose senza senso, imprecava»⁶³. L'impossibilità di comunicarsi che sperimenta Spighetta riflette quella della sua integrazione in una società ostile che non può decifrare il suo linguaggio e che, per tanto, rimane al di fuori del comprensibile. Ma, come sostiene Marisa Forcina, Spighetta è nel mondo «con la capacità di dirne il senso. Non è questione di saper parlare o utilizzare le parole, ma di non tacere o non mettere a tacere il proprio essere donna»⁶⁴. In questo senso Spighetta parla il linguaggio non udibile delle donne, fatto di urla, silenzi, gesti e sguardi.

⁶² Ivi, p. 18.

⁶³ Ivi, p. 34.

⁶⁴ M. FORCINA, *Il Tempo non lineare dell'Utopia*, cit., p. 15.

Anche come dea marginata e marginale il suo linguaggio viene rappresentato soprattutto dal suo sguardo: «Fissava tutti con uno sguardo diretto e sfrontato, perfino il parroco». «Quando Spighetta si voltò verso di lei, Genowefa fu percorsa da un brivido. Aveva uno sguardo terribile»⁶⁵. Gli occhi diventano un elemento che l'accomuna a Medusa. Entrambe posseggono un potere sugli altri, nel caso di Spighetta la chiaroveggenza che scopre negli altri le verità del loro mondo interiore e che incomoda tanto le donne nel vedersi sottomesse come gli uomini nel sentire desiderio verso di lei: «Allora spalancò le palpebre e guardò Genowefa dritto negli occhi, anzi, non negli occhi, ma dritti nell'anima, nel suo punto più nascosto. Genowefa ritrasse la mano. Quelli non erano occhi di un essere umano»⁶⁶.

Spighetta – Florentynka. Signore delle bestie o Pontia Theron

Spighetta e Florentynka rappresentano l'archetipo della *Pontia Theron*. Entrambe vivono circondate da animali con i quali hanno relazioni quasi familiari e sono considerate “pazze” dal resto degli abitanti del villaggio, condividendo il loro carattere marginale.

Florentynka è caratterizzata dal regime notturno come Spighetta e Ruta. Le tre donne: figlia, madre e nonna che si relazionano alle fasi della luna: crescente, piena, e calante⁶⁷. La pazzia, considerata nel pensiero primitivo una “malattia sacra”, è influenzata da questo pianeta: «Florentynka era impazzita senza darlo a vedere. In principio le doleva la testa e la notte non riusciva a dormire. Era la luna ad impedirglielo»⁶⁸. L'associazione della maga-strega con la luna si produce attraverso la connessione con animali, nello specifico con i cani e i gatti:

⁶⁵ O. Tokarczuk, *Nella quiete del tempo*, cit., p. 18.

⁶⁶ Ivi, p. 29.

⁶⁷ Come sostiene Erik Neumann, «La luna, il cui crescere, decrescere e ritornare fu per l'umanità antica il più impressionante di tutti i fenomeni celesti è Signora sia del periodo celestescosmico, sia del periodo terreno femminile, il cui ritmo di ventotto giorni è analogo al ritmo celeste ed è il corrispondente terreno più visibile di un evento celeste superiore [...] È il Signore della vita psicobiologica e perciò della femminilità nella sua essenza archetipica, la cui rappresentante umana è la donna terrena». Erik Neumann, *La Luna e la coscienza matriarcale*, in Id., *La Psicologia del femminile*, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1975, p. 286.

⁶⁸ O. Tokarczuk, *Nella quiete del tempo*, cit., p. 54.

Dunque quella notte, vuoi per la persecuzione della luna, vuoi per la propria follia, Florentynka imparò a parlare con i suoi cani e i suoi gatti. Quelle degli animali non avevano la compattezza e la precisione del linguaggio umano. Erano prive di riflessioni. In compenso le cose erano viste dal di dentro, senza quel distacco che negli uomini reca in sé un senso di estraniamento. Il mondo sembrava quindi più benevolo⁶⁹.

La complicità fra queste donne “sciolte” che scappano al regime diurno e allo stesso tempo al controllo degli uomini, si manifesta sotto il segno della luna che le raduna in uno spazio reale e simbolico di aggregazione e di sapere femminile⁷⁰. In questo contesto è possibile interpretare l’adunanza di Spighetta, Genowefa e Ruta, non solo come rito di adorazione al pianeta luna:

Una volta, passando accanto alla Collina dei Maggiolini, scorsero la sagoma curva di una donna circondata dai cani. Il chiarore argenteo della luna imbiancava la sommità della loro teste. Spighetta si diresse verso le donne, tirandosi dietro Ruta. Si avvicinarono alla vecchia. I cani si misero a ringhiare inquieti [...] Si sedettero a terra accanto alla vecchia e si misero a guardare come lei la faccia della luna, grande, rotonda e soddisfatta di sé⁷¹.

Spighetta è in connessione con diversi animali che si costituiscono in membri della sua alternativa famiglia:

Nella catapecchia di Spighetta a Wydymacz vivevano un serpente, una civetta e un nibbio. Gli animali non si infastidivano l’un l’altro. Il serpente abitava in cucina vicino al focolare ed era là che Spighetta lasciava sempre un piatto di latte per lui. Un giorno il serpente aveva strisciato fino ai suoi piedi. Allora lo aveva sollevato e doveva averlo stregato con la sua pelle calda che odorava di erba e latte. Il serpente le si era attorcigliato attorno al braccio e aveva fissato gli occhi chiari di Spighetta. Con le sue pupille dorate. L’avevano chiamato Zecchino⁷².

Il serpente, simbolo dell’immortalità, è anch’esso collegato alla luna. Entrambi ringiovaniscono ciclicamente⁷³ e nel caso di Zecchino rappre-

⁶⁹ Ivi, p. 21.

⁷⁰ M. FORCINA, *Ironia e saperi femminili: relazioni nella differenza*, Franco Angeli, Milano 1995.

⁷¹ Olga Tokarczuk, *Nella quiete del tempo*, cit., p. 103.

⁷² Ivi, p. 63.

⁷³ ROBERT BRIFFAULT, *Las madres*, trad. di M. Gerber Bufano, Siglo XXI, Buenos Aires 1974.

senta una vera e propria manifestazione della luna come animale personificato che possiede un nome proprio. Manipolare serpenti attraverso il corpo significa partecipare al loro potere magico e Spighetta, si rapporta con Zecchino come se fosse un animale domestico.

Spighetta e Florentynka, sacerdotesse della religione della Dea oppure loro stesse sue ierofanie, sono percepite dalla società che le circonda come streghe e donne pericolose, ovvero, simbolizzano il carattere negativo e malfico che assume il potere magico delle donne nelle società patriarcali⁷⁴. Olga Tokarczuk riscrive in modo satirico la tradizione giudeo-cristiana che fa ricadere sulla donna-serpente la colpevolezza del peccato originale. Il suo racconto sottolinea il carattere maschile del serpente, presentato sotto il segno di un uomo servizievole e tentatore: «Le portava in dono i topi che catturava, ciottoli biancastri trovati sulla riva del fiume, frammenti di corteccia. Un giorno le portò una mela, e la donna l'avvicinò alla bocca ridendo: quel riso sapeva di abbondanza. "tentatore", gli diceva in tono carezzevole»⁷⁵.

Spighetta oppone alla visione della donna peccatrice quella della vita che non si lascia controllare. Quando incontra il parroco di *Prawiek* e lui adopera le parole per ammonirla lei usa il suo corpo come gesto di disubbidienza e di ribellione:

Un giorno, mentre cercava erbe medicinali nei prati vicino al fiume con il serpente intorno al collo, Spighetta si imbatté nel parroco. Non appena li scorse, il prete indietreggiò spaventato. "Strega!", urlò agitando il bastone. "Stai alla larga da Prawiek, da Jeszkotle e da tutti i miei parrocchiani. Vai in giro con il diavolo in collo? Non sai cosa dice la Bibbia? Che cosa disse il Signore Iddio al serpente? -porrò inimicizia tra te e la donna, tra la sua stirpe e la tua stirpe: questa ti schiaccerà la testa e tu le morderai il calcagno." Spighetta scoppiò a ridere e sollevò la gonna, mostrando il basso ventre nudo⁷⁶.

Il prete chiama Spighetta "strega", mentre lei mostra il suo dissenso non con parole ma, ancora una volta, attraverso un linguaggio non articolato come il ridere, in senso più ampio e simbolicamente, attraverso l'emissione della voce della Dea che è in lei, e attraverso il basso ventre nudo mostrato come simbolo della sessualità e la fertilità al di sopra delle religioni e delle leggi patriarcali stabilite.

⁷⁴ HUSAIN SHAHRUKH, *La diosa: Creación, fertilidad y abundancia. Mitos y arquetipos femeninos*, Editorial Taschen, Madrid 2006.

⁷⁵ O. TOKARCZUK, *Nella quiete del tempo*, cit., p. 63.

⁷⁶ Ibidem.

La figura del prete viene ridicolizzata nel suo ruolo di sorvegliante della sessualità senza regole che incarna Spighetta, ma anche attraverso altri elementi matriarcali come il fiume, le cui acque vengono personificate da lui come impudiche e malvagie e dotate di un corpo femminile contro il quale esercita violenza:

Com'era possibile che egli, un prete, potesse provare qualcosa di tanto assurdo? Odiare un fiume. Tuttavia proprio di odio si trattava. Al parroco non dispiaceva tanto per il fieno bagnato, quanto per la noncuranza e l'ottusità della Nera, per la sua inafferrabilità, l'egoismo e la sconfinata idiozia. [...] Lo avrebbe colmato assai volentieri di terra, dalle sorgenti fino alla foce. Si guardava intorno controllando di non essere visto, quindi strappava un ramo di ontano e frustrava il corpo tondeggiante e impudico del fiume⁷⁷.

L'attacco al fiume rappresenta la demonizzazione della sessualità che viene sconsecrata, facendo riferimento al mito di Lilith, che nella tradizione giudeo-cristiana diventa "la madre di tutti i demoni" e la "concubina del diavolo", collegata all'acqua attraverso la sua rappresentazione come demone che abita vicino al fiume Eufrate in un'iscrizione sumerica.

Spighetta-Lilith

Il serpente che accompagna Spighetta la caratterizza anche con gli attributi di Lilith, archetipo di tutte le donne ribelli e mostruose che si oppongono all'ordine stabilito dal patriarcato. Nell'iconografia che si riferisce a questo personaggio ci sono degli elementi che appaiono in maniera ricorrente nelle diverse tradizioni, in particolar modo, la figura del serpente. Nella letteratura sumera, nel poema Gilgamesh e l'albero di Huluppu, come nella tradizione giudaico-cristiana, è sempre associata a questo animale, che nella tradizione biblica rappresenta il simbolo del male, del peccato. L'associazione tra il demone e Lilith si riscontra anche in Spighetta che, invece di rispondere all'archetipo della donna mostruosa e animalizzata presente della tradizione biblica, innalza il serpente alla condizione umana, dandogli persino un nome.

Nel *Testamento di Salomon* (secoli II-III d.C.) sono descritte le fattezze di Lilith: occhi «brillanti e verdi», capelli «ondulati e spettinati» e voce

⁷⁷ Ivi, pp. 50-51.

«chiara e cristallina»⁷⁸. I tratti fisici di Spighetta seguono questo ritratto: «Era alta e formosa. Aveva i capelli biondi e la carnagione chiara, sulla quale il sole non aveva avuto la meglio. Aveva gli occhi verdi, uno dei quali puntava lievemente in alto»⁷⁹. L'attività di prostituta che svolge saltuariamente fornisce un'ulteriore conferma dell'allusione al mito di Lilith, nel suo atteggiamento di non sottomissione:

Fissava tutti con uno sguardo diretto e sfrontato, perfino il parroco. [...] gli uomini che la possedevano tra i cespugli si sentivano sempre a disagio, dopo. Si abbottonavano i pantaloni e tornavano nell'aria soffocante della bettola con il viso arrossato⁸⁰.

Spighetta-Lilith nonostante offra il suo corpo per denaro non adotta una posizione di inferiorità con rispetto agli uomini. Contrariamente, invece, è lei a destare paura, disagio e scompiglio nei suoi clienti, dimostrando l'irriducibilità del femminile. Olga Tokarczuk nel corso della narrazione, fa riferimento alla tradizione mitica ebraica in cui figura la storia completa di Lilith, ovvero *L'alfabeto di Ben-Sira* (XVII- X d.C.):

Spighetta non voleva mai stendersi come Dio comanda. Diceva: “perché ti devo stare sotto? Sono uguale a te”. Preferiva appoggiarsi a un albero o a una parete di legno dell'osteria con la gonna buttata sulle spalle. Al buio il suo sedere brillava come la luna⁸¹.

Secondo Briffault⁸² la luna è una divinità matriarcale che si identifica con il corpo delle donne (sedere-luna), ma anche è associata agli alberi, per cui in questo passaggio la condizione di dea lunare di Spighetta si manifesta attraverso la continuità del suo corpo con l'albero o il legno in cui si appoggia. Lilith, la notturna, rifiuta di coricarsi sulla schiena, posizione che caratterizzava i popoli in cui le donne erano considerati dei “beni mobili” e, quindi, moglie sottomesse e ubbidienti⁸³.

La sfida alle norme e la sfrontatezza, tipica del personaggio mitico di Lilith, è presente anche in Spighetta che come lei si presenta vincolata alla

⁷⁸ MANUEL ANTONIO MARCOS CASQUEROS, *Lilith. Evolución histórica de un arquetipo femenino*, Universidad de León, León 2009.

⁷⁹ O. TOKARCZUK, *Nella quiete del tempo*, cit., p. 18.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Ibidem.

⁸² R. BRIFFAULT, *Las madres*, cit.

⁸³ ROBERT GRAVES, *Los mitos griegos*, trad. di Esther Gómez Parro, Gredos, Madrid 2019.

sessualità, nemica del matrimonio, tentatrice, corruttrice e causa di desideri proibiti nei mariti altrui.

“Puttana” le disse la Franiowa, la domestica del castello, il cui marito quell’estate aveva perso la testa per la ragazza, e le diede uno schiaffo. Mentre Spighetta avanzava vacillando sulla grossa ghiaia dello spiazzo, i carpentieri sul tetto le fischiarono dietro. Allora sollevò la gonna e mostrò loro il sedere nudo⁸⁴.

Il suo personaggio è multiplo e ambivalente secondo la chiave di lettura e i punti di vista con cui la narrazione si sviluppa. Olga Tokarczuk li confronta in uno sguardo incrociato, ma prevale quello della donna libera che non si sottomette al volere di nessuno. Spighetta è una ribelle che preferisce il bosco al villaggio, la notte alla luce del giorno e la compagnia di animali e piante a quella degli esseri umani. La sua figura come donna sola ai margini della società costituisce anche la forza del suo potere.

Conclusioni

In *Nella quiete del tempo* il mondo matriarcale e psichico è collocato metaforicamente nella campagna polacca, dove il villaggio di *Prawiek* costituisce un ecosistema popolato dalle ierofanie della Gran Madre, ma anche dagli uomini protagonisti degli avvenimenti storici. Il luogo è luogo tra due dimensioni riconducibili alla differenza sessuale: il mondo magico, pacifico e femminile, e il mondo realista, violento e maschile. Il primo è caratterizzato da una realtà contadina a cui si contrappone la dimensione “civilizzata” del secondo. Uno è il mondo della vita che nasce e si riproduce costantemente, della cura, la famiglia e la sororità delle donne, e l’altro è il mondo spietato, insolidale e generatore di morte degli uomini.

Le protagoniste femminili del romanzo rappresentano frammenti ed spezzoni della Dea Madre. Su di loro nelle narrazioni si alternano visioni matriarcali e visioni patriarcali. Spighetta, Ruta, Florentynka o Genowefa nel loro contesto matriarcale sono donne dotate di poteri curativi e magici, mentre da un punto di vista patriarcale sono semplicemente donne ai margini, pazze, prostitute o mostruose. Le figure femminili presentano una soggettività ibrida, derivante dalla necessità di adattarsi alle condizioni del tempo e luogo dove vivono, ma anche per cercare le proprie aree di

⁸⁴ O. TOKARCZUK, *Nella quiete del tempo*, cit., p. 20.

libertà. Si sottolinea l'incapacità di abbandonare completamente il punto di vista antropocentrico, e implicitamente androcentrico, e che porta alla comparsa di queste figure femminili ibride il cui essere non può essere facilmente classificato.

Le protagoniste in *Nella quiete del tempo* sono associate a molteplici significati, a volte contraddittori, attraverso i quali il potere del simbolo della grande Dea primigenia è neutralizzato, rifiutato o demonizzato, così come le donne sono utilizzate e abusate, diventando proprietà o bottino degli uomini. Olga Tokarczuk denuncia l'ordine patriarcale e antropocentrico sulla cui posizione si è legittimata la logica di dominio sull'ambiente naturale e sulle donne, uniti dallo stesso destino. Ma, malgrado queste donne rappresentino delle "Dee vulnerabili", prede di uomini che le abbandonano, le violentano o le umiliano non sono mai presentate sotto il segno delle vittime, ma come esempi positivi di forza e resilienza.