

L' (in)efficacia dell'amore in *Non ti muovere* di Margaret Mazzantini.

Barbara Alfano

Bennington College, USA

Abstract

Questo saggio si occupa del significato dell'amore passionale nel romanzo di Margaret Mazzantini *Non ti muovere* (2001).

Narratore e protagonista della storia è Timoteo, chirurgo di successo, sposato con Elsa, la cui figlia adolescente, Angela, si trova in ospedale tra la vita e la morte. Ad Angela, che non può ascoltarlo, Timo racconta la storia della relazione extraconiugale che ebbe nel periodo della nascita della ragazza e che cambiò il suo modo di guardare all'umanità. Quella storia iniziò con uno stupro.

Nel romanzo, l'amore è rappresentato come forza rivoluzionaria che diventa strumento critico di conoscenza dell'altro e agisce spingendo il protagonista fuori dalla sua vita altoborghese, costringendolo a ripensare la sua umanità. Timoteo si apre così ad una comprensione del genere umano più profonda, laddove norme e pratiche sociali della sua classe d'appartenenza avevano invece fallito. Eppure, a dispetto del potere che

esercita sull'individuo, l'amore lascia inalterate le strutture sociali che sfida e si propone di cambiare. In questa prospettiva, lo stupro resta un elemento non poco problematico della lettura critica del testo.

Parole chiave

Amore, scrittura femminile, romanzo contemporaneo, stupro, alterità.

Nel romanzo di Margaret Mazzantini *Non ti muovere* (2006 [2001])¹ l'amore romantico ci viene presentato come una forza rivoluzionaria in grado di modificare profondamente l'approccio individuale alla consocenza dell'altro, non solo l'altro coinvolto nel rapporto sentimentale, ma l'altro come colei o colui diversi da sé. Tale forza, paragonata e omologata nel testo alla vita allo stato puro, diventa strumento di conoscenza. Scrive Cristina Mazzoni, 'Through and despite its sentimental surface, *Non ti muovere* tackles the difficult question of sanctity today, of the holiness of the other, and of the lessons of difference' (2002: 92).² Eppure questo amore, che come mezzo di conoscenza è teso ad abbattere le differenze con l'altro fino all'immedesimazione o all'inclusione nel corpo dell'altro, non avrà la capacità di modificare nulla delle strutture sociali che vorrebbero aggredire. Il romanzo, narrazione in prima persona del chirurgo romano Timoteo, a cominciare dal suo impianto narrativo si propone di scuotere la

coscienza del lettore, ma si conclude con un rinnovato senso di sicurezza in un finale in cui tutto si normalizza senza grandi cambiamenti nelle relazioni sociali di Timoteo, ma con conseguenze irreversibili nel suo accettare l'amore come pratica di vita e chiave di lettura dei rapporti umani. ³ *Non ti muovere* si rivela significativo per chi riflette sulla possibilità di un'evoluzione etica dei rapporti tradizionali tra uomo e donna, sociali e istituzionali, nella società italiana; rapporti che, sempre in via di mutamento, sono oggi segnati dall'aumento di fenomeni drammatici quali il femminicidio, sintomo terribile di una profonda difficoltà a cambiare della società italiana. In questa ottica, ma non solo per questo, vale la pena soffermarsi su un romanzo in cui l'autrice affida la narrazione in prima persona ad un uomo che è l'inequivocabile prodotto della tradizione patriarcale italiana e, per giunta, anche uno stupratore.

L'amore, nel romanzo, è dunque una rivoluzione che non avviene a livello sociale, ma nell'individuo. L'individuo è un uomo italiano di mezza età, potente, perché come chirurgo, primario del suo reparto e professore di successo, non ha solo potere sui corpi di altri, ma gode anche di un certo prestigio. È lui che deve cambiare, ed è lui che cambia. Dallo stupro all'amore per l'umanità intera, Timoteo sembra racchiudere il percorso evolutivo dell'uomo patriarcale nella sua relazione con il femminile, fino a che non lo ritrova in sé per amore d'Italia: '[Italia] Faceva parte di me come una coda

preistorica, qualcosa mutilato dall'evoluzione, qualcosa di cui conservo l'alone, come una misteriosa presenza nel vuoto' (269). Questa evoluzione viene affidata all'amore come via di conoscenza dell'altro.

L'impossibilità di minare in maniera significativa la struttura sociale che tiene separati i mondi di Timoteo e di Italia si traduce, attraverso la voce di Timoteo, nella creazione di uno spazio atemporale, trascendente e eterotopico, in cui l'amore stabilisce relazioni improbabili, o addirittura impossibili come l'incontro tra Italia, ormai morta, e Angela, figlia del protagonista (a questo episodio mi riferisco in dettaglio più avanti, nell'analisi dell'aspetto spazio-temporale del romanzo). Timoteo e Italia tendono l'uno verso l'altra in un incontro che non si sviluppa positivamente all'interno delle strutture sociali in cui i due vivono, ma che crea invece vere e proprie chimere: i due immaginano di risiedere l'uno nel corpo dell'altra.⁴

Il romanzo è la narrazione di Timoteo alla figlia quindicenne Angela, sospesa tra la vita e la morte a causa di un incidente in motorino. Timoteo, non potendo operarla personalmente, e trovandosi assolutamente impotente di fronte alle circostanze, per dissipare il fantasma della morte decide di raccontare alla figlia della sua storia d'amore con Italia, avvenuta attorno al periodo della nascita di Angela. Timoteo si rivolge alla figlia idealmente, mentre la ragazza è in sala operatoria nello stesso ospedale in cui lui

lavora. Italia era una donna del sottoproletariato urbano che Timoteo aveva incontrato per caso in un bar di periferia e che aveva stuprato poco dopo. Ad Angela, Timoteo racconta della violenza carnale, dell'amore che ne seguì e dell'aborto clandestino di Italia che le procurò la morte. Incinta di Timoteo, Italia aveva capito che la loro era una storia senza futuro e aveva quindi deciso di rinunciare alla gravidanza. Il racconto silenzioso di Timoteo continuerà fino all'arrivo in ospedale di sua moglie Elsa, madre di Angela.

Non ti muovere è quindi una storia che sfida norme sociali ed etiche. Il romanzo è volutamente sorprendente, teso a creare stupore; quasi tutti gli elementi della narrazione, tranne l'impianto narrativo stesso, sono fuori dall'ordinario. Lo *stupor* e lo straordinario costituiscono infatti i topoi fondanti di questa storia. Paradossalmente, Timoteo invocherà proprio quell'amore a ristabilire la norma nella sua quotidianità mentre la figlia Angela è tra la vita e la morte.

Alla zona eterotopica e atemporale che è il luogo privilegiato della storia si accede attraverso lo *stupor*, cioè la conseguenza del trauma che interrompe violentemente il corso degli eventi nella vita di Timoteo –mi riferisco ad esempio allo stupro, all'aborto di Italia, all'incidente di Angela. Uso *stupor*, e non semplicemente stupore, per veicolare la pienezza del termine nel suo indicare uno stato di coscienza alterato, di impotenza e di annichilimento, che è lo stato in cui si trova Timoteo quando inizia la narrazione.

Timoteo incomincia il racconto dalla notizia dell'incidente della figlia che 'È qualcosa che non può andare giù, resta in stallo in un vago limbo di stupor' (13). Per di più, tutti gli avvenimenti che fanno procedere il racconto sono momenti laceranti e traumatici. Il primo di questi avvenimenti è appunto uno stupro, termine che, per i più, condivide la propria radice latina con la parola *stupor*, da *stupere*.⁵ Timoteo stesso è il fautore del primo trauma, la violenza carnale.

Stupor e stupro

Se parlare di letteratura come specchio dei tempi ha ancora un senso, allora è bene soffermarsi sull'eventuale senso che lo stupro ha in questo romanzo. *Non ti muovere* è uno di quei casi in cui lo stupro, se pur presentato nella sua desolante meschinità, viene deviato a significare altro dal solo atto di violenza sia nel racconto di Timoteo che nell'economia del testo in cui si presta ad essere letto come simbolo di accesso all'alterità.

Sono tanti i modi in cui il narratore giustifica quell'assalto fisico insensato ad Italia. 'L'ho fatto perché l'ho amata subito e non volevo amarla,' spiega Timoteo alla figlia che non lo può sentire, 'l'ho fatto per ucciderla e volevo salvarla' (117). Non è questa scusa che lo libera dalla responsabilità di essere '[. . .] stato un uomo livido e barbaro che ha stuprato una donna, una bambina appena invecchiata' (117), ma il

riconoscimento, costante nel racconto, di essere un uomo che ha perpetrato un atto orribile lo libera, in qualche misura, dagli effetti devastanti del senso di colpa. L'effetto pacificatore dell'ammissione di colpa, unito all'amore che nasce tra lui e la sua vittima e a ciò che questo implica, riducono l'atto di violenza ad un mero inizio di una storia sentimentale e lo svuotano della sua forza distruttiva. Viste le conseguenze, nell'economia del testo lo stupro sembra diventare se non accettabile, in qualche modo meno grave, ponendo il critico che legge sull'attenti di fronte a tale scelta autoriale. I simboli della deflessione di significato della violenza carnale sono immediatamente evidenti. Subito dopo lo stupro, Timoteo si mette in macchina e corre via:

Lasciai la guida e mi portai le mani sulla faccia per annusarle. Cercavo una traccia della mia efferatezza, Angela. Trovai solo un odore di ruggine, forse quello della scala. Ci sputai dentro. Sputai sulle piaghe della mia vita, del mio benessere, del mio cuore. Poi strofinai i palmi l'uno contro l'altro, fino al fuoco.
(35)

Lo stupro non lascia traccia nelle mani di Timoteo, il quale se le lava non dell'atto di violenza, ma della vita che aveva vissuto fino ad allora. Si pulisce della sua vita precedente con saliva e con un figurativo fuoco purificatore. Lo stupro, quindi, ha già

assunto un significato di rinascita che viene poi confermato dall'altro elemento indicatore di rinascite e cambiamenti nel testo, che è l'acqua.⁶

Una volta raggiunta la casa al mare, Timoteo ed Elsa fanno il bagno. Lui è nudo:

Mi voltai e scesi ad occhi aperti nel luccicare che penetrava l'azzurro, scesi fino al freddo, e rimasi sul fondo dove la sabbia si agitava piano. Mossi le labbra nella sordità dell'acqua.

'Ho violentato una donna' gridai.

E tornai su, insieme alle mie bolle, a braccia aperte, come un grande pesce bianco, verso la luce che colmava la superficie. (41)

Il bianco e la luce, simboli di purezza, contrastano con l'identità che Timoteo si conferisce --stupratore. La violenza carnale qui non è più solamente stupro, ma è diventata la causa iniziale della riconnessione di Timoteo con la parte più istintiva di sé. In questo caso specifico, Timoteo sembra assumere l'identità di un profanatore poiché la sua rinascita è accostata a simboli legati alla sacralità, come il bianco e la luce.⁷ La profanazione non riguarda solo Italia, ma se stesso: come lui spiega, Timoteo ha stuprato la sua vita borghese sputandoci sopra. Lo stupro, atto di violenza su una donna inerme, è diventato il simbolo del suo cambiamento. Seppur sembra assurdo dover interpretare un atto di violenza carnale come il primo passo di chi decide di imboccare la via dell'amore,

non si può fare a meno di evidenziare la connotazione di questo stupro, a meno di far passare in sordina l'aspetto etico di *Non ti muovere* che fonda il testo.

In *Rape and Representation*, Lynn Higgins e Brenda Silver scrivono:

[...] the act of reading rape involves [. . .] restoring rape to the literal, to the body: restoring, that is, the violence—the physical, sexual violation. The insistence on taking rape literally often necessitates a conscious critical act of reading the violence and the sexuality back into texts where it has been deflected, either by the text itself, or by the critics: where it has been turned into a metaphor or a symbol or represented rhetorically as titillation, persuasion, ravishment, seduction, or desire (poetic, narrative, courtly, military). (4)

Per quanto lo stupro in *Non ti muovere* sia rappresentato esattamente per quello che è, non si può però cadere nell'ingenuità di pensare che non abbia altro significato, a meno di concludere che il romanzo intero non aspiri ad avere nessun significato.

Lo stupro va inoltre annoverato tra gli elementi extra-ordinari del testo non solo perché avviene una tantum come atto fuori dall'ordinario, ma perché è caratterizzato da un forte elemento di repulsione mista ad attrazione. Timoteo trova Italia volgare fin dal primo incontro: 'non era bella [. . .]' con 'i capelli decolorati' (23), vestita male e con sandali a tacco alto 'sopra i quali le sue gambe magre si affannavano sgraziate' (23). 'I

capelli gialli, il volto pesto di trucco, la borsa multicolore: sembrava un pagliaccio scordato da un circo' (25). Timoteo violenta una donna che trova brutta, sgraziata, volgare e ignorante e lo fa in un ambiente che gli provoca repulsione. Eppure, se da un lato seguire una sconosciuta (Italia) a casa sua per fare una telefonata, attraversando una periferia spettrale e spaventosa, lo fa sentire vicino alla sua morte ('mi voltavo a ogni rumore, temendo di veder saltare fuori qualcuno pronto a rapinarmi, a uccidermi, forse, un complice di quella donna volgare che avanzava davanti a me' (25)), dall'altro Timoteo non può fare a meno di andare dietro a quella donna. Bartalesi-Graf nota che per Timoteo 'l'elemento decisivo dell'esperienza è l'accostamento tra morte e piacere, disgusto e attrazione' (132):

[. . .] per Timo la conoscenza dell'Altrove richiede la capacità di discendere negli inferi [. . .] [Timoteo] Si trova pertanto tagliato fuori da ogni comunicazione con l'esterno, come un prigioniero, o un esiliato in terra straniera. [. . .] Il percorso per arrivare alla casa di Italia è una vera discesa dell'io negli inferi di questa periferia che [. . .] era già stata descritta come 'spettrale,' 'ferale': 'La scala di ferro all'esterno era inghiottita dalla notte, precipitai nel suo tunnel, in un avvistamento sempre più allettante' (80). (132)

L'abiezione, insomma: 'The abject—that which is ambiguous, neither alive, nor dead' (Mazzoni, 92), è uno dei tropi fondanti di questa storia e lo stupro ne costituisce un elemento, il che rende impossibile reinscrivere la violenza carnale nel testo come violenza per sé, a meno di ammutolire il romanzo imponendogli una lettura politica e ideologica che lo metterebbe alla gogna, insieme con il suo autore, ma senza dirci assolutamente nulla del testo stesso.

Mazzoni spiega:

Abjection is an activity both Italia and Timo embrace. Italia cuts her lover's toenails and keeps them in a velvet pouch for jewels [. . .] Timo's abjection is more pervasive. It is the abjection of a rich and successful man who rapes a woman he finds ugly, at times, repulsive, in a house that makes him feel 'un misterioso piacere sentendo che tutto intorno a me era davvero squallido' (36) [. . .]. (91)

La discesa di Timoteo agli inferi si completa con lo stupro che libera in lui il 'lupo,' il pesce bianco che rinasce dall'acqua.' Alla nascita, e quindi al corpo della madre, è legato il concetto di abiezione, come spiega Mazzoni seguendo Julia Kristeva.⁸ Timoteo ed Italia desiderano infatti essere l'uno nel corpo dell'altra e rigenerarsi a vicenda, ma non soltanto emotivamente, Il loro è un desiderio corporale:

Baciai l'ombelico di Italia [. . .]. Lì si era stretto il suo laccio con la vita. Ora mi sembrava di poterlo penetrare, di poter schiudere con le labbra quell'uscio molle per infilarci dentro il capo, poi le spalle, una alla volta, e tutto me stesso. Si volevo essere nel suo ventre [. . .]. Ero un neonato nel suo fondo d'acqua. (144)

Italia esprime lo stesso desiderio quando Timoteo le chiede dov'era da bambina: '<<Stavo qui dentro>>, mi tocca la pancia, e la sua mano era caldissima' (145).⁹

A partire dal secondo incontro tra Timoteo ed Italia, quando è Italia a voler fare l'amore con Timoteo, lo stupro perde il suo significato di violenza originale. A questo punto l'impianto retorico del testo sembra aver stabilito che Timoteo non avesse altra via per raggiungere l'altro, il diverso da sé, ciò che lui vive come abietto, se non quella della violenza e del trauma. La violenza carnale perpetrata su Italia viene così traslata a necessità iniziale –abietta, perché crea attrazione e repulsione, e mitigata nella sua inaccettabilità non solo dalla voce narrante, ma dall'impianto retorico e stilistico del testo stesso, quindi dall'autore. Anzi, dall'autrice che ci costringe a focalizzare l'attenzione sull'amore di Timoteo ed Italia come sentimento vero e incondizionato. L'abiezione ha anche lo scopo di dissociare vistosamente l'attrazione di Timoteo per Italia da qualunque possibile e facile stereotipo legato alla bellezza femminile, o al fatto romantico. Qui l'autrice non vuole che il suo lettore abbia dubbi: la storia di fondo è che un atto di

violenza ingiustificata può diventare la chiave d'accesso ad un amore incondizionato che diventa conoscenza e accettazione dell'altro, per quanto rivoltante sia l'idea. Il romanzo successivo della Mazzantini, *Venuto al mondo* (2008), ripete lo stesso concetto sullo sfondo dell'assedio di Sarajevo degli anni novanta. Leggere quindi lo stupro, in questo testo, come violenza fine a se stessa rimarrebbe esercizio sterile. Ciò non toglie che non si possa o non si debba notare l'impianto genuinamente patriarcale di questa storia poiché quello che attrae Timoteo, in Italia, è uno degli elementi più classici dello stupro: una pretesa vulnerabilità femminile percepita dall'uomo come diritto ad agire su di lei, nel bene e nel male.

In *Against Our Will*, Susan Brownmiller (1975) scrive:

The physical burden under which women function is weighted by a deep belief, borne out by ample evidence, that our attractiveness to men, our sexual desirability, is in direct proportion to our ability to play the victim. This is no mere game that women must play in order to catch and keep a man; this is a lifetime practice in living the part of the walking wounded [. . .]

Playing the beautiful victim goes further than clichés [. . .]. It goes to the very core of our sexuality. Men do not *catch* women; they *win* them, and a woman's ultimate appeal lies in her ability to be a *prize that is won*. (333)

Italia non ha nulla dello stereotipo generalmente immaginato come il *prize that is won* se non il suo essere preda; ecco appunto che si rivela esatto il commento della Brownmiller: interpretare la vittima va al di là dei cliché. L'Italia che l'autrice ha immaginato non gioca a fare la 'walking wounded,' consapevolmente o inconsapevolmente; piuttosto, lo è. Lo è attraverso gli occhi del suo predatore e qui vale la pena ripetere una citazione: '[. . .] ai piedi un paio di sandali di fettucce variopinte a tacco alto, sopra ai quali le sue gambe magre si affannavano sgraziate [. . .] camminava veloce senza mai voltarsi, strascinando i piedi sull'asfalto dissestato, troppo attaccata ai muri, fino a sfiorarli' (23), 'sembrava un pagliaccio scordato da un circo' (25). Prima ancora di descriverla fisicamente, Timoteo attesta la vulnerabilità di Italia: 'Le sue dita si infilarono in un borsellino da bambina, di plastica a fiori' (22). Italia è già una bambina, già vulnerabile, già preda, prima ancora che lui la guardi bene. È la preda insita nella cultura di Timoteo e nella sua forma mentis. È la preda patriarcale a cui il chirurgo affermato sa di avere accesso, se pur incoscientemente, abituato com'è ad ottenere ciò che vuole e a decidere della vita e della morte altrui. La 'bambina' è vulnerabile e la vulnerabilità, ci ricorda Brownmiller, è elemento essenziale dello scenario di uno stupro, culturalmente allestito nei secoli:

I once read an interview with the movie director Alfred Hitchcock, who was asked to describe what qualities he looked for in his leading ladies. He replied that all of them possessed one quality in common, a certain vulnerability. [. . .] as a woman apprising other women, vulnerability would not be a huge plus mark for me.

The poet Adrienne Rich wrote the line ‘This is the oppressor’s language.’ I borrow her phrase now for a small digression into semantics. The dictionary definition of ‘vulnerable’ is ‘susceptible to being wounded, or hurt, or open to attack or assault.’ The opposite of ‘vulnerable’ would be ‘impregnable’ or, ‘impenetrable.’ The sex act, which can result in pregnancy, has as its *modus operandi* something men call ‘penetration.’

So Hitchcock was on to something, I have concluded. His leading ladies did not have a certain ‘sensitivity’ in common: what they had was vulnerability. (333-34)

La vulnerabilità non è solo condizione per uno stupro, ma ne viene perpetrata. Italia è una donna che è stata già vittima di violenze sessuali da bambina, ad opera del padre. Prima di confessarlo a Timoteo, decide di ricordargli dello stupro in una sorta di messa in scena. I due sono a casa di Italia, oltre la fine della loro relazione, ma Italia vuole fare l’amore:

Mi chiese di fare l'amore [. . .] mi sentivo impacciato [. . .] Lei era in piedi contro il muro, sotto il poster della scimmia.

'Come ai vecchi tempi' disse.

Aveva aperto l'accappatoio. Era senza mutande, ma riconobbi subito la maglietta. Riconobbi il fiore di strass che penzolava sbieco, strappato dalla mia foia in quel pomeriggio d'estate ormai così lontano. Era lì, luccicava tetro dentro il mio sguardo. Alzò un braccio sul muro: 'Aiuto...' biascicò. 'Aiuto...', rifacendo il verso a se stessa, e rise. Come una bambina corrotta e disperata. Poi la sua voce tornò al presente:

'Uccidmi, ti prego, uccidimi.' (190-91)

Attraverso gli occhi di Timoteo noi non vediamo soltanto una donna che ricorda al suo assalitore ciò che è stato, ciò che gli uomini le hanno fatto a cominciare dal padre; vediamo di nuovo una 'bambina,' Timoteo ne sottolinea ancora una volta la vulnerabilità prima che lei gli si abbandoni completamente in quella richiesta di morte.

Timoteo non è nuovo alla vulnerabilità: i suoi pazienti sono generalmente inermi sul tavolo operatorio e lui sa di essere responsabile della loro vita, o morte; di professione lui esercita penetrazioni all'interno di corpi inermi che avvengono attraverso tagli, traumi. Timoteo non manca mai di sottolineare l'aspetto violento del suo mestiere, ad

esempio: ‘Voglio raggiungerti, Angela, in quel limbo di tubi dove ti sei coricata, dove il craniotomo *scassinerà la tua testa* per raccontarti di questa donna’ (21, enfasi mia); ‘[. . .] *io che sventro corpi senza sussultare*’ (220, corsivo nel testo). La giustificazione stessa che Timoteo dà dello stupro ricorda la sua posizione come chirurgo: ‘volevo salvarla’ (117). Il racconto della relazione con Italia riflette il personaggio Timoteo: la storia è fedele al suo narratore e il narratore alla sua storia. Di fronte ad un romanzo come questo in cui l’impianto narrativo è perfettamente armonico con la voce narrante, in cui violenza ed abiezione operano su diversi livelli per creare un senso di straordinarietà, non si può isolare lo stupro e chiedersi quale sia il suo senso politico in maniera avulsa dagli altri elementi dell’opera a cui è strettamente legato.

In *The Economics of fantasy: Rape in Twentieth-Century Literature*, Sharon Stockton comments,

Representations of Rape, even when explicitly condemnatory of the rapist and sympathetic toward the victim, can nonetheless quite easily serve to reinforce the patriarchal status quo [. . .] And we have all too long a history [. . .] of deploying ‘rape’ as a textual event or image to signify something other than rape, in the meantime (and by so doing) preserving rape as a structuring component of Western culture. (182)

Constatazioni come questa, se pur indiscutibilmente corrette, suscitano forti dubbi nel lettore critico di un romanzo—questo romanzo—che si chiede: quale sarebbe il senso e quali le conseguenze dell’alienare lo stupro dalla sua funzione simbolica? Nel caso di *Non ti muovere*, significherebbe ignorare il percorso etico che Timoteo fa dallo stupro al rapporto amorevole con altri esseri umani. Timoteo non è l’uomo nuovo del futuro —è un uomo tale quale è, *quodlibet ens*, in termini agambiani,¹⁰ ed è anche, culturalmente, un prototipo riconoscibile che dice di se stesso: ‘Non è stato facile amare per me, Angela, credimi, non lo è stato, ho dovuto imparare. Ho dovuto imparare a carezzare una donna, a mettere la mano nel verso giusto. Mani di gesso, ho sempre avuto mani di gesso’ (148). Timoteo è l’uomo del patriarcato.

Timoteo rappresenta il volto terribile della storia: è il lupo diventato borghese, ma pur sempre lupo e razziatore. Lo stupro riporta Timoteo in una condizione di primordialità e da quel luogo di abiezione, amando Italia, a mano a mano lui approda ad un concetto di amore che, esperienziato attraverso il corpo, lo trascende, pur rimanendovici,¹¹ e va ad abbracciare l’umanità intera, come vedremo più sotto. Senza dar voce a questo aspetto del testo, il romanzo non ci parla, resta muto.

Ritorno quindi ad Agamben che ci aiuta a capire la funzione etica di Timoteo nel romanzo:

Il fatto da cui deve partire ogni discorso sull'etica è che l'uomo non è né ha da essere o da realizzare alcuna essenza, alcuna vocazione storica o spirituale, alcun destino biologico. Solo per questo qualcosa come un'etica può esistere: poiché è chiaro che se l'uomo fosse o avesse da essere questa o quella sostanza, questo o quel destino, non vi sarebbe alcuna esperienza etica possibile – vi sarebbero solo compiti da realizzare. (39)

Agamben qui distingue tra etica e morale ('compiti da realizzare'), così come fa Drucilla Cornell in *The Philosophy of the Limit* (1992):

'For my purposes, 'morality' designates any attempt to spell out how one *determines* a 'right way to behave,' behavioral norms which, once determined, can be translated into a system of rules. The ethical relation, a term which I contrast with morality, focuses instead on the kind of person one must become in order to develop a nonviolative relationship to the Other.' (13)

Prendo a prestito i due concetti di etica, molto simili, poiché Timoteo si libera della necessità di dover realizzare se stesso come chirurgo di successo, omologato alla società borghese in cui vive, nel momento in cui supera il limite con lo stupro: lui conosce se stesso solo come violatore di corpi (chirurgo e poi stupratore). Il suo percorso etico consapevole ha inizio solo quando ritorna al grado zero della sua umanità con la violenza

carnale e si confronta con la possibilità/potenza del suo essere. Riguardo all'essere in potenza, Agamben scrive:

Ciò non significa, tuttavia, che l'uomo non sia né abbia da essere alcunché [. . .]. Vi è, infatti, qualcosa che l'uomo è e ha da essere, ma questo qualcosa non è un'essenza, non è, anzi, propriamente una cosa: è il semplice fatto della propria esistenza come possibilità o potenza [. . .].

Timoteo vive la consapevolezza di tale possibilità o potenza attraverso il suo amore per Italia e il desiderio di voler essere nel corpo di lei e da lei rigenerato. Agamben continua:

L'uomo, essendo potenza di essere e di non essere, è, cioè, già sempre in debito, ha già sempre una cattiva coscienza prima di aver commesso alcun atto colpevole

Questo è l'unico contenuto dell'antica dottrina teologica sul peccato originale. La morale, invece, interpreta questa dottrina in riferimento a un atto colpevole che l'uomo avrebbe commesso e, in questo modo, vincola la sua potenza rivolgendola verso il passato. (39-40)

Timoteo sa di essere già colpevole da molto prima di incontrare Italia e dà al suo discorso una nota teologica: 'Non che avessi venduto l'anima al diavolo, semplicemente non l'avevo offerta agli dei, me l'ero tenuta in tasca, in quella tasca di grisaglia estiva dove si

trovava adesso dentro quel brutto bar'(30). In questa ottica lo stupro diventa violenza inevitabile nel percorso di Timoteo verso la sua consapevolezza di poter essere altro, e l'Altro, in potenza. La violenza carnale serve addirittura da primo gradino della scala di miglioramento etico dell'uomo coinvolto, a dispetto della vittima che la subisce e che nel testo non ha voce se non attraverso il suo assalitore, passando, per questo, dall'essere vittima all'essere santa nelle descrizioni di Timoteo stesso, in piena tradizione patriarcale. Il narratore, infatti, invoca l'aiuto di Italia dal cielo, chiamandola 'regina' (264).

L'autrice non sembra porsi il problema morale di una scrittura, la sua, che reinserisce lo stupro in uno schema atavico in cui Timoteo è l'espressione di una tradizione fallocentrica e maschilista. L'autrice pare porsi un problema etico: qual è la via d'uscita per l'umanità tutta da una tragedia perenne della storia come lo stupro e ciò di cui è segno e conseguenza? Sembra questa la domanda alla base di *Non ti muovere* e del romanzo successivo *Venuto al mondo*, che riprende la tematica della violenza carnale nell'ambito della guerra e della pulizia etnica. Nel cercare una risposta al quesito, scegliendo una narrazione in prima persona, l'autrice, come Timoteo, si spinge ad abitare un corpo dell'altro sesso. Il punto di vista di Timoteo non viene mai abbandonato –la voce narrante non ha crepe, non lascia mai spazio allo sguardo altrui. L'autrice non si nasconde dietro Timoteo per darne un giudizio, anzi, ce lo mostra tale quale è, in tutta la

sua potenza patriarcale, poiché vuole tracciarne un cambiamento attivo. In questo testo lo stupro, in rappresentanza della storia, non può semplicemente essere denunciato e archiviato, ma va inteso, che ci piaccia o meno, come momento iniziale di un percorso di conoscenza dell'altro/Altra.¹²

Il potere dell'impotenza

Non è il movimento tra i rapporti delle classi sociali che cambia la storia in questo romanzo. Ad Italia si oppone simmetricamente Elsa, la moglie di Timoteo, giornalista appagata, piena di talento e molto bella, che mai nulla saprà, o vorrà sapere, della storia del marito. Entrambi le donne saranno incinte nello stesso periodo, di un maschio e di una femmina, ma Italia abortirà in clandestinità, pur potendo scegliere un ospedale, per salvare e salvarsi da Timoteo. I due mondi, il borghese e il proletario, resteranno separati, senza né incontro né scontro, nella realtà quotidiana di Timoteo. 'Borghese' e 'proletario' corrispondono, nel mondo di Timoteo innamorato, a 'falso' e 'vero.' Sergio Castellito, marito della Mazzantini e regista dell'omonimo film tratto dal libro, *Non ti muovere*, in un'intervista per il settimanale *Venerdì di Repubblica* chiede alla moglie:

Domanda: Parlami di Angela, la figlia adolescente del protagonista,
Perché questa storia così, estrema, scabrosa, Timoteo decide di raccontarla a lei?

Risposta: [. . .] l'unico modo che ha per tenere in vita sua figlia è raccontarle qualcosa che appartiene al sangue, all'anima, alla vita vera.

Il racconto, dunque, serve a tenere lontana la morte.¹³ L'amore per Italia si presenta come vita vera in opposizione alla vita poco autentica della normalità di Timoteo. Timoteo stesso ammetterà, parlando alla figlia: 'Perché ti racconto tutto questo? Non ho una risposta da darti [. . .]. È l'emorragia della vita che bussa alle tempie. Come l'ematoma nella tua scatola cranica. Adesso lo so, Angela, sei tu che stai operando me' (177). Timoteo è stupito di fronte allo scorrere della vita che spesso vorrebbe fermare con quel suo *non ti muovere*, leitmotif ossimorico del testo su cui poggia l'antitesi alla base del romanzo: non c'è storia senza movimento. Diverse volte Timoteo chiederà alle donne di questo racconto di non muoversi, di non lasciarlo, Eppure, paradossalmente, il movimento non genera alcun cambiamento notevole nella vita di Timoteo, anzi diventa necessario proprio perché le cose restino quelle che sono. Italia, ad esempio, esce di scena volontariamente (abortisce e decide di lasciare la città) perché Timoteo continui la sua vita da chirurgo con la famiglia.

Se i mutamenti storici, in questo romanzo, non avvengono attraverso cambiamenti visibili nelle relazioni tra le classi sociali, avvengono invece su una scala di relazioni tra individui. Nella logica dello squilibrio di potere tra le classi sociali, tutto resta com'è. È

invece nel riconoscimento dell'impotenza individuale rispetto al sentimento amoroso che Timoteo trova la via del cambiamento.

La storia d'amore con Italia diventa per Timoteo lo spazio in cui può esprimere la parte più profonda e istintiva di sé, lontano dalla convenzionalità del mondo borghese in cui vive e dalla freddezza a cui lo costringe il tavolo operatorio, ma è anche lo spazio in cui Timoteo conosce la compassione e si immedesima completamente nell'altro fino a desiderare di sentirne le sensazioni corporee e non soltanto, come si potrebbe immaginare, nel rapporto amoroso con Italia. Il desiderio di immedesimazione nell'altro si estende al resto dell'umanità, come in questo caso. Il protagonista vaga di notte, sotto la pioggia, in cerca di Italia e inciampa nel corpo di un barbone su un marciapiede:

Cosa ho toccato? Quali miasmi ho respirato? L'uomo emana un odore terribile, come un cane sventrato sul ciglio di una strada. *Anche Italia puzzava quando la sua tragedia le è rimbalzata addosso, quando ha capito [. . .] che non avrei tenuto nel lei ne` il bambino [. . .]* Voglio fuggire e invece trattengo l'uomo con tutto me stesso. Mi accascio nel suo collo nero, nei suoi capelli rappresi come pelo, e respiro. Respiro il suo odore di cane insepolto.

Cercavo il contagio, Angela, che mi spingesse definitivamente dall'altra parte, in quella palude tra il mare e la città dove abitava l'unica persona che

amavo veramente. (172)¹⁴

Timoteo vuole diventare l'altro nel contagio, nella dissoluzione nell'altro, nell'assimilazione con l'altro e ci descrive lo stesso processo assimilativo quando spiega ad Angela di non essere mai riuscito a seppellire il feto di Italia:

Ma sapessi quante volte ho immaginato quel figlio perso. L'ho visto crescere accanto a te come un gemello sfortunato. Ho cercato di dargli sepoltura vanamente. È tornato quando voleva, si è infilato nei miei passi, nelle mie ossa che invecchiano. È tornato in tutti gli esseri disarmati, nei bimbi calvi del reparto di oncologia pediatrica, è tornato in un istrice che investii su una strada di campagna. È tornato nei danni che ti ho fatto. (177)

Timoteo descrive immagini evocate dalla pietà e dal senso di colpa, ma non c'è dubbio che, oltre all'empatia, egli faccia riferimento ad un completo assorbimento dell'essere nell'altro e benché verrebbe da pensare che tale desiderio di completa immedesimazione sia una conseguenza del suo amore per Italia, sembra piuttosto il contrario e cioè che a fare innamorare Timoteo di Italia sia stata la necessità di essere finalmente l'altro, la necessità di un chirurgo, per cui 'l'amore è una controindicazione' (155), di prendere coscienza non solo dell'altra parte di se stesso, ma di essere altro da sé, dal sé borghese e stanco che già da tempo aveva smesso di indignarsi (30) e che tiene in tasca la sua anima

quando incontra Italia in un bar di periferia (30), poco prima di violentarla.¹⁵ La storia con Italia, però, più che una via d'uscita, resterà una situazione extra-ordinaria e verrà rievocata in una condizione di straordinarietà--l'incidente di Angela.

Con l'incidente, che apre il romanzo, padre e figlia entrano in una zona limbrica tra la vita e la morte, dimensione a cui Timoteo fa spesso riferimento essendo stato testimone in sala operatoria di innumerevoli momenti di sospensione dell'esistenza, quando non si è più vivi, ma neanche ancora morti, momenti segnati dall'impotenza della medicina. Il tempo della narrazione coincide con l'avvenimento principale narrato, sviluppandosi nella provvisorietà di quel lasso di tempo in cui Angela è tra la vita e la morte. Timoteo non stabilisce mai una distanza temporale tra l'incidente in motorino e il momento in cui comincia a raccontare la sua storia. Noi leggiamo della conversazione con Angela mentre avviene, cioè nell'intervallo tra l'incidente e la fine dell'operazione chirurgica, intervallo in cui Timoteo non ha potere di vita, o morte.

L'impotenza di Timoteo e il trauma fermano il tempo nella coscienza del protagonista che si esprime dunque in un eterno presente. La prima istanza in cui Timoteo usa il tempo presente per raccontarsi è la descrizione che fa di se stesso quando si rende conto che la figlia è davvero in camera operatoria:

In un attimo, sono polvere che cammina [. . .]È qualcosa che non può

andare giù, resta in stallo in un vago limbo di stupor [. . .] Chiudo gli occhi e rifiuto quel dolore. Tu non sei lì, sei a scuola. Riaprendo gli occhi non ti troverò. Troverò un'altra, non importa chi, una a caso nel mondo. Ma non te, Angela. Spalanco gli occhi e sei proprio tu, una a caso nel mondo. (12-13)

Ci troviamo qui di fronte ad nuovo Timoteo che, con fare biblico, ricorda a se stesso, e a noi, di essere polvere.¹⁶ L'autrice inaugura così, nella storia, quello spazio atempore e sconfinato, eternamente presente, che ingloba l'umanità tutta nel suo essere polvere. Timoteo è colto da stupore nell'accorgersi della sua umanissima impotenza, impotenza che egli aveva già sperimentato e abbracciato come parte di sé alla morte di Italia quando, pur intervenendo chirurgicamente sulla donna, non poté salvarla. Dopo la sepoltura, Timoteo racconta:

Raccolsi una manciata di terra, credetti per infilarmela in tasca, per farla frusciare attraverso le dita come cenere, invece me la spinsi tra i denti. Masticai terra, Angela, e forse non mi resi conto di farlo. Cercavo un gesto per salutarla, e non trovai di meglio che smerdarmi la bocca. (262)

È la terra a cui Italia ritornerà che Timoteo mangia a sancire la loro unione eterna, pari all'unione di tutta l'umanità—l'amore tra Timoteo e Italia non è mai solo l'amore tra Timoteo e Italia. All'idea della polvere Timoteo ritornerà alla fine della sua storia,

quando parlerà dell'amore per sua moglie: 'Io la amo, Angela. La amo per come è stata e per come siamo. Due vecchi podisti in marcia verso un traguardo di polvere' (269). La polvere, che è anche cenere e che, per Timoteo sembra essere il traguardo di tutto ciò che si muove, che si trasforma, che cambia, quindi la vita stessa. Eccoli, nel vecchio appartamento dove aveva vissuto fino ai sedici anni: 'Tutto ciò che sembrava inamovibile ora non c'è più. Incenerita la tazza del cesso, inceneriti i piatti, inceneriti i letti. Non c'è traccia del nostro passaggio, l'odore della mia famiglia è scomparso per sempre' (147).

Al cospetto e a dispetto di un traguardo di cenere, resta però per Timoteo la speranza. È la speranza che anima quel non-luogo eterotopico creato dall'amore. Parlando idealmente ad Angela, fuori dalla camera operatoria, Timoteo dice:

Angela, a ridosso della tua schiena incolpevole c'è una sedia vuota. Dentro di me c'è una sedia vuota. Io la guardo [. . .] e aspetto, e mi sembra di ascoltare qualcosa. È il rumore della speranza. Lo consoco. L'ho udito affannarsi nel fondo dei corpi e affiorare negli occhi delle miriadi di pazienti che ho avuto davanti, l'ho sentito fermarsi in stallo tra le mura della sala operatoria, ogni volta che ho mosso le mie mani per decidere il corso di una vita' (21).

La speranza è quindi in stallo in una situazione ordinaria, cioè quando Timoteo, come medico, è nel pieno delle sue capacità operative e operatorie. Non così in una situazione

straordinaria, resa tale dall'impotenza del medico. La sedia vuota è lì per Italia, Timoteo spera che si riempia 'Non del suo corpo, no, ma della sua piet ' (21), perch  salvi Angela dalla morte. Perch  la piet  di Italia e non quella di Dio?   Timoteo stesso che considera l'ipotesi: 'Qui fuori potrei pregare, potrei chiedere a Dio di entrare nelle mani di Alfredo e salvarti. Solo una volta l'ho pregato, molto tempo fa, quando ho capito che non ce l'avrei fatta e non potevo arrendermi' (44).

Timoteo si riferisce alla morte di Italia e continua:

Ho alzato le mani imbrattate verso il cielo e ho intimato a Dio di aiutarmi perch  se la creatura che avevo sotto i ferri moriva, con lei sarebbero morti gli alberi, i cani, i fiumi, e persino gli angeli. E tutto quello che di creato c'  (44).

Italia, o meglio il sentimento che l'unisce a lei,   assieme la capacit  di creare e il creato stesso. Italia   per Timoteo l'oggetto del sentimento amoroso nella sua manifestazione pi  genuina, incondizionata e totalizzante. L'amore quindi, nel testo verit  ultima della vita e vita stessa, viene invocato come la forza straordinaria che pu  modificare il corso degli eventi, accessibile in una sospensione temporale che ne garantisce la fruibilit  eterna, fuori dall'ordinario e dall'ordinariet  della vita di Timoteo.

Cos  come la storia con Italia esisteva in un non-luogo, al di fuori del sistema spaziale della sua vita ordinaria, quindi nello straordinario, allo stesso modo l'incidente

crea quell'ambito straordinario in cui Italia può essere evocata in maniera non destabilizzante, ma anzi stabilizzante. Paradossalmente, Italia viene chiamata a ristabilire la normalità di quel mondo che ha contribuito alla sua morte. Nella mente di Timoteo, Italia e Angela si incontrano così:

Eccola, Italia, questa è mia figlia, questa è quella che è nata. E tu alza la testa, Angela, fatti vedere, di' ciao alla signora, di' ciao a quella regina. Mi somiglia, vero, Italia? [. . .] Guardami Italia, siediti su questa sedia vuota che ho dentro, e guardami. Davvero sei venuta a riprendermela? Non ti muovere, voglio dirti una cosa. (264)

Il narratore qui crea uno spazio fatto unicamente di relazioni individuali imbastite in un'eterotopia compassionevole al di là di spazi sociali normalmente non comunicanti, un'eterotopia che viene evocata per ristabilire la struttura della vita di Timoteo. Timoteo chiede ad Italia di aiutare Elsa:

Un aereo sta passando nel cielo, tra poco atterrerà. C'è una donna che piange lì sopra. Una donna di cinquantatré anni [. . .] quella è mia moglie. Il suo odore è invecchiato nel mio naso. Sta guardando una nuvola, sta guardando sua figlia. Tagliala, quella nuvola, Italia, tagliala come una cicogna. Restitiscimi Angela. (264)

Ad Italia viene chiesto di ri-generare Angela, di darle la vita una seconda volta. L'amore, che in questa storia viene invocato come fonte di vita vera, ma che è sicuramente sacrificio ed impotenza da parte di Italia, acquista forza salvifica solo nella trascendenza. Italia, in questo amore, è limitata dalla sua posizione sociale—resta la vittima di Timoteo fino alla fine. Questo romanzo che certamente si propone di scuotere il lettore, riporta poi lo stesso in una zona di comfort perché, in fondo, l'elemento destabilizzante e rivoluzionario, l'amore, non ha mai intaccato gli equilibri interni al sistema di relazioni sociali rappresentato nella storia, ma anzi li ha rafforzati. In 'Value and Affect,' nel suo discorso sul valore-affetto (affetto inteso come potere di agire), Antonio Negri si chiede:

What do we do and what can we do? Responding to these questions scientifically is not only outside measure but also beyond measure. But it is paradoxically easy to say it in what is common, in dialogue among people, in every social struggle—when the events are charged with affectivity. Such is the distance between being and affect. In fact, our social life, not to mention our productive life, is submerged by the impotence of action, by the frustration of not creating, and by the castration of our normal imagination (1999, 88).

È così anche per Timoteo, la cui possibilità di influire sugli eventi è limitata dal potere che gli viene concesso dalla società, in quanto chirurgo. Di fronte alla vita, alla morte e

all'amore, Timoteo non ha potere reale. Parlando idealmente ad Italia quando le chiede di salvare la figlia, giustifica così il suo continuare la vita di sempre dopo la morte della donna:

Non ti muovere. Voglio dirti una cosa. Voglio dirti cosa è stato. Quando tornai indietro e ripresi le orme che avevo lasciato, non avevo più emozioni, non avevo dolore, non avevo conforto. Ma Angela è stata più forte di me, più forte di te. Voglio dirti cos'è l'odore di un neonato in una casa, è qualcosa di nuovo che si attacca alle pareti, si attacca dentro [. . .] Si svegliava e già rideva [. . .] Mi guardava fissa con lo sguardo sfondato dei neonati. Mi guardava come te. Era come una stufa, era benefica. Era nuova e croccante, era un regalo. Era la vita.
(264)

Angela eredita quindi la posizione dell'oggetto amato nella vita di Timoteo, il quale viene ricatapultato nella sua esistenza di sempre da quello stesso amore/vita che lo avevo spinto fuori in precedenza. Il merito del romanzo della Mazzantini sta nel ridare dignità umana, attraverso l'amore, al concetto di zoe, cioè di vita allo stato puro, quella vita di corpi umani, di piante e animali che ridiventano polvere. Timoteo percepisce l'amore come zoe, in alternativa a bios che è invece la vita così come vissuta da gruppi e individui.¹⁷ In Distinguendo tra bios e zoe nella storia del pensiero occidentale, Rosi Braidotti (2002)

chiarisce:

The relationship to [. . .] zoe rather than bios constitutes one of those qualitative distinctions upon which Western reason erected its empire. Bios is holy, zoe is quite gritty. [. . .] Zoe is always second best and the idea of life carrying on independently of, even regardless of rational control – is the dubious privilege attributed to the non-humans. These [sic!] covers all of the animal kingdoms as well as the classical ‘others’ of metaphysically based visions of the subject, namely the sexual other (woman) [. . .].

The point here is that, traditionally, the self-reflexive control over life is reserved for the humans, whereas the mere unfolding of biological sequences is for the non-humans. Given that this concept of ‘the human’ was colonized by phallogocentrism, it has come to be identified with male, white, heterosexual, Christian, property owning, standard language speaking citizens. (13-14)

È questa una descrizione di ‘umano’ che calza a pennello alla voce narrante del romanzo; se è vero, quindi, che il protagonista di *Non ti muovere* è il rappresentante dell’umanesimo fallocetrinco, è altrettanto vero che nel suo restituire all’amore la vita tale quale è, egli si presenta come un uomo diverso –non un nuovo Adamo, ma il pentito Timoteo. L’uomo cambiato nel profondo. Volendo poi azzardare un riferimento alle

prescrizioni sulle donne che l'omonimo, biblico Timoteo, discepolo di Paolo, riceve nella prima lettera (*I Timoteo*, 2:13-15), questo nuovo Timoteo, per il quale la vita stessa muore in assenza di Italia e rinasce poi grazie ad una'altra donna (la figlia), sembra ribaltare la lezione paolina sulle donne,¹⁷ riportandole prima su un piano di eguaglianza assoluta con l'uomo e poi lasciando loro il testimone della Storia con la S maiuscola. Sembra infatti essere questo il senso e questa la parabola di un romanzo che si chiude simbolicamente sull'immagine di una donna, una cameriera che non conosciamo e che si avvicina al narratore seduto al bar dell'ospedale. 'Sta venendo verso di me per prendere l'ordine [. . .] È l'ultima donna di questa storia' (269) ci dice Timoteo, terminando così, con un gesto fortemente simbolico, la sua narrazione.

Note

1. Nel 2002 *Non ti muovere* vince il Premio Strega e il Premio Grinzane Cavour.
2. 'Braiding Mysticism, Literature, Theory: The Case of Margaret Mazzantini's *Non ti muovere*.'
3. Scrive Daniela Bartalesi-Graff: 'Che cosa rappresenta invece per Timo il contatto con il sottoproletariato urbano? [. . .] Timo non ricerca nell'Altro una soluzione politica o sociale alla crisi del suo tempo, ma una via d'uscita personale all'edonismo, all'ipocrisia e al disorientamento che affliggono l'ambiente della Roma bene in cui vive e che così descrive: '[. . .] cuori adulti che non hanno certezza di nulla, e non sanno chi sono e che vogliono, e non sanno dove andranno' (166)' (131).
4. Qui, pagine 6-7
5. Confronta Pianagiani 1907 e Cortellazzo 1999.

6. Scrive Bartalesi-Graf: 'L'immagine dell'acqua – si tratta forse di un liquido amniotico che consentirà la nascita di un nuovo *io* – è ripetuta in altri passaggi nei quali la periferia in cui Timo improvvisamente si ritrova è descritta come 'una palude fra il mare e la città' (187) e il terrapieno dove sorge la casa di Italia è 'fermo come un mare infinito' (80)' (130).
7. Per una lettura dettagliata degli aspetti mistici e profanatori, e dell'abietto in *Non ti muovere*, si veda Cristina Mazzoni, 'Braiding Mysticism, Literature, Theory: The Case of Margaret Mazzantini's *Non ti Muovere*.'
8. 'The object—that which is ambiguous, neither alive nor dead—signifies the relation with the mother's body before the latter becomes an object. It is that from which one must separate in order to attain subjectivity, that which one must reject in order to avoid dissolving into the mother. Otherness, In Kristeva's work—both the otherness within us and the otherness outside of us—is essential in our becoming ourselves. For example, the maternal subject, for Kristeva, is a model of ethics, or 'heretics,' because it embodies alterity within—as she explains at length in 'Stabat Mater.' (Mazzoni 92)
9. Sia Mazzoni che Bartalesi-Graf si occupano di quest'aspetto del romanzo (Mazzoni 92-93, Bartalesi-Graf 131-32). Bartalesi-Graf si concentra sul desiderio di Timoteo di essere rigenerato da Italia, quindi di rinascere all'alterità dopo essere metaforicamente disceso agli inferi ed aver strusciato contro la morte. A Mazzoni interessa l'aspetto mistico ed etico della volontà dei due personaggi di diventare l'altro e di essere (ri)generato dall'altro.
10. L'essere che viene è l'essere qualunque [. . .] *quodlibet ens* non è 'l'essere non importa quale,' ma 'l'essere tale che comunque importa' [. . .]. Il Qualunque che è qui in questione non prende, infatti, la singolarità nella sua indifferenza rispetto ad una proprietà comune (a un concetto, per esempio: l'essere rosso, francese, musulmano), ma solo nel suo essere *tale qual è*. [. . .] l'esser-*quale* è ripreso dal suo avere questa o quella proprietà, che ne identifica l'appartenenza a questo o quell'insieme, a questa o quella classe (i rossi, i francesi, i musulmani) [. . .] verso il suo esser-*tale*, verso l'appartenenza stessa (Agamben 9-10).
11. Ad Angela, Timoteo spiega che anche dopo la morte di Italia: 'Sapevo che era rimasta nelle mie membra con un rumore di cupi passi, come l'anziana governante di un castello che va smorzando le luci ad una ad una, fino al buio' (202).

12. 'Altra' intesa come come colei che è essenzialmente diversa dalla sua controparte maschile, ad essa non assimilabile, postulata nella teoria femminista italiana da Adriana Cavarero.
13. Qui il racconto orale riprende la sua antica funzione di generatore di vita e rifugio dalla morte.
14. Troviamo qui anche un esempio di come, nel testo, la lingua e la figurazione vengano spinte al dilà dell'ordinario a rappresentare, appunto, lo straordinario che diventa indicibile. Per un'analisi del concetto di abiezione nel romanzo vi rimando, ancora, al saggio di Cristina Mazzoni, *Braiding Mysticism*.
15. Come ben nota Daniela Bartalesi-Graf, 'Timo non ricerca nell'Altro una soluzione politica o sociale alla crisi del suo tempo, ma una via d'uscita personale all'edonismo, all'ipocrisia e al disorientamento che affliggono l'ambiente della *Roma bene* in cui vive [. . .]' (131).
16. Confronta *Genesi* 3,11-19.
17. Il concetto è preso da Agamben, *Homo Sacer*, 9.
18. *I Timoteo*: 'Non concedo a nessuna donna di insegnare, né di dettare legge all'uomo; piuttosto se ne stia in atteggiamento tranquillo' (2: 12).

OPERE CITATE

Agamben, Giorgio (1998 [1995]) *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life [Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita]*. Trans. D Helle-Roazen. Redwood City, CA: Stanford University Press.

Agamben, Giorgio (2001) *La comunità che viene*. Bollati Boringhieri: Torino.

Bartalesi-Graf, Daniela (2007) Alterità, identità e divismo in *Non ti muovere* e in *Cristo si è fermato a Eboli*: Dal linguaggio letterario a quello del cinema. *Forum Italicum* 14(1): 127-154.

Braidotti, Rosi(2002) Between the No Longer and the Not Yet: On Bios/Zoe-Ethics. *Filosofski vestnik* XIII(2): 9-26.

Brownmiller, Susan (1975) *Against Our Will: Men, Women and Rape*. Simon and Schuster: New York.

Castellitto, Sergio (2001) Ho intervistato mia moglie, lo scrittore. *Venerdì di Repubblica*, 26 October, 133.

Cornell, Drucilla (1992) *The Philosophy of the Limit*. Routledge: New York.

Cortellazzo, Manlio and Paolo Zolli (1999). *Il nuovo etimologico: dizionario etimologico della lingua italiana*. Zanichelli: Bologna.

Higgins, Lynn A. and Brenda R. Silver (1991) *Rape and representation*. Columbia UP: New York.

Mazzantini, Margaret (2006 [2001]) *Non ti muovere*. RCS Quotidiani: Milano.

Mazzantini, Margaret (2008) *Venuto al mondo*. Mondadori: Milano.

Mazzoni, Cristina (2002) Braiding Mysticism, Literature, Theory: The Case of Margaret Mazzantini's *Non ti muovere*. *Quaderni d'Italianistica* 23(2): 87-99.

Negri, Antonio (1999) Value and Affect. Trans. Michael Hardt. *Boundary 2* 26(2): 77-88.

Pianigiani, Ottorino (1907) *Vocabolario etimologico della lingua italiana*. Società Editrice Dante Alighieri: Roma.

Stockton, Sharon (2006) *The Economics of Fantasy: Rape in Twentieth-Century Literature*. The Ohio State UP: Ohio.