

## Mildred Pierce tra minimalismo dei consumi e *dépense* affettiva

Valentina Mignano

Con questo contributo si proverà ad effettuare un'analisi del rapporto che, nel romanzo di James M. Cain, si instaura tra modelli di consumo e modelli di produzione-imprenditorialità, cercando di rintracciare alcuni elementi che possano rivelarsi utili alla comprensione degli sviluppi e delle pieghe che stanno assumendo simili dinamiche in seno alla crisi che attualmente la nostra società sta attraversando. Il percorso che seguiremo procede attraverso i principali assunti delle teorie sul consumo e passa per le acquisizioni dei Fashion Studies, nel tentativo di approdare a un'analisi che, partendo dalla letteratura, estenda i propri confini verso gli aloni semantici propri degli Studi culturali tout-court. Oltre alla categoria del consumo, l'altra dominante del nostro approccio è costituita dal discorso del lusso, che potrebbe rivelarsi un'utile chiave di lettura di alcuni comportamenti propri dei personaggi coinvolti nella vicenda narrata da Cain.

Quali sono gli agenti di produzione e consumo che si incontrano nel romanzo? In che cosa si possono avvicinare o distinguere dalle attuali pratiche di consumo? Cosa cambia nel passaggio dalla crisi di inizio Novecento a quella odierna?

In particolare proveremo ad intrecciare simili dinamiche con la dimensione affettiva propria del romanzo, concentrandoci sul fatto che l'autore attraverso questo lavoro enfatizza «la dimensione libidinale, erotica e narcisistica dell'affetto materno, investiga le perversità e i piaceri di questo *amare eccessivo* nelle sue connessioni con l'ascesa sociale, il conflitto di classe e le esigenze della depressione»<sup>1</sup>. Mildred assume determinati comportamenti, raggiunge certi scopi, riesce a realizzare il suo sogno imprenditoriale e a veder crollare ogni

---

<sup>1</sup> L. Coulthard, "Let's Get Stinko". *Melodrama and the Mundane in Todd Haynes's Mildred Pierce*, in «Flow», 13.12, vol. 13, consultabile on-line all'indirizzo <http://flowtv.org/2011/04/lets-get-stinko/> (data di ultimo accesso 29.12.2013), trad. it. e corsivi miei.

sua singola conquista, tutto ciò sempre attraverso il filtro del suo rapporto conflittuale, morboso, ossessivo e irrisolvibile con la figura di Veda.

### *Due facce diverse del benessere economico*

Mildred Pierce viene presentata nelle pagine del romanzo come attante di un consumo critico, mentre i veri e propri soggetti di consumo presenti nel romanzo sono Veda e Monty. La loro condotta è in netta opposizione con ciò che muove gli intenti e il comportamento della protagonista.

Cain pone da subito le basi di questa divergenza. Sin dal primissimo dialogo tra Mildred e colui che diverrà il suo compagno, la differenza negli stili di vita dei due personaggi è evidente. La nostra anti-eroina svolge l'attività di cameriera presso una tavola calda e, come da procedura, porge il menù ad un interessante avventore che le espone il dilemma che lo tormenta: «Perché diavolo la guardo? Che bisogno c'è di guardare la lista per ordinare la colazione? Tutti sanno esattamente cosa vogliono, ma guardano lo stesso la lista. Chissà perché»<sup>2</sup>. La risposta di Mildred è secca e pragmatica, rispecchia la più concreta essenza del personaggio: «Per vedere i prezzi, è ovvio»<sup>3</sup>. Già da questo rapido scambio di opinioni i caratteri dei due personaggi si delineano per opposizione. Da un lato l'atteggiamento trasognato di chi non riesce a spiegarsi l'automatismo di un modo di fare, dall'altro la secca risposta dettata dal pragmatismo, secondo cui questo è perfettamente spiegabile seguendo un ragionamento di natura economica. Mildred si spiega l'utilità del menu attraverso la considerazione, piuttosto ovvia, del fatto che è naturale sincerarsi dei prezzi di ciò che si acquista. Da un lato lo snobismo aristocratico e noncurante per definizione, dall'altro la concreta saggezza di chi trova del tutto logica la necessità di conoscere il costo di ciò che si pagherà.

Le coordinate più appropriate per l'analisi del comportamento di consumo di Mildred sono quelle della necessità e del bisogno. Una volta accettato l'invito a recarsi con Monty al lago

---

<sup>2</sup>J. M. Cain, *Mildred Pierce*, Alfred A. Knopf, New York 1941; trad. it. di M. Napolitano, *Mildred Pierce*, Adelphi, Milano 2011, p. 108.

<sup>3</sup>*Ibidem*.

Arrowhead, la donna passa prima ai grandi magazzini perché non possiede un costume da bagno e il *nécessaire* per una giornata al lago. Proprio in questo istante l'autore ci fa ancora notare come la condizione di ristrettezza economica sia per Mildred la norma, ed è giusto un caso il fatto che quella volta, per fortuna, la donna «aveva con sé il denaro *necessario*»<sup>4</sup>. I due cominciano dunque a conoscersi, ma in questo frangente lui si rivela piuttosto vago e infastidito dalle domande di Mildred su quale sia la propria attività. Egli trova fuori luogo la curiosità della donna verso l'impostazione della sua vita, non vede nulla di singolare nel proprio condurre un'esistenza agiata e passiva nell'attesa dell'assegno trimestrale inviato dalla ditta. Monty è infastidito dall'essere guardato come una rarità dall'operosa Mildred, che, al contrario, è stupefatta dall'apprendere che questi abbia potuto impostare la propria esistenza secondo il *modus vivendi* dell'ozio, dimensione che la donna non tollera sotto nessuna delle sue manifestazioni<sup>5</sup>.

Nel romanzo ha luogo la conflagrazione tra due diverse modalità della ricchezza in tempo di depressione. Se da un lato Cain mostra la realtà ormai in declino della vecchia ricchezza dei proprietari terrieri, dall'altro dipinge in maniera piuttosto controversa l'ascesa di una nuova imprenditoria rampante, impersonata dalla forte determinazione di una donna nel raggiungere il proprio scopo. Ma l'abilità imprenditoriale di questo personaggio dovrà fare i conti con un'affettività al limite del patologico, aspetto che deturperà ogni sforzo imprenditoriale ed ogni singola conquista dell'imprenditrice Mildred Pierce.

In un brillante quanto caustico saggio in cui mette a nudo la cultura dominante e la bizzaria propria di alcuni modelli di comportamento *made in USA*, Marshall McLuhan osserva che:

In passato la funzione delle grandi ricchezze è stata spesso quella di liberare i suoi esponenti da attività ignobili. [...] Oggi tale tendenza ha subito un capovolgimento. La stragrande maggioranza dei ricchi è formata da persone che sgobbano quotidianamente nelle stesse industrie dove si arrabbattono coloro che sono ancora in cerca di successo e lavorano instancabilmente nell'adempimento di mansioni che rendono il funzionamento della loro

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 110.

<sup>5</sup> Mildred infatti «aveva un problema con l'ozio, lo detestava», ivi, p. 115.

ricchezza e del loro potere altrettanto incontrollabile quanto quello di ogni altro operatore commerciale<sup>6</sup>.

L'analisi di McLuhan intende puntualizzare la differenza che intercorre tra colui che, almeno fino al XIX secolo, poteva permettersi di vivere nell'inoperosità agiata – magistralmente illustrata da Thorstein Veblen – e chi, solo qualche decennio dopo l'inizio del novecento, è ricco ma totalmente privo di tempo libero, quindi non conosce l'ozio tranne che per brevi periodi limitati al tempo delle vacanze<sup>7</sup>. Tale considerazione è valida ancora oggi, nella fase in cui l'ozio non è più una categoria da associare al prestigio sociale: «Le aristocrazie della finanza globalizzata del nostro tempo spesso non hanno il tempo per permettersi dei lussi: troppo impegnate, troppo funzionali ad affollare le sale VIP degli aeroporti internazionali»<sup>8</sup>.

Nel romanzo le “due anime” della ricchezza sono impersonate da Monty e da Mildred. Il primo non abbandonerà mai il suo atteggiamento sprezzante nei confronti dello zelo che Mildred riversa su ogni singolo aspetto del proprio lavoro, d'altro canto la seconda è totalmente concentrata sulla realizzazione della propria idea imprenditoriale. Il disprezzo dell'uno è paradossalmente rivolto anche ai quattrini che la sua compagna è in grado di guadagnare, denaro di cui egli stesso si servirà a piene mani, ma sempre attraverso il filtro dell'insofferenza e del distacco, Monty del resto:

era nato in un ambiente dove si è tenuti ad avere buon gusto, educazione e un annoiato disprezzo per il denaro. [...] Ma Monty non capiva che tutte quelle caratteristiche avevano il loro fondamento proprio nel denaro; che *soltanto il possesso* del denaro gli aveva *permesso di disprezzarlo*<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> H. M. McLuhan, *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*, Gingko Press, Berkeley (CA) 1951; trad. it. di F. Gorjup Valente e C. Plevano Pezzini, *La sposa meccanica. Il folklore dell'uomo industriale*, Sugarco, Varese 1997, pp. 111-112.

<sup>7</sup> T. Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, Macmillan Company, London 1899; trad. it. di F. Ferrarotti, *La teoria della classe agiata*, Einaudi, Torino 1971.

<sup>8</sup> P. Calefato, *Lusso*, Meltemi, Roma 2003, p. 35.

<sup>9</sup> J. M. Cain, *op. cit.*, pp. 174-175, corsivi miei.

Anche quando l'attività di ristorazione sarà del tutto avviata Cain ci fa notare che: «La leggerezza sorridente di Monty rendeva poveri, insignificanti, i successi di Mildred. Il ristorante, che per lei era una sorta di Santo Graal raggiunto attraverso enormi sforzi e sacrifici, era per lui *il carrettino dei dolci*»<sup>10</sup>.

Pur nella sua ingenuità l'ostinazione di Monty nel venerare la propria esistenza agiata è qualcosa di serio, a tratti sacrale. Questo cieco accanimento sarà duro a morire anche quando la posizione finanziaria della famiglia Beragon sarà travolta dal dissesto finanziario. Come Veda non manca di far notare alla madre «anche nei suoi giorni più neri, Monty porta scarpe su misura»<sup>11</sup>. Egli non potrebbe mai mettersi alla ricerca di un lavoro, perché geneticamente predisposto a condurre la sua esistenza da ricco in Orange Grove Avenue, per «continuare a fare colazione lì la mattina, andare al circolo il pomeriggio, cenare con Veda e spillare a [Mildred] tutti i soldi che spend[e]»<sup>12</sup>.

Come puntualizza McLuhan: «L'uomo d'affari europeo [...], una volta al vertice, solitamente passava al modo di vivere dei proprietari terrieri nel corso di una o due generazioni»<sup>13</sup>, ma così non è per la “donna d'affari” Mildred, che deve seguire con meticolosa cura il proprio business, e deve farlo giorno per giorno. La sua esistenza è scandita da un codice di lavoro e di svago non molto dissimile da quello dei vari dipendenti dei suoi ristoranti. La conflagrazione dei due modi di intendere la ricchezza è evidente soprattutto nel contrasto tra il tracollo economico di Monty e l'ascesa economica di Mildred, ma il *modus vivendi* del primo, una volta trasmesso alla giovane e promettente Veda, costituirà la causa principale del dissesto finanziario di cui Mildred sarà vittima principale.

### *Tra socialità e isolamento*

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 158.

<sup>11</sup> Ivi, p. 189.

<sup>12</sup> Ivi, p. 178.

<sup>13</sup> H. M. McLuhan, *op. cit.*, p. 112.

Un'altra coordinata utile alla comprensione del contesto in cui Cain colloca la sua anti-eroina è costituita dall'isolamento del personaggio, legato al suo ruolo lavorativo ma anche esistenziale. Mildred avrà sempre enormi difficoltà ad inserirsi in qualsiasi gruppo sociale. La determinazione, l'ostinazione e la necessità di sfondare nel mondo degli affari la portano a vivere in uno stato di costante solitudine. Se da un lato molti dei personaggi del romanzo sono naturalmente calati all'interno di gruppi sociali più o meno definiti, Mildred è sempre un soggetto "a sé stante", la sua esistenza è praticamente isolata da quelle degli altri e non è parte di alcun aggregato sociale. Non partecipa, se non sporadicamente, alla socialità del gruppo di lavoro dei suoi collaboratori e non frequenta la comunità snob di Pasadena.

Nella consapevolezza dell'assoluta eccentricità dell'operazione, si potrebbe provare ad applicare a questo romanzo il concetto di "comunità inoperosa" messo a punto da Jean-Luc Nancy<sup>14</sup> nell'omonimo saggio. Con lo stile di vita che conducono sin dall'inizio della vicenda, Veda e Monty costituiscono quella che potremmo definire, in maniera del tutto naïf rispetto al discorso del filosofo francese, una sorta di "comunità inoperosa", soggettività plurale che si contrappone alla singolarità della figura di Mildred. Del resto «la comunità ha luogo necessariamente in quel che Blanchot chiama inoperosità»<sup>15</sup>. La singolarità della protagonista è invece legata al fatto di essere un soggetto imprenditoriale che si fa «produttore della sua propria essenza nella forma del suo lavoro e delle sue opere»<sup>16</sup>. L'inoperosità è una caratteristica che non appartiene affatto alla sollecita Mildred, fortemente dedita alla sua attività. L'essere presa da una passione smodata nei confronti del proprio lavoro è uno dei motivi della "singolarità" che caratterizza la protagonista. L'isolamento in cui questa vive è nettamente distinto dal "fare comunità" di Veda e Monty

---

<sup>14</sup> J-L. Nancy, *La communauté désouvrée*, Christian Bourgois Editeur, Paris 1986; trad. it. di A. Moscati, *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli 1992. Questo fondamentale saggio ha, tra i numerosi altri, il merito di aver posto le basi per una riflessione ad ampio spettro sull'ontologia di ciò che viene indicato con il termine di "comunità", nonché quello di condurre un lavoro decostruttivo sulla particolare forma che questa assume quando viene definita "operosa". Quest'ultima, in particolare, viene definita da Nancy come un aggregato umano di cui si possa presupporre «la realizzazione integrale della sua propria essenza, che diventa così il compimento dell'essenza dell'uomo» (Ivi, p. 22). Consapevoli del fatto che la tematica in questa sede affrontata ha ben poco a che spartire con l'amplissima portata epistemologica del discorso di Nancy, vogliamo comunque osare un parallelo che non riteniamo del tutto privo di consistenza.

<sup>15</sup> Ivi, p. 71.

<sup>16</sup> Ivi, p. 21.

nella loro cerchia di conoscenze. Il fatto stesso di essere “gruppo” rende per definizione “inoperosi” i soggetti che ne fanno parte, la comunità è del resto ciò che «si ritrae dall’opera, ciò che non ha più a che fare né con la produzione né con il compimento, ma incontra l’interruzione, la frammentazione, la sospensione»<sup>17</sup>.

Veda e Monty, soprattutto nella prima fase della loro amicizia, vengono disegnati come soggetti di una «attività inoperosa e inoperante»<sup>18</sup>, mentre il *modus vivendi* di Mildred è ciò che la isola da qualsiasi contesto comunitario. Questa del resto non ha “simili”, la sua condizione non somiglia a quella di nessun altro personaggio all’interno della vicenda. Essa insomma “si differenzia”, la sua soggettività emerge “per distinzione”, ciò si riflette in molti dei suoi comportamenti sia dal punto di vista del consumo che da quello della produzione.

#### *Soggetti di consumo e modalità affettive*

Il rapporto di Veda nei confronti della madre è interamente fondato sulla leva del denaro, ed è grazie al suo speciale legame con l’affascinante Monty che la giovane sarà iniziata alla religione del lusso, diventando un soggetto di consumo vero e proprio. La madre nei suoi confronti è decisamente solerte, soprattutto nel soddisfare i desideri voluttuari che sono funzionali alla piccola Veda per condurre la propria esistenza patinata nell’*entourage* di Monty a Pasadena<sup>19</sup>. Esattamente come questo, Veda incarna la figura della consumatrice per antonomasia, il suo personaggio costituisce una delle soggettività necessarie e indispensabili allo sviluppo dell’impostazione capitalistica di produzione e consumo. Con l’affetto palesemente falso che mostra nei confronti della madre essa costituisce l’unico insensato, e dunque *vero*, lusso a cui la parsimoniosa Mildred non sarà mai in grado di resistere.

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 71.

<sup>18</sup> Ivi, p. 78.

<sup>19</sup> Mildred «beandosi dell’affetto mieloso di Veda, *comprò senza lamentarsi* la costosa attrezzatura richiesta da quel paradiso: tutto l’occorrente per l’equitazione, il nuoto, il golf e il tennis; ed eleganti *nécessaire* con le sue iniziali per le gite», J. M. Cain, *op. cit.*, p. 159, corsivi miei.

D'altro canto Mildred si pone come soggetto di produzione di ricchezza economica che nello stesso tempo impersona alcuni tratti di una certa tendenza all'anti-consumismo, o consumo critico, atteggiamento che si va diffondendo anche nel nostro presente. Come imprenditrice possiede alcune caratteristiche che, soprattutto nella prima parte della vicenda, potrebbero essere avvicinate ad una ricerca del risparmio volto all'investimento, anche perché la situazione in cui verrà a trovarsi la famiglia Pierce a causa della depressione non potrebbe dar adito a comportamenti diversi. Già nella sua veste di imprenditrice allo stato embrionale, la protagonista è assillata dagli acquisti, e si concentra solo su quelli strettamente necessari all'avvio della sua attività:

Nel pomeriggio [...] correva in macchina dai fornitori, in Main Street a Los Angeles, e guardava i prezzi, calcolava, sommava. Per cominciare, anche senza troppe pretese, le occorreavano almeno mille dollari per l'attrezzatura. I fornelli, la ghiacciaia, il lavandino, e lo scaldavivande sarebbero costati almeno la metà di quella somma; il resto sarebbe andato in mobili, piatti, posate e biancheria<sup>20</sup>.

In queste pagine Mildred è intenzionata a impiegare tutti i propri risparmi al fine di realizzare il suo progetto imprenditoriale, quindi procede con prudenza prendendo in considerazione le diverse opzioni di spesa, non si tratta di spese voluttuarie ma di prodotti di prima necessità per intraprendere un'attività anche "senza troppe pretese".

In particolare la protagonista riesce a rivelarsi essenziale già nel suo rapporto con i cibi che vengono serviti nel contesto della sua attività di ristorazione. I suoi piatti sono senza dubbio appetitosi, ma la vera chiave del successo di Mildred risiede nella sobrietà delle gustose pietanze su cui costruisce il suo menù. Questo è in assoluto un capolavoro di virtuosismo da crisi economica. Si tratta di un'idea che nasce in Mildred soprattutto dopo l'incontro con Archie, il cuoco della tavola calda in cui tutto avrà inizio. Da quel momento individuerà l'importanza della sobrietà nella gestione di un ristorante, caratteristica che è fondamentale riversare anche sui singoli gesti di chi lavora in cucina, la sua esperienza imprenditoriale

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 94, corsivi miei.



sarà interamente volta al controllo maniacale degli sprechi, che non potranno in maniera tassativa aver luogo nella sua attività:

il valore della mia idea sta in questo, Wally. Quello che costa, in un ristorante, è lo spreco, sono gli extra: i menu da stampare e il personale specializzato che bisogna assumere per ogni piccola cosa. Ma nella mia azienda non ci sarebbe spreco. Tutti gli avanzi andrebbero nel sugo o nella minestra; non stamperei niente e non avrei extra<sup>21</sup>.

I piatti che vengono serviti nel ristorante di Mildred non hanno la pretesa di soddisfare raffinati palati da gourmet, qui non si punta sulla varietà dell'offerta, essa sa che il suo potenziale cliente desidera mangiare soltanto, in un efficientismo a tratti meccanico, tipico dell'era dei fast-food, «pollo con cialde o pollo con verdura, per chi lo preferisce»<sup>22</sup>. Poco importa a Mildred se dovrà avviare la sua cucina in maniera piuttosto standardizzata, se comunque potrà offrire il proprio valore aggiunto, ciò che la differenzierà dal resto dell'offerta: il suo pollo verrà servito in maniera da agevolare i gesti che la clientela dovrà effettuare per mangiarlo:

Aveva deciso di servire *indistintamente a tutti*, per ottantacinque centesimi, mezzo pollo fritto, [...] ma trovava odioso il mezzo pollo che veniva servito di solito: un pezzo unico antipatico e difficile a mangiarsi. Lei *avrebbe fatto diversamente*. Tagliò prima di tutto i colli, poi aprì a metà i volatili. Dopodiché asportò ali e zampe. Dalle zampe tolse le cosce e preparò infine i petti, in modo che venissero sostenuti solo da un frammento di sterno senza più costole, né forcilla<sup>23</sup>.

L'essenzialità dell'offerta viene resa meno banale da alcuni accorgimenti tecnici che costituiscono delle assolute novità nel panorama della ristorazione. Il lavoro di Mildred consente agli avventori una certa destrezza nel degustare le pietanze, evitando anche gli sprechi che derivavano dallo scarnire dei pezzi di pollo farciti di ossa. Nella sua attività di

---

<sup>21</sup> Ivi, pp. 95-96.

<sup>22</sup> Ivi, p. 95.

<sup>23</sup> Ivi, p. 142, corsivi miei.

cuoca Mildred sa dunque farsi carico di una certa etica del risparmio, da ricollegare alla meticolosa scomposizione dei gesti tipica della catena di montaggio di stampo fordista, atteggiamento che la protagonista riversa sia nella propria gestualità sia in quella dei clienti, portandoci a parlare di una sorta di *risparmio performativo*.

Mildred studia attentamente l'economia del gesto messa in atto dal cuoco greco della tavola calda:

osservando la contabilità, la spesa, l'uso degli avanzi, particolarmente i trucchi usati da Archie, che [...] non usava mai due gesti quando ne bastava uno solo, e non si domandava mai se una pietanza era pronta ma lo sapeva con certezza, e riusciva sempre a toglierla dal fuoco nell'istante preciso della cottura perfetta<sup>24</sup>.

Anche quando si tratterà dell'organizzazione del proprio locale, Mildred si ispirerà a questo *modus operandi*: «ripensando ai sistemi di Archie per risparmiare tempo, dispose petti, cosce e ali su tre piatti diversi, che collocò nella ghiacciaia in modo da poter *prendere* una porzione con *un gesto solo*»<sup>25</sup>. Una semplificazione da catena di montaggio fordista che una volta appresa dai suoi dipendenti sarebbe stata la chiave di volta del successo dell'intera macchina organizzativa.

Nel suo lavoro le torte costituiscono un sicuro richiamo, e Mildred in questo campo non resiste alla necessità di dimostrare una non comune abilità: si tratta di una vera propensione artistica che la porta a realizzare un capolavoro di raffinata pasticceria anche nel momento in cui sta assistendo alla rottura del suo legame matrimoniale con Bert. Ma successivamente, nonostante le sue spiccate abilità, Mildred realizzerà solo tre semplici tipi di torte, con le quali conquisterà un vasto pubblico di acquirenti. Per il proprio ingresso da pasticciera presso la tavola calda del signor Chris, Mildred proporrà delle crostate di mele, zucca, limone, e su questi esempi lancerà la sua attività di fornitrice di dolci riuscendo a fondare il successo della propria carriera imprenditoriale.

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 93.

<sup>25</sup> *Ibidem*, corsivo mio.

Un comportamento decisamente opposto rispetto a quello di Mildred è invece messo in atto dalla protagonista del racconto di Karen Blixen dal titolo *Il pranzo di Babette*. Qui si risvegliano i sopiti sensi della setta luterana di un paesino norvegese attraverso una cena decisamente fuori dagli schemi<sup>26</sup>. La lista della spesa prevede in questo caso ogni sorta di prelibatezze: quaglie vive, una testuggine dalla quale ricavare un rarissimo brodo e vini pregiati, tutti ingredienti fatti arrivare dalla governante Babette direttamente dalla Francia. In questo racconto il dispendio fuori dal comune e la raffinatezza dei piatti, del tutto fuori luogo sia rispetto agli standard della comunità sia allo status sociale della protagonista, costituiscono il modo esagerato che Babette utilizza per ringraziare le sue datrici di lavoro dell'ospitalità fornitale. Nei comportamenti di queste due cuoche è facile notare due modalità diverse per esprimere una stessa passione per il cibo e la convivialità che da questo deriva. Mildred ha, per ovvie ragioni, un diverso approccio alle materie prime rispetto alla Babette di Blixen e le finalità dell'una e dell'altra sono estremamente diverse, ciononostante entrambe hanno in comune una spiccata abilità nel rendere ai commensali tutta la sensualità che il cibo riesce a sprigionare quando è preparato in maniera sapiente.

### *La necessità dello stile*

Come soggetto di consumo potremmo dire che l'atteggiamento di Mildred è, in quasi tutto il romanzo, quello di colei che riesce a cavarsela con ciò che possiede, perché proviene da un passato – lontano anni luce dall'attualità in cui noi viviamo – in cui le cose erano fatte solo perché durassero nel tempo. Mildred è orgogliosa dell'ottimo stato in cui, attraverso una paziente manutenzione, riesce a conservare le proprie scarpe, ha sempre una percezione molto limpida di cosa le serve e di ciò di cui invece non ha bisogno. Lo stile di consumo di Mildred, rispetto a quello di Veda e Monty, è decisamente più razionale. In parecchie

---

<sup>26</sup> I. Dinesen (K. Blixen), *Babette's Feast and Other Anecdotes of Destiny*, Vintage Books, New York 1993; trad. it. di P. Ojetti, *Babette's feast-Babette's gaestebud-Il pranzo di Babette*, Einaudi, Torino 1997. Un tempo chef del prestigioso Café Anglais di Parigi, Babette si era rifugiata durante la guerra franco-prussiana in questo austero villaggio norvegese. Avendo vinto un premio di diecimila franchi alla lotteria nazionale Francese, la donna decide di investire l'intera somma nell'acquisto dei rarissimi e bestiali ingredienti attraverso i quali realizzare una cena luculliana per un gruppo di anziani quasi incapaci di comprenderne la prelibatezza.

occasioni la protagonista impersona la parte di colei che *non ha*, e sente la necessità di qualcosa. Ha bisogno inizialmente di un'entrata, di un lavoro, di una posizione economica che possa consentirle di sfamare le sue bambine e pagare il mutuo. Da soggetto di consumo deve correre ai grandi magazzini a comprare qualcosa di adeguato alla sua gita al lago, e non possiede un vestito nero da indossare al funerale della piccola Moire.

«Non ho abiti neri»<sup>27</sup>, confessa alla fidata signora Gessler quando deve organizzarsi per il triste evento. All'offerta della vicina di procurargliene uno, Mildred risponde subito, non senza un moto d'orgoglio e mostrando la propria parziale autosufficienza: «Niente velo, allora. E niente cappello. Ne ho uno che può andare. E niente scarpe, anche quelle non mi mancano»<sup>28</sup>. Ma subito dopo non prova alcuna vergogna nel mostrare delle ulteriori necessità: «Ma... i guanti sì [...]. E sarà bene che mi compri un fazzoletto listato di nero»<sup>29</sup>. Anche quando ormai i proventi della sua attività le garantiranno una certa agiatezza, non mancherà di provare una seria preoccupazione sull'inadeguatezza del proprio guardaroba. Nella notte di San Silvestro, quando un diluvio le impedirà di recarsi in un locale chic con Monty e alcuni dei suoi amici, Mildred si trova di fronte alla necessità di un cappotto nuovo, perché «*non possedeva* una pelliccia, e la prospettiva di esordire nel mondo dei visoni col suo vecchio cappotto blu l'avviliva non poco»<sup>30</sup>. Ma grazie all'aiuto della signora Gessler la protagonista si rivelerà capace di vestire i panni di un soggetto di consumo alternativo, consumo critico diremmo oggi, dato che alla fine indosserà per recarsi a casa di Monty un delizioso cappotto di broccato rosa antico di seconda mano, capo piuttosto raro dato che si tratta della rivisitazione dell'antica veste di un mandarino cinese. Come la Gessler non manca di far notare a Mildred, questo indumento «non ha prezzo: un capo simile non si trova in commercio»<sup>31</sup>.

In questo contesto il comportamento di consumo proprio della protagonista del romanzo potrebbe essere accostato a quello di coloro che oggi sono dediti alle pratiche di consumo critico, al di fuori dei circuiti commerciali di un sistema capitalistico ancora imperante

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 130.

<sup>28</sup> *Ibidem.*

<sup>29</sup> *Ibidem.*

<sup>30</sup> Ivi, p. 191, corsivo mio.

<sup>31</sup> *Ibidem.*

malgrado tutto. La sera dell'ultimo dell'anno Mildred decide letteralmente di vestire *vintage*, rifugiandosi nella ricercatezza che solo un abito realmente "vissuto" può assicurare. Del resto anche oggi «la roba smessa ha a che fare con il riciclaggio, con la convenienza, con la volontà di non rincitrullirsi il cervello passando giornate intere in giro per negozi, e con il risparmio»<sup>32</sup>. Uno stile di consumo che oggi si diffonde sempre più soprattutto alla luce della dilagante crisi economica e della diffusione della precarietà lavorativa, uno stile che riesce a fornire un'identità che è più politica che semplicemente vestimentaria. Per dirla con Calefato:

Quanto più le cose sono appartenute ad altri, certamente "speciali", esseri umani nel recente passato, tanto più esse prendono la forza per dare identità e individualità al nuovo possessore che ne acquisisce, insieme al corpo e alla materialità fisica, quella distanza che ne scandisce la calma e il piacere, che crea il lusso di potersi permettere di incorporare l'altro<sup>33</sup>.

Nella scelta di fidarsi del consiglio vestimentario dell'amica, Mildred si cala nei panni di coloro che oggi scelgono uno stile di vita che predilige la frugalità ricercata e fuori dalle righe propria del *vintage*, il fascino senza tempo dell'abito che è fuori dagli standard massificati delle catene commerciali. Ancora Calefato, a proposito dell'attuale fase di crisi che si intreccia necessariamente con le pratiche di consumo alternativo, afferma che:

Non è difficile considerare ormai, ad esempio, le calzature un bene di lusso in quanto tale, di cui diventa sempre più arduo concedersi più esemplari nella stessa stagione. Le classi sociali che hanno potuto permettersi di seguire le mode in questo decennio, e le cui giovani generazioni hanno costituito un serbatoio quasi inesauribile di vendite per l'industria del casual e dello sport, oggi stringono la cinghia e cercano di inventarsi nuove formule di "sopravvivenza simbolica"<sup>34</sup>. Le pratiche di iper-consumismo tipiche dei decenni che

---

<sup>32</sup> K. Cann, *Free dressing*, in *A Second Skin. Women Write about Clothes*, a cura di K. Dunseath, The Women's Press, London 1998; trad. it. di S. Cherchi, *Seconda pelle. Quando le donne si vestono*, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 106-110, qui p. 107.

<sup>33</sup> P. Calefato, *Lusso*, cit., p. 31.

<sup>34</sup> P. Calefato, *Gli intramontabili. Mode, persone, oggetti che restano*, Meltemi, Roma 2009, pp. 21-22.

precedono l'emergere di una crisi impongono ai cittadini lo status di consumatori, e cioè pedine di una società in cui la «cultura dei templi ipertrofici dell'acquisto e della serialità»<sup>35</sup> riesce a banalizzare i territori della moda e dei comportamenti di consumo. Ma la nuova situazione, quella in cui una società deve affrontare una crisi economica, mette i soggetti di consumo di fronte a nuove sfide che prima di tutto sono culturali, per cui vestire usato e riciclare abiti e stili delle generazioni precedenti stanno divenendo: «Strategie che hanno spesso caratterizzato i cicli della moda, ma che si manifestano oggi nella decontestualizzazione frammentata, sincopata quasi come in un'esecuzione jazz di segni del passato che vengono citati e fatti così rivivere nel presente»<sup>36</sup>.

Non sarà del tutto un caso il fatto che Mildred, durante una delle sue rare incursioni al grande magazzino, acquisti per l'inaugurazione del ristorante «degli abiti in fresco di lana, di un *bianco* con una punta di *crema*»<sup>37</sup>, esattamente la tinta che ha spadroneggiato nelle collezioni moda della stagione primavera-estate duemilatredici. Pienamente calati all'interno della crisi economica siamo in una dimensione che ci conduce, in maniera circolare, ad assumere atteggiamenti vestimentari propri della crisi che nel secolo scorso aveva anticipato quella presente.

### *La religione del lusso*

Ciò che accomuna l'odierna crisi economica a quella descritta nel romanzo è la smodata fiducia nelle forze economiche tipica degli anni che immediatamente precedono il dissesto vero e proprio: una spensieratezza che conduce al tracollo. Come afferma l'economista Tyler Cowen, è come se tutti i decenni che precedono la crisi di inizio millennio siano stati

---

<sup>35</sup> P. Calefato, *Lusso*, cit., pp. 63-64.

<sup>36</sup> P. Calefato, *Gli intramontabili*, cit., p. 31.

<sup>37</sup> J. M. Cain, *op. cit.*, p. 144, corsivi miei.

una parentesi durante la quale «pensavamo di essere più ricchi di quanto non fossimo in realtà»<sup>38</sup>. È, a ben guardare, la stessa sorte che toccherà a Mildred.

Il personaggio di Veda, con la sua smisurata bramosia di successo, costituisce la chiave della vicenda, dal momento che saranno le velleità di questa a condurre Mildred alla rovina. Veda incarna in se stessa tutte le caratteristiche di un personaggio interamente votato al lusso e al suo culto, e Mildred, con la sua dipendenza psicologica dalla figlia, costituisce la principale vestale di tale devozione. Malgrado il suo essere soggetto di un consumo critico e malgrado la sua tendenza a tenere sempre da parte qualcosa – «l'esperienza le aveva insegnato che saltavano su di continuo delle spese impreviste»<sup>39</sup> – è vittima della propria ossessione nei confronti della personalità di Veda. Una costante nel romanzo è il fatto che Mildred non possiede l'amore di sua figlia. Su questa incolmabile lacuna si dispiega tutta la vicenda di questa donna, di questa madre e anche dell'imprenditrice che riesce a diventare. La protagonista della storia di cui ci stiamo occupando non si sentirà affermata fino a quando non potrà acquistare beni di lusso per sua figlia. Se per un'imprenditrice qualsiasi lo scopo del proprio lavoro è l'acquisizione di ricchezza finalizzata al reinvestimento – cosa che accade almeno in certi aspetti del comportamento della protagonista – lo stesso non può accadere per la Mildred succube delle manie di grandezza di Veda. Da un lato è piuttosto evidente che lo stile di consumo proprio di Mildred potrebbe essere avvicinato a quello degli attuali consumatori «sempre più riflessivi e consapevoli della critica al consumismo»<sup>40</sup>, ma ciò ha luogo solo nel caso in cui si tratti di acquistare qualcosa per se stessa. Ogni volta che nel romanzo si parla della consumatrice Veda e delle sue necessità, Mildred entra in uno stato di panico da shopping, rivestendo appieno i panni di un soggetto di consumo tout-court. Si tratta di un consumo volto all'apparire, pacchiano ed estremamente diverso dall'eleganza che invece è innata nell'animo di Veda. Eleganza che è in primo luogo un atto di distinzione. Secondo Georg Simmel questa categoria:

---

<sup>38</sup> B. Greeley, *The autistic, encyclopedic, economic, electronic, idea engine*, in «Bloomberg Businessweek», 5 giugno 2011; trad. it. di A. Sparacino, *Tyler Cowen. Economia e libertà*, in «Internazionale», n. 925, 2011, pp. 68-70, qui p. 68.

<sup>39</sup> J. M. Cain, *op. cit.*, p. 182.

<sup>40</sup> R. Sassatelli, *Consumo. Appropriazione creativa, mercificazione e circuito culturale delle merci*, in C. Demaria e S. Nergaard, *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, McGraw-Hill, Milano 2008, pp. 223-254, qui p. 224.

Mostra la propria indipendenza nel porsi di fronte ai fenomeni più diversi sia dal punto di vista strutturale, sia dal punto di vista del valore: dai modi di pensiero alle opere d'arte, da una linea di discendenza a uno stile letterario, da un determinato gusto agli oggetti che *gli si addicono*, da un certo modo di comportarsi nell'alta società a *un animale di razza*<sup>41</sup>.

Un episodio in particolare illustra la differenza nei gusti propri delle due donne. Il giorno in cui Mildred e Veda devono recarsi dal nuovo maestro di pianoforte, per l'occasione la prima prepara alcuni indumenti nuovi di Veda «un abito di seta marrone, un cappello marrone, scarpe di cocodrillo e calze di seta»<sup>42</sup>. Ma Veda, esclusivamete in questa occasione, non ha alcuna intenzione di indossare questa *mise* per recarsi al suo primo appuntamento col signor Hannen. La ragazza, che comunque in tutto il romanzo incarna le caratteristiche della *fashion victim*, sempre a caccia di eleganza e ricercatezza da ostentare, in questo caso si mostra sprezzante di quella tendenza decisamente *parvenu* verso il dover apparire. L'autore descrive qui, in maniera significativa, una Veda che ha piuttosto l'intenzione di mettere in atto quel movimento simbolico di “distinzione” che – nella visione di Simmel – è proprio delle classi superiori e che consiste nel mostrare la propria indipendenza dalla madre e dal provincialismo che incarna. Veda è poco incline, in questo episodio narrativo solo apparentemente secondario, a farsi ingabbiare nella logica – a suo dire cafona – di chi deve far sfoggio in ogni occasione di eleganza e ricercatezza, preferisce in questo caso indossare degli abiti semplici, un tantino *bohémienne* ma decisamente più adeguati alla situazione. «Mildred sospirò. Ripose la roba e guardò Veda organizzare la propria versione di un abbigliamento adatto: maglione bordeaux, gonna scozzese, cappotto di cammello, berretto di pelle, calzini di lana e scarpe piatte»<sup>43</sup>. Enfatizzando uno stile dimesso e informale Veda sta dimostrando, oltre alla propria indipendenza dalle scelte vestimentarie della madre, il fatto che le mode sono almeno in parte «il prodotto di scelte

---

<sup>41</sup> G. Simmel, *Philosophie des Geldes*, Duncker & Humblot Verlag, Leipzig 1900; trad. it. a cura di A. Cavalli e L. Perucchi, *Filosofia del denaro*, UTET, Torino 1984, p. 555, corsivi miei.

<sup>42</sup> J. M. Cain, *op. cit.*, p. 162.

<sup>43</sup> *Ibidem*.



selettive compiute da una serie di intermediari culturali ed economici»<sup>44</sup>. Veda in questa occasione non dimostra solo la capacità di riuscire a vestirsi in maniera appropriata rispetto all'occasione, ma riesce a farsi filtro, intermediatrice culturale, portavoce di uno stile pratico e sobrio che in qualche modo richiama quello di Coco Chanel, una donna che nello stesso periodo in Europa stava ponendo le basi della sua colossale opera di liberazione del corpo femminile dalle costrizioni a cui secoli di corsetti, crinoline ed ingombranti abiti lunghi le avevano mortificate, e non solo dal punto di vista fisico. La moda, in questo senso «può dunque essere vista come un sistema istituzionale, un'industria culturale con numerosi filtri e mediazioni e con esigenze sia materiali che simboliche»<sup>45</sup>.

Ciò che ci colpisce di un simile dettaglio narrativo è l'assoluta singolarità rispetto al personaggio di Veda. Malgrado il suo atteggiamento, chiaramente sprezzante e *upper class*, sicuramente influenzato dalla frequentazione di Monty e della sua cerchia, in questo particolare frangente Veda mostra di saper anche aderire ad uno stile vestimentario che tutte le future generazioni, da quel momento in poi, non smetteranno di adottare: il *casual*, una modalità dell'abbigliarsi informale che le permette di dimostrare la propria capacità di staccarsi da una società che, attraverso il ruolo imponente della madre, rischiava di far sì che si presentasse come una provinciale in occasione del suo ingresso a Pasadena.

Veda è del resto un "soprano di coloratura", un essere raro consapevole della propria rarità. Ma malgrado questo è anche un soggetto angosciato dalla carsica considerazione della propria non-unicità. La rarità, infatti, a volte non basta dato che «non è sinonimo di onnipotenza – sia pure presunta – come l'unicità»<sup>46</sup>. Veda sente dentro di sé la propria rarità, ma ciò non basta a renderla onnipotente, anzi essa sa di dover dipendere comunque da qualcuno per condurre la propria esistenza – decisamente sfarzosa nonostante l'episodio della *mise* da indossare in occasione della sua prima lezione di pianoforte a Pasadena –. Dal canto suo Mildred, altrettanto cosciente della costituzionale rarità della "propria" creatura, si trova nell'angosciante condizione di chi "possiede" qualcosa di raro; è orgogliosa di ciò ma un simile possesso, nella sua estrema precarietà, la mette continuamente al cospetto

---

<sup>44</sup> R. Sassatelli, *op. cit.*, p. 229.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> P. Calefato, *Lusso*, cit., p. 38.

della propria fragilissima limitatezza. Mildred sa che la vita di sua figlia non le appartiene affatto, ma vuole comportarsi come se in realtà le appartenesse. Tale rarità mette la protagonista:

a confronto con l'impotenza profonda che l'idea di proprietà sul mondo e *sulla vita* comporta. Possedere qualcosa di raro, come una pietra pregiata, un vaso antico, un vino d'annata dal valore inestimabile, [...] fa fare i conti direttamente con il senso del limite, esattamente con ciò che accade quando e se quella bottiglia di vino verrà stappata e bevuta<sup>47</sup>.

Mildred sperimenta costantemente una condizione di "privilegio sul filo del rasoio": è convinta di poter tenere con sé, per sé, questa rarità, e così sarà – almeno secondo le sue convinzioni – almeno fino a quando il suo potere economico le consentirà di permettersi il lusso di vivere la propria esistenza accanto a quella di un essere come Veda.

### *L'ossimorica necessità di lusso*

Considerando il rapporto che intercorre tra l'essenzialità del *bios* e il lusso, Patrizia Calefato sostiene che «uno scioccante terrore emana dal contrasto tra *nuda vita* e *dispendio* [...]. Il lusso è questa *smisuratezza* che muove la vita come se ne andasse – e, proprio per questo, ne va – della vita stessa»<sup>48</sup>.

Nel romanzo di Cain potremmo arrivare ad affermare che lo smisurato, a tratti assurdo, di certo patologico, amore di Mildred nei confronti di Veda, si può avvicinare a questo stridente contrasto tra *nuda vita* e *dispendio*. Si tratta di un amore atavico, inspiegabile e viscerale (*bios*), che si nutre della propria ossessione per lo spreco insensato di una passionale affettività materna. Un'ossessione eccedente, lussuosa appunto, che nella propria

---

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> Ivi, p. 11, corsivo mio.

essenza si fa paradosso di un lusso che è per definizione «spreco, possesso eccezionale, distinzione senza prezzo»<sup>49</sup>. L'amore che Mildred nutre nei confronti di Veda si colloca esattamente in questa dimensione di sovrabbondanza, spreco insensato, in breve Veda è l'unico vero lusso che Mildred non può non concedersi:

Malgrado il lavoro, le continue corse, i pensieri, la sensazione che le ore del giorno non bastassero per tutto ciò che aveva da fare, Mildred si concedeva sempre *un lusso*. Comunque si svolgesse la giornata, era sempre a casa alle tre del pomeriggio per ciò che chiamava il suo 'riposo'. Ma il riposo non era certo il suo scopo principale. A quell'ora si svolgeva in realtà un concerto, con Mildred come unico spettatore [...]. Quell'immagine non mancava mai di estasiarla: lo strumento, bellissimo, pagato con il suo lavoro; la creatura non meno bella che aveva messo al mondo; un'immagine, soprattutto, che davvero poteva chiamare 'sua'<sup>50</sup>.

La passione di questa madre per la figlia e per la sua propensione verso la musica costituisce il contraltare della capacità di Mildred di essere un soggetto che rifugge gli sprechi, Mildred deve possedere Veda, a qualunque costo. L'etica del risparmio su cui ha orgogliosamente fondato la sua attività, che parte dalla gestualità nel suo lavoro, passa per la riduzione al minimo della varietà dei piatti da servire alla clientela e giunge al suo essere anche del tutto ponderata nei consumi rivolti a se stessa, ma non vale molto al cospetto dell'incondizionata debolezza che Mildred mostra nei confronti dei bisogni, spesso assolutamente non necessari, di Veda. Soprattutto nella seconda fase della storia, la stessa Mildred asseconda in maniera sregolata e acritica l'ossimorica "necessità di lusso" propria di Veda. Uno stile di comportamento imprenditoriale vicino al risparmio volto al reinvestimento ha infatti nel romanzo di Cain il proprio rovescio della medaglia nell'incontrollabile bisogno che assale Mildred ogni volta in cui si presenti l'occasione di riversare su Veda una qualsiasi forma di *dépense*. Già agli albori del suo sogno imprenditoriale, subito dopo aver confidato alla piccola Veda il suo progetto di aprire un

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 10.

<sup>50</sup> J. M. Cain, *op. cit.*, p. 215-216, corsivo mio.

ristorante, Mildred inizia a sognare ad occhi aperti dei beni che sono funzionali non tanto ai propri desideri, quanto a quelli di Veda. Del resto Mildred non desidera che Veda.

Proprio in quella notte «suo malgrado, la macchina *di lusso*, l'autista e il pianoforte a coda cominciarono a brillare davanti agli occhi, reali, non più immaginari»<sup>51</sup>. Alla base del successo di una donna che riesce a realizzare un ambizioso progetto imprenditoriale concentrandosi sull'eliminazione degli sprechi, soggiace un'anima debole che non riesce a resistere alla bramosia di raggiungere una qualsiasi forma di "grandezza", ma che decide che può arrivare a tale scopo solo attraverso il filtro della caleidoscopica personalità di sua figlia.

La tragedia dell'indiretta esperienza di consumo vissuta da Mildred è simile al bisogno di lusso proprio dell'anti-eroina per antonomasia della letteratura europea: Emma, la *Madame Bovary* di Gustave Flaubert<sup>52</sup>. Secondo Franco Moretti alcune pagine di questo romanzo mostrano per la prima volta la tragedia del consumatore; ciò è rivelato da un dettaglio «narrativamente così assurdo, e insieme decisivo, da meritare un po' d'attenzione»<sup>53</sup>. Vittima di una vera e propria oppressione da consumo, Emma è la miglior cliente di Lhereux, il merciaio del paese, da Moretti definito «il suo Mefisto». Questi importa dalla metropoli oggetti di moda che la protagonista compera con tale voracità da intrappolarsi in un grosso debito, che presto diverrà così spropositato da condurla a rovinarsi e, in conclusione, a uccidersi. Ora, il punto è che Emma non ha alcun "bisogno" di questi oggetti fatali. Eppure li compra. Perché mai? Una possibile risposta potrebbe risiedere nella considerazione di una sorta di "necessità antropologica" del lusso, ma la risposta di Moretti è interna alla struttura narrativa del romanzo e collega *M.me Bovary* al *Faust*:

Forse la ragione è che, come il patto con Mefisto permette a Faust di vivere una seconda volta [...] così l'adulterio è per Emma una seconda vita, talmente diversa da quella della 'Signora Bovary' che Emma, [...] non può non chiedersi come farà a padroneggiarla. [...] E

---

<sup>51</sup> Ivi, p. 91, corsivo mio.

<sup>52</sup> G. Flaubert, *Madame Bovary*, Michel Lévy, Paris 1857; trad. it. di N. Ginzburg, *La Signora Bovary*, Mondadori, Milano 1983.

<sup>53</sup> F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999, p. 193.

l'unica risposta che sa darsi è: *comprandola*. Finché posso pagare per questi oggetti che mi fanno sentire estranea a Yonville e a Charles, finché posso costellare di spese stravaganti il mio amore con Léon – fino ad allora questa esistenza segreta sarà reale, mia, inalienabile<sup>54</sup>.

I movimenti psicologici delle due donne sono opposti: da un lato la protagonista di Cain non cerca di evadere dalla propria dimensione familiare, bensì vorrebbe intessere con Veda – unico membro del suo nucleo familiare – un legame affettivo reale, entrare in una dimensione affettiva che dovrebbe spettarle in maniera naturale. Dall'altro vediamo una donna che, intrappolata da una dimensione familiare estremamente provinciale e asfittica, vorrebbe da questa evadere. Ma il parallelo merita comunque di essere perseguito perché, pur nella sostanziale differenza tra le premesse, alla fine entrambe le donne saranno vittime di un tracollo economico che prende le mosse da un disagio affettivo. Consapevole dell'abissale distanza che passa tra la propria soggettività e quella di Veda, Mildred, come Emma, agisce comprando tutto ciò che secondo lei potrebbe riempire questo abisso: in tal modo cerca di colmare l'impossibilità di un rapporto affettivo attraverso degli oggetti materiali. Ma sarà troppo tardi quando capirà che l'acquisto di tutti questi beni sortirà l'effetto di ridurre ogni sua chance di ottenere stima da sua figlia.

Quando il tempo del credito finirà, anche Emma capirà che questa sua esistenza parallela era strettamente legata al possesso del denaro. L'etica del consumatore, come dimostrano questi due esempi, può fare a meno di molte cose, ma non di questa, perché «forse il denaro non può comprare l'essere; ma la sua assenza, per converso, costringe al *non* essere. Ossia, appunto alla morte»<sup>55</sup>, al totale fallimento di ogni speranza.

Mildred riuscirà a garantire a Veda gli standard di benessere che si era prefissata ma al fondo della sua anima rimarrà sempre un vuoto incolmabile, perché ha fundamentalmente bisogno di Veda, della sua stima, della sua riconoscenza e del suo affetto. Ma proprio a Mildred, interamente concentrata sulla consumatrice che c'è in Veda, non è dato soddisfare questi viscerali bisogni. Forse avrebbe dovuto condividere con la figlia più esperienze,

---

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Ivi, p. 194.

passare con lei del tempo in leggerezza, piuttosto che riempirla di beni materiali, riempire la sua vita di istanti più che di oggetti.

Il personaggio della figlia si trasforma invece, nella visione di Mildred, nella *dépense* di cui ci parla George Bataille, nello spreco irragionevole, la perdita inutile e insensata che realizza alla fine quella che il filosofo chiama “sovrانيتà”. Bataille scrive che:

L'economia generale mette in evidenza innanzi tutto che si producono eccedenze di energia le quali, per definizione, non possono essere utilizzate. L'energia eccedente può essere solo persa senza il minimo scopo, di conseguenza, senza alcun senso. Tale perdita inutile, insensata, è la sovranità<sup>56</sup>.

Attraverso queste parole è possibile individuare uno dei fondamenti economico-filosofici del rapporto che si instaura tra i due personaggi che stiamo analizzando: la sovranità di cui stiamo parlando è quella di cui Mildred investe la figlia attraverso lo smisurato, paradossale affetto che riversa nei suoi confronti. Mildred Pierce è totalmente assoggettata, suddita della “propria” creatura in virtù della smodata *energia affettiva* che nelle pagine del romanzo offre a questa. Mildred incarna il conflitto interno tra minimalismo dei consumi e *dépense* affettiva, ogni desiderio di Veda è per lei causa di un'immediata smania di soddisfazione, e quando non può soddisfare appieno i bisogni della figlia è come se la propria esistenza stessa fosse messa a repentaglio, in una sorta di simbiosi patologica che la condurrà al lastrico.

Il nodo del rapporto madre-figlia in questo romanzo risiede nel fatto che Mildred non è ontologicamente in grado di sopportare il fatto che sua figlia potrebbe anche non dipendere da lei. Sin da piccola Veda è estremamente diversa, svincolata e caratterialmente indipendente da lei sia nel modo di percepire la realtà, sia nelle aspirazioni che muovono il suo animo. Mildred realizza che l'unica cosa che può avvicinare a sé la figlia è il raggiungimento di una posizione di rilievo dal punto di vista economico. Dal momento in cui Mildred inizierà a lavorare come cameriera sino all'interruzione definitiva del loro

---

<sup>56</sup> G. Bataille, *L'expérience intérieure*, in *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1973, vol. V; trad. it. di C. Morena, *L'esperienza interiore*, Dedalo, Bari 1978, p. 284.

rapporto, il legame monetario è l'unico in grado di mantenere in qualche modo vivo e attivo il cordone ombelicale che lega le due donne. In Veda la voglia di svincolarsi dalle bugie e dall'iper-affettività della madre è direttamente proporzionale alla necessità di quest'ultima di prendersi cura della sua creatura, a qualunque costo, al di là di ogni possibilità.

Ancor più di Monty e di Veda, Mildred incarna la dimensione del lusso. Il dispendio di affetto oltre ogni misura, oltre ogni pragmatismo, è ciò che mina alle fondamenta il rapporto tra madre e figlia ed è la causa essenziale dell'impossibilità di restituire amore alla madre da parte di Veda. Monty e Veda anelano al lusso: per certi versi e per determinati periodi della vicenda ne abitano le coordinate, ma la loro dipendenza da Mildred per il mantenimento di un'esistenza agiata fa di entrambi le vittime di un lusso più esorbitante. Lusso vero e profondo perché capace di andare oltre ciò che ha prezzo, quello di una donna che voterà la propria esistenza al dare se stessa a qualcuno da cui potrà ricevere solo disprezzo. La smisuratezza che muove la vita, la ragione prima di tutta la parabola ascendente di Mildred, Veda, è in maniera ancor più insidiosa la causa della rovina economica ed affettiva di una donna che comprenderà troppo tardi di essersi concentrata solo su ciò che avrebbe dovuto lasciare andare via, allontanare da sé sin da subito.

Monty in questo contesto è l'elemento di raccordo tra i due personaggi, è colui che inizierà Veda alla vita aristocratica che non aveva ancora conosciuto, che porterà le due donne a riavvicinarsi dopo un periodo di lontananza e che causerà la definitiva rottura tra le due. Ed è nel cortocircuito che ha luogo tra questi comportamenti che si consuma il fallimento di una donna che era riuscita in maniera lucidamente determinata a realizzare con successo il proprio sogno imprenditoriale. Per Mildred la perdita definitiva di controllo all'interno della propria sfera affettiva coincide con la perdita di controllo nell'ambito della propria attività economica. L'unica vera "creazione" che con coraggio e determinazione era stata in grado di mettere in piedi, l'unica cosa che avrebbe realmente meritato le sue cure ed attenzioni.

La nostra anti-eroina è dunque vittima del proprio sregolato amore nei confronti di un essere che la domina. Il vero lusso di cui Mildred non può privarsi è quello affettivo, si tratta dell'alimentare il suo sentimento verso la figlia, che, seppure inizialmente le serve da

stimolo per la realizzazione di un'aspirazione, alla fine sarà la causa della sua stessa distruzione. Del resto l'attività che mette in piedi è un sogno che, in fin dei conti, non le è mai stato proprio fino in fondo. Un progetto ambizioso, quello di Mildred, che è sempre stato finalizzato al "dimostrare qualcosa" a qualcuno che non era per nulla interessato alle acrobazie imprenditoriali di una madre, perché per quanto ben accetto, preteso e goduto, il benessere che il lavoro di Mildred procura a Veda è impregnato di grasso, che agli occhi di quest'ultima ha il sapore della vergogna.

Da questo sentimento opprimente e morboso si scatenano le spirali della vendetta, della ribellione e soprattutto del dispendio, ancora una volta insensato. È questo l'unico lusso che non riusciamo a perdonare a Mildred Pierce: lo spreco dell'energia dei propri sentimenti, l'emorragica, incontenibile *dépense* di tutto il suo dolore.