

Lapis

Percorsi della riflessione femminile

10

Numero 10
Dicembre 1990
Lire 8.000

MERIDIANA
V. GANDUSIO, 10
BOLOGNA
Medioteca

Lappese a quattriglie
"Preoccupazioni gravi,
dal fatto che le prime matite
erano verniciate e minutissimi
quadretti variopinti che, guardati,
abbagliavano alquanto la vista"
F. D'Ascoli, Dizionario
etimologico napoletano,
Del Delfino, Napoli, 1979

Spedizione
in abb. post.
Gruppo IV/70
Trimestrale
Registrato presso
il Tribunale di Ravenna

Gruppo Editoriale
Faenza Editrice S.p.A.
Via P. De Crescenti 44
48018 Faenza (RA)
Tel. (0546) 663488
Telex 550387 EDITFA I
Telefax (0546) 660440

CREDITS EBOOK

Titolo: Lapis - numero 10

1a edizione elettronica: Giugno 2013

Digitalizzazione e revisione: Emanuela Cameli

Pubblicazione: Federica Fabbiani

Informazioni sul "progetto ebook @ women.it":

Ebook @ women.it è un'iniziativa dell'Associazione di donne Orlando di Bologna, in collaborazione con Il Server Donne e la Biblioteca Italiana delle Donne. Il progetto si pone l'obiettivo di pubblicare e diffondere riviste storiche e contemporanee del femminismo italiano in formato elettronico. Responsabili scientifiche del progetto sono Federica Fabbiani, Elda Guerra, Annamaria Tagliavini e Marzia Vaccari. Ulteriori informazioni sono disponibili sul sito Internet: <http://ebook.women.it/>

Lapis

Percorsi della riflessione femminile

Numero 10

Dicembre - 1990

Sommario

Credits Ebook.....	2
Il sapere, le origini.....	5
Le trappole psicoanalitiche.....	5
Maschile e femminile nella pratica dell'inconscio.....	13
Molly Bloom è stata in analisi.....	19
Testi/Pretesti.....	24
La materia ombra sorella.....	24
Il pensiero come poesia.....	34
Il sogno e le Storie.....	40
Gli occhi della madre.....	40
Un'amicizia di primo Novecento.....	45
Proscenio.....	56
Il sapere dell'altro.....	56
Il cinema come cosmo.....	68
Scena madre.....	77
L'esistenza sospesa.....	79
Incontro con Irene Kowalska.....	82
Spazi Percorsi Persone.....	84
Voci e percorsi.....	84
Avvenimenti.....	90
Ciò che nasce nel golfo Persico.....	90
Biblioteca di Lapis.....	94
Isteria, memoria del corpo.....	94
Scrittura, infanzia.....	99
"Geografica memoria".....	104
Spettabili lettrici e lettori.....	106
Le rubriche.....	108
Colophon.....	112
Lapis.....	112

Le trappole psicoanalitiche

di Francesca Molfino

Voi mi chiedete di raccontarvi in prima persona come ho vissuto l'intreccio tra la mia storia e il sapere legato alla professione: ebbene io non vi parlerò di me, per la necessità di una discrezione professionale - che riguarda non solo i pazienti, ma anche gli analisti - e perché non ho la speranza di trasformare le mie note biografiche in testo scritto. La mia testimonianza sarebbe dunque o il frutto di un conformismo da correligionaria, o un'inutile senso di colpa da espiare. Esporre le proprie vicende non significa, a mio parere, automaticamente esprimere parti autentiche e 'veritiere' di sé. Ricordo che mi aveva molto colpito quanto la scrittrice Sylvia Plath aveva potuto raccontare del rapporto con la madre nel romanzo *La campana di vetro*, mentre nelle lettere scritte ogni giorno alla madre, c'era prevalentemente una relazione stereotipata, e il bisogno di ingannarla (come notava Paola Redaelli su "Lapis" n. 2 per mantenere l'illusione di un rapporto. Voglio con questo dire che l'autenticità, la verità (?) l'espressione di sé non è detto che sia dove noi abbiamo deciso. Proprio come in analisi: le storie dei pazienti danno certamente un senso e una teoria agli accadimenti della loro vita, ma costituiscono anche un aggiustamento o una razionalizzazione dei fatti, che li preserva dalle sorprese che possono scaturire da loro stessi o dagli eventi, e alla lunga diventano delle false coscienze, in quanto le versioni ufficiali eliminano interi brani delle esperienze vissute. Certamente non abbandonerò la regola aurea del femminismo: partire da sé, ma con lo sguardo rivolto verso le altre, e un mio riassunto biografico darebbe (senza modestia) solo un duro colpo all'attenzione e alla fedeltà delle lettrici.

Il binomio tra "personale" e "politico" non passa, ora, fuori dai gruppi di autocoscienza necessariamente dalla testimonianza personale. Credo che nel mio caso, per esempio, il "partire da sé" possa essere il ripresentarsi continuo dell'impotenza, dell'insoddisfazione per lo sforzo di tracciare un cammino dal piano duale del trattamento analitico a quello collettivo

del piccolo gruppo di analiste o dell'organizzazione di donne.

La psicoanalisi e il femminismo

L'accostamento tra personale e politico nel femminismo voleva stabilire un continuum ideale tra l'individuo e la collettività, saltando o rovesciando invece il tradizionale scontro tra le due istanze. L'appello di solidarietà delle donne era basato sull'identità di sesso, e su quella particolare congiuntura, incontro, amore, che trasforma, trasfigura le differenze in un'unità grandiosa. Credo che, per esempio, si possa pensare all'autocoscienza come ad un procedimento iniziale per affrontare in un gruppo o individualmente, i problemi legati alla soggettività, perciò non è un processo esaurito, legato solo a quel momento storico, ma che si ripropone ogniqualvolta una donna si mette davanti alla sua mancanza d'identità. A metà degli anni '70 la psicoanalisi è stata immessa esplicitamente (e lo sottolineo, perché spesso ritrovo negli scritti delle donne l'illusione ideologizzante che si possa con una dichiarazione di intenti escludere elementi culturali che impregnano la vita in quel momento storico) nel Movimento delle donne. Vorrei ricordare che a quel punto l'autocoscienza *non era stata abbandonata*, né ad essa veniva negato di essere "un modo di ricerca teorica". (1) Tuttavia i numerosi gruppi che la praticavano, dopo circa 3-4 anni si rompevano, o forse è meglio dire si scioglievano, o si esaurivano, poiché la singola entrava in collisione con il collettivo, o viceversa. L'autocoscienza trovava evidentemente degli ostacoli a passare al piano successivo, quello di una condivisione più o meno parziale di conoscenze e di una partecipazione comune ad obiettivi e a progetti.

Senso della propria identità, sicurezza, stima di sé sono vissuti gravati da incertezze e soggetti a crisi; attraverso il rapporto analitico si sono evidenziati due modi, coesistenti, con i quali si cerca di recuperare o di rafforzare o di raggiungere una solida autostima (citerò, come esempi, alcune descrizioni dei gruppi femministi, perché sono sempre rimasta colpita dalla rispondenza che esse mostrano con le teorie psicoanalitiche che si andavano elaborando negli stessi anni a proposito del narcisismo):

1) *Stabilendo con l'altro, percepito come simile, una relazione speculare che espanda e rafforzi la propria personalità (Sé grandioso).*

"Il femminismo ha inizio quando la donna cerca la risonanza di sé nell'autenticità di un'altra donna, perché capisce che il suo unico modo di ritrovare se stessa è nella sua specie". (2) La pratica dell'autocoscienza aveva questa potenza e questo limite, che non poteva registrare

divisioni fra donne... una ricerca assoluta di sé nelle proprie simili. (3)

2) *Cercando fuori di noi qualcosa di ideale e di superiore*, una persona, una teoria, ma di cui tuttavia si è partecipi (immagine parentale idealizzata). "Solo dalla riconosciuta disparità (la madre simbolica) infatti può configurarsi una posizione femminile eccelsa che è misura non misurata, giudicante non giudicata, principio di conoscenza del mondo e di legittimazione del desiderio". (4)

Ambedue le configurazioni, vorrei ripeterlo, coesistono, anche se comportano strutture diverse, ed esiti differenti. Generalmente, se rimangono fisse e predominanti, e non sono integrate nel resto della personalità, producono l'opposto di quanto si erano prefisse come scopo. La prima una confusione delle lingue insieme a una diminuzione dell'autenticità; la seconda un impoverimento delle capacità conoscitive, dovute all'aumento di conformismo. In ambedue i casi, non è ancora presente un *soggetto individuale o collettivo*, siamo ancora nell'ambito di una relazione in cui l'Altro fa sempre tanto parte di noi stessi, da non avere un'esistenza propria. Mentre per essere un soggetto bisogna saper dare uno spazio e uno statuto al diverso, e stabilire la modalità di relazione con esso. Ma, mentre in analisi si possono abbastanza ben seguire e capire i passaggi verso un soggetto autonomo, e insieme gli inevitabili desideri di stasi e di regressione, in questo processo collettivo mi fermo alla constatazione di sorprendenti analogie.

Come ho già accennato (5), a me sembra che, se già l'autocoscienza era stata una trasposizione inconsapevole di un presupposto psicoanalitico: *dare valore di verità ai vissuti*, (dico questo senza timore di svilire l'originalità del movimento delle donne), nel femminismo non poteva esserci un uso lineare e automatico del cosiddetto "strumento psicoanalitico", e già allora erano venuti a galla elementi irriducibilmente contrastanti. Vorrei fare un esempio, che riguarda l'accostamento separatismo-psicoanalisi nei gruppi di donne. Lo spazio che si costruiva con questi parametri risultava diverso per tanti motivi da quello psicoterapeutico individuale e di gruppo, ma in particolare uno mi sembra importante. In analisi il rapporto che si stabilisce con l'analista ha contemporaneamente un peso e una distanza diversa da quelli quotidiani - esso è contemporaneamente reale e fantasmatico (simile alla realtà dell'esperienza artistica e teatrale) - e appropriate ad esso sono le convinzioni che lo regolano (appuntamenti fissi, pagamento, non intervento dell'analista). Questa particolare separatezza esistenziale nella relazione permette all'iniziale identificazione del paziente con l'analista di trasformarsi in una

interiorizzazione di funzioni che muta la sua personalità. Il rapporto analitico non ha come fine ultimo se stesso e la sua continuità: l'analisi che funziona è quella che finisce. Nei gruppi di autocoscienza non c'era questa distanza, questo artificio, tutti i rapporti dovevano anzi essere più reali e più coinvolgenti di quelli esterni, senza alcuna distanza tra sé e le altre, e durare il più a lungo possibile. Allora può avvenire come nelle lettere di Sylvia Plath, che diventa più importante il mantenimento del contatto, rispetto al contenuto dello scambio, e quindi si offusca il rapporto "autentico" con sé e con gli altri. Uso qui il termine autentico, non in rapporto alla verità e alla falsità, che sono delle astrazioni, ma semplicemente come qualcosa degno di fiducia, e avente diritto all'approvazione. (6)

Nel "movimento" le donne hanno parzialmente utilizzato la psicoanalisi secondo me, prevalentemente per scopi individuali, autoconoscenza, autoterapia; e sul piano collettivo per rafforzare e approfondire i legami, per mantenere il gruppo.

Sempre più è avvenuto che si riducesse il politico a personale, visto che la condivisione di obiettivi, l'azione comune sono diventati impresa sempre più ardua. E la mia preoccupazione oggi è quella espressa da R. Castel, che "L'autonomia relativa dello psicologo... non corrisponde dunque alla liberazione dai determinismi, ma piuttosto ad una situazione drammatica in cui l'azione sociale e politica è colpita dall'impotenza, in cui l'attore storico è scisso in soggetto psicologico e in un ricettacolo di pressioni esterne, ed in cui esso non può ormai mobilitare l'insieme delle sue possibilità pratiche, se non nel quadro di un lavoro su se stesso, il che comporta sempre qualcosa di derisorio... la cultura dello psicologo non poggia su una roccia: vivere nel o del relazionale, vuol dire giocare volta per volta e senza rete di protezione, cioè senza genealogia e senza eredità, *hic et nunc*". (7) Mi sembra quindi che oggi la situazione sia differente rispetto al passato, e che io possa proficuamente andare a cercare nella teoria e nella professione psicoanalitica quello che a me, come donna può servire.

Il presupposto di questa affermazione sta:

- 1) nella certezza di non poter attingere ad un femminile assoluto (sia esso trascendente o immanente);
- 2) nella tranquillità che l'arbitrio di nominarmi soggetto femminile, è ormai radicato in quindici anni di vita e di lavoro con le donne.

Psicoanalisi e femminilità

E siamo davanti al problema di che posizione assumere rispetto ad una modalità di conoscenza prodotta dagli uomini. Quali parti prendere e quali rifiutare di un sapere? Come decidere che alcuni sono *elementi femminili*, e altri no? Voi dite a proposito della rubrica "Il sapere e le origini": "Il prezzo da pagare per un'adesione pacificata ai modelli e alla pratica del pensiero, è stata per le donne una profonda anestesia interna", ecco per me non è stato così. Non credo per mia particolare virtù, quanto per la disciplina psicoanalitica, che sorta in quest'ultimo secolo ha uno statuto proprio diverso dagli altri saperi. Rozzamente direi che essa è, tra le diverse forme di conoscenza, la più femminile. Tra l'altro in Italia la psicoanalisi è una professione, che si è sviluppata nel dopoguerra ed è esercitata al 50% da analiste donne. Non solo ma, dal punto di vista teorico possiamo dire con certezza che, dopo Freud, è stata una donna a dare il contributo più originale ed importante: Melanie Klein, e aggiungere che molte più donne vanno in analisi, non perché siano più matte degli uomini, ma al contrario perché sono state da secoli le depositarie della vita e della conoscenza affettiva. Non voglio fare il panegirico dell'analisi, ma ricordare dei punti che hanno caratterizzato questa disciplina in modo tale da renderla un sapere preferenziale per le donne. Rispetto alla filosofia per esempio la psicoanalisi cerca un soggetto che tenga conto non solo del pensiero, ma soprattutto dei sentimenti e dell'irrazionalità, e ciò ha segnato nella cultura occidentale un punto di non ritorno: la crisi della verità dogmatica e dell'onnipotenza della ragione. Per la prima volta la conoscenza del funzionamento psichico nasce interrogando le donne, le isteriche, e inoltre *la relazione* diventa il centro, l'oggetto della ricerca e insieme il motore della stessa psicoanalisi. La conoscenza psicoanalitica si origina nel rapporto con le pazienti, ma è attraverso *l'autoanalisi*, cioè ritrovando e ricercando al proprio interno lo stesso funzionamento mentale, che Freud attacca le rigide delimitazioni e contrapposizioni tra normale e patologico, tra eterosessuale e omosessuale, tra maschile e femminile. L'individuo psicologicamente include così al suo interno, come parti fondanti della propria struttura, rappresentazioni del proprio corpo, rappresentazioni introiettate di altre persone, con il risultato che la differenza sessuale corporea ha dei riflessi psicologici assai poliedrici e sfaccettati. Maschio e femmina diventano per l'analista mascolinità e femminilità psichica, ed entrambi gli elementi sono parti costitutive di ogni singolo individuo.

Nella ricostruzione freudiana, la donna oscilla tra una sessualità costruita sul modello maschile e una sottomessa alla maternità. Se Freud stabilisce il compimento dello sviluppo psicosessuale

in una adesione tra femminilità e maternità, dall'altra invece ritrova il fascino, l'attrazione del passaggio tra i due registri: "... alcune donne sono soggette a un ripetuto alternarsi di periodi in cui prende il sopravvento ora la mascolinità ora la femminilità. Quello che noi chiamiamo L'enigma donna' deriva parzialmente, forse, da questo manifestarsi della bisessualità nella vita femminile. (8) Continuamente rintraccio negli psicoanalisti elementi che possono aiutarmi nella comprensione degli aspetti "tradizionalmente definiti come femminili" e che ritrovo anche in me e nelle pazienti. Melanie Klein ha scoperto un modo di funzionamento psichico, che ha definito identificazione proiettiva, e credo che solo una donna abbia potuto inventarlo. Essa è un modo di comunicazione, e di relazione attraverso cui i propri sentimenti sono indotti, proiettati in un'altra persona, con il senso poi di essere capiti dall'altro e di essere insieme una realtà unica. Può essere però anche una difesa, perché contemporaneamente si allontanano su un oggetto aspetti di se stessi che fanno paura. Inoltre ha descritto due posizioni nel modo di organizzare la conoscenza: quella di dividere nettamente la realtà in buona e cattiva e quella di mescolare insieme entrambi gli aspetti in una realtà più sfumata. Tutte e due le posizioni sono momenti necessari della crescita e appartengono ad ogni psiche individuale, e possono trasformarsi, nelle loro manifestazioni estreme, in modi per allontanare la realtà, piuttosto che per interagire con essa. Per esempio spesso la divisione e contrapposizione tra buono e cattivo diventa *scissione* e la mescolanza di questi due termini diventa *ambiguità*. Possiamo riconoscere in esse la modalità maschile e quella femminile di organizzare i dati della realtà. Penso a questo proposito al discorso *sull'etica della responsabilità* di Carol Gilligan, che sembra assimilabile alla "posizione depressiva" della Klein.

Se inizialmente per Freud l'identità sessuale è la risultante di un processo di differenziazione in cui il possesso del fallo è l'elemento discriminante, nella successiva elaborazione psicoanalitica, influenzata dalle teorie kleiniane, una delle fonti dell'inafferrabile senso di identità sessuale è situata nelle esperienze che dalla nascita sono modulate dall'impatto con l'inconscio parentale. Dagli anni '40 ad oggi il rapporto madre bambino/a ha assunto la posizione centrale nella ricerca psicoanalitica: esso è determinante in ogni aspetto della personalità individuale. Anche nei processi di acquisizione della *identità di genere* è stata vista l'influenza basilare del desiderio dei genitori sul sesso del figlio. Quello che abbiamo letto in Manzoni a proposito della Monaca di Monza o nella Gianini Belotti sull'educazione delle bambine, vale quindi per un livello ancora più profondo, quello dell'accettazione psichica di essere incarnati nel corpo giusto. Se il corpo è il destino (anche se ora sta diventando sempre più manipolabile, e quindi diventa sempre più corpo immaginato, corpo psichico) la psiche si

struttura nella stretta interazione con gli altri. Lo stesso processo del pensare e del simbolizzare si costruisce attraverso il rapporto madre-bambino e si fonda sulla capacità della madre di rispondere ai segnali e di elaborare le richieste dell'infante.

Voi certo sapete tutto ciò, ma io volevo ricordarlo, perché spesso nel passato si è perseguita una politica verso l'analisi, in cui si criticavano le posizioni freudiane, però contemporaneamente essa veniva consapevolmente e inconsapevolmente assorbita dalla mentalità delle donne. Molto spesso con l'idea che la psicoanalisi fosse uno strumento da usare in ogni situazione, come un martello.

Mentre invece l'analisi è uno strumento particolarmente strano, che risente dei cambiamenti di luoghi e di persone, che può produrre altri effetti; un "mutante" forse?

Da quello che ho detto ora mi sembra di aver già fatto alcune opzioni: ritengo per esempio più rispondenti a me come donna un sapere, un soggetto che nasce e si struttura in una relazione, e che non si pone come staccato dalla realtà che gli è intorno e dalle emozioni che nascono dal suo interno. Un nodo cruciale sta proprio nel mutare un modo di pensare le dualità o le alterità che incontriamo. Però appena esco dal rapporto analitico, già nell'esperienza ristretta di un gruppetto di analiste, che da due anni lavora, incominciano le trappole! Da una parte è la teoria psicoanalitica stessa, che oscura il tentativo di ampliare, di dare un fondamento sopra-individuale a ciò che si evidenzia nella relazione analitica e che riguarda la differenza sessuale. (9) Non possiamo dimenticare quanto ho detto sopra, che la psicoanalisi scopre l'autonomia dei processi psichici, rispetto a quelli biologici, liberando così uomini e donne da un concetto di mascolinità e femminilità, di sessualità normali. Ma se vogliamo avere la libertà dalla norma, non possiamo poi voler definire la categoria "donna", o attingere alle sue caratteristiche di comportamento e di pensiero, o avere dei reagenti chimici che ci garantiscono l'azione o la politica femminile. Se siamo attente all'autenticità dell'esperienza siamo imprigionate nell'individuale e qui ritroviamo, a mio parere, i tragitti e le storie più interessanti. Se ci muoviamo nei gruppi o nel collettivo, dobbiamo avere la fiducia e la modestia dell'arbitrario e patteggiare tra di noi le convenzioni più fruttuose.

Note

(1) Cfr. M.L. Boccia, *L'io in rivolta*, Milano, La Tartaruga, 1990, pp. 191-219.

- (2) C. Lonzi, *Significato dell'autocoscienza nei gruppi femministi*, in *Sputiamo su Hegel. Scritti di Rivolta femminile*, Milano, 1974, p. 147.
- (3) *Non credere di avere dei diritti*, Rosenberg e Sellier, Torino, 1987, p. 37.
- (4) *Non credere di avere dei diritti*, Rosenberg e Sellier, Torino, 1987, p. 134.
- (5) Cfr. F. Molfino, *I possibili spazi della conoscenza psicoanalitica*, in *La ricerca delle donne*, a cura di M.C. Marcuzzo e A. Rossi-Doria, Torino, Rosenberg e Sellier 1987.
- (6) Cfr. Masud Khan, "L'outrage" in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 41, 1983, pp. 111-128.
- (7) R. Castel, *Verso una società relazionale*, Feltrinelli, Milano, 1982, pp. 89-90.
- (8) S. Freud (1932), *La femminilità*, lezione 33 di *Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie di lezioni)*, in *Opere*, vol. 11, p. 237.
- (9) Cfr. F. Molfino, *Neutralità, bisessualità, androginia dell'analista*, in "Memoria", n. 24, 1988, pp. 88-98.

Maschile e femminile nella pratica dell'inconscio

di Paola Melchiori

Lo scritto che segue è tratto da una relazione presentata al convegno "Identità, Genere, Differenza" organizzato dal CNR e dall'Istituto di Studi Filosofici dell'Università di Napoli (Napoli fine aprile 1990)

I gruppi della "pratica dell'inconscio" si chiamarono così perché, pur mettendo in questione il sapere psicoanalitico e soprattutto la struttura del *setting* come struttura di potere, avevano individuato nella psicoanalisi, nelle sue categorie interpretative e nella sua metodologia il sapere capace di dare nome e parola all'esperienza delle donne. In questi gruppi l'assenza fisica dell'uomo permetteva alle donne di pensarsi fuori da un occhio maschile terribilmente presente, pervasivo e costrittivo perché duplicato da un occhio interno al soggetto femminile: "La compresenza dei corpi maschile e femminile non permette alle donne di pensarsi", scrive Manuela Fraire, "esse rispondono ad un comando tanto antico da essere confuso con l'istinto per cui ove vi sia l'uomo esso rappresenta la mente organizzatrice e l'elemento raziocinante con il risultato che la donna è sospinta dalla necessità ad incarnare il corpo e l'istintualità". Assente, esso era presente come fantasma ed era quindi allontanarle e conoscibile.

Il punto centrale della ricerca era quello di individuare, nelle fantasmaticizzazioni interne legate al maschile e femminile, il loro interagire, di far emergere in questo modo, per differenza e scostamento, le specificità autentiche del sentire femminile fuori dalle attribuzioni storiche ormai sedimentate anche a livello dell'inconscio.

Ciò che in questa sede vai la pena di focalizzare sono, da un lato le caratteristiche fondamentali del materiale emerso e, dall'altro, il funzionamento di questi "anomali *setting*". Sono stati luoghi di grande catalizzazione di elementi che il *setting* classico tendeva ad occultare a favore

del primato della scena edipica: luoghi di emersione di quella scena remota ed ombrosa che lega la figlia alla madre. D'altra parte la novità stessa, la massa sentimentale e la gravidanza delle dinamiche emergenti rendevano questi elementi più *visibili* che *elaborati*. E questo anche per la struttura ideologicamente egualitaria delle relazioni interne ai gruppi, in realtà fortemente dispari, in cui questa disparità, a differenza del *setting* analitico o della relazione pedagogica, non aveva nessuna formalizzazione né riconoscimento esplicito. Anzi è da notare proprio in questa sede che l'interesse di questi gruppi sta nel fatto di aver criticato la struttura di potere psicoanalitica e nell'aver dovuto, poi, riprendere attraverso la tematica pedagogica il problema delle disparità, in modo drammatico e distruttivo.

Che cosa dunque emergeva, nei gruppi dell'inconscio, nei rapporti tra donne, del rapporto madre figlia? Emergevano aspetti inquietanti ben diversi dagli assunti e dalle ipotesi iniziali che li avevano per così dire costituiti. Il rapporto madre figlia si rivelava segnato dall'ambivalenza ai limiti della tollerabilità psichica. Il ritrovamento della madre avveniva allo stadio dell'unità fusionale, del desiderio simbiotico. E questo, inizialmente percepito come rinforzo dell'identità, si rivelava invece in un secondo momento ostacolo alla liberazione di energie attive individualizzate.

Il rapporto madre figlia, pur nell'ebbrezza del ritrovamento si rivelava non luogo della libertà ma della necessità: la propria storia riprendeva ad uno stadio così primordiale da trovare irrisolti tutti i nodi dello sviluppo psichico. Le forme della separazione e dell'individuazione si ripresentavano nude, senza neppure le difese storicamente elaborate da uomini e donne per "risolverle". Nella ricerca di una strada che non ripetesse le forme della separazione e della nascita individuale escogitate e stabilizzatesi a favore dell'individuo di sesso maschile, le donne si ritrovano con la coscienza della fatalità della propria storia, ma non ancora con le forze o con i modelli di elaborazione delle forze psichiche in grado di staccarle non solo dalle sofferenze, quanto dalle *nicchie di privilegio* ricavate nel sistema della propria oppressione. In particolare, quella forma di complicità, consistente nell'accontentarsi, in uno stato di servitù, dell'onnipotenza fantastica, si rivelava in grado di occultare e fare muro contro i tentativi di accesso alla libertà e contro le sofferenze di un'umana limitata condizione di individuo sessuato. Ci si scontrava perciò, paradossalmente, con una forma di *misoginia femminile* come estrema difesa contro l'accesso alla femminilità. La roccia dura contro cui urta Freud alla fine di ogni analisi, in tutti gli individui, si rivelava non meno radicata nelle donne. Il rifiuto della femminilità è tanto più forte in chi si è costruito un sogno contro le altrui realtà. E costruire la

propria realtà significava allora, e significa, strapparsi da un sogno, questa unica àncora capace di assicurare comunque la sopravvivenza psichica e passare attraverso uno "squilibrio del vuoto", doppiamente penoso per chi ha il senso di non essere mai passato per la terra.

È particolarmente interessante in questa ottica vedere allora che il maschile, ideologicamente tanto allontanato, si presentava come àncora di salvezza dall'incontro oceanico con il femminile ambivalente e dallo squilibrio totale prodotto dall'abbandono di un'"economia di sopravvivenza" (Melandri). Qui forse vanno cercate le spiegazioni della tanta sofferenza incontrata nelle storie omosessuali di origine politica di quegli anni, le ragioni dei precipitosi ritorni ai rapporti sentimentali e sessuali con gli uomini, di molte maternità e matrimoni.

La difesa di questa 'economia' si esprimeva tenendo fuori dai gruppi e agendo all'esterno, secondo i più classici *acting out*, la vita privata di relazione che spesso si ristrutturava appunto secondo antiche leggi accanto e parallelamente al destrutturante ed eccitante incontro con il fantasma materno. Ma anche proteggendo dallo sguardo impietoso e spesso persecutorio della ricerca il rapporto con gli oggetti sublimati che costituiscono il mondo dell'uomo: la cultura, il pensiero, l'arte, la vita sociale, la passione politica.

Nuove disparità emergevano perciò sotto quel potere interrogato nell'occhio psicoanalitico. Disparità di poteri informali ma ben più potenti si insinuavano nei gruppi nati per interrogarli. Fantasmi primordiali si annidavano dentro la nuova pratica politica, nata per illuminarli.

Penso che le strade scelte dal femminismo negli anni che sono seguiti siano state, a livello profondo, delle risposte a queste difficoltà, dei tentativi di soluzione a questi problemi. Vediamone alcuni.

In primo luogo, in forma individuale e sommersa le analisi personali che hanno accompagnato per anni il percorso collettivo delle donne. Lo hanno insieme criticato e sorretto, attaccato e protetto. In secondo luogo la virata verso la "fondazione filosofica" della relazione tra donne: la pratica e la teoria dell'affidamento. La fondazione ontologica del valore femminile come principio apodittico è stata sicuramente una risposta "eccellente" alle difficoltà e alle dolorose realtà interne incontrate. Una risposta "stoica" alle miserie della condizione femminile. Infatti:

- là dove si sono incontrate l'ambivalenza e l'invidia, disparità emotivamente ingestibili, si è innalzato un riconoscimento intellettuale volontario e volontaristico del valore femminile;

- là dove si imponeva un'elaborazione (nel senso vero e proprio delle fatiche di tipo analitico: ricordare, ripetere, rielaborare) della relazione madre figlia come problema della separazione dal simile più potente, si è formalizzata una gerarchia dei poteri;
- là dove c'era "necessità", miseria di relazione, si è proclamata la "libertà dell'essere femminile";
- là dove si è incontrata la "madre cattiva" si è proclamato il "valore della madre femminile";
- là dove si è posto un problema di confusione con l'uomo, con il maschile, si è proclamata la "differenza sessuale". Potremmo chiamare questa una fuga nella trascendenza, una rimozione della miseria femminile nel sogno della libertà femminile intesa come un *dato* e non come *prodotto*, un "credo ergo sum". Va da sé che a questo punto la filosofia e non la psicoanalisi è divenuta la "forma" del sapere femminile. La psicoanalisi è letteralmente sparita dall'universo concettuale di *questo* femminismo.

Altre strade sono state percorse. Ed è a queste che io mi riferisco. Strade più disperse, frammentarie e frammentate, che hanno continuato la "pratica dell'inconscio" e perciò l'uso delle categorie e della pratica interpretativa psicoanalitica, ma con una variante fondamentale rispetto all'inizio: l'autonomia del sentire femminile, che comportava il riavvicinamento e la riapertura del primario rapporto della figlia con la madre, è stata perseguita, non attraverso un'analisi del vissuto puro di relazione, così come si riattualizza nei gruppi separati di sole donne, bensì attraverso l'analisi della complicità e della confusione con l'identità maschile.

Questo significava un mutamento dei terreni di ricerca.

Infatti: se maschile e femminile sono scissioni opposte e speculari dello stesso soggetto produttore dell'immaginario storicamente innestato negli individui, non sarà dentro le donne che ritroveremo il femminile. Ciò che ritroveremo dentro gli individui di sesso femminile, oggi, sarà la confusione tra esse e il loro modello storico. E gli scarti da questo, le deviazioni, le forzature che se ne allontanano, le *difese contro* di esso. Ritroveremo nelle donne la riproduzione della coppia maschile, femminile vissuta non come complementarietà ritrovabile ma come *insanabile guerra interna*.

Se perciò un femminile puro è irraggiungibile come oggetto, terreno di ricerca non sarà il femminile puro della relazione madre figlia, riattualizzata nella relazione tra donne, ma tutti i

luoghi dove si strutturano la confusione e la complicità con il maschile (i valori immaginari degli uomini), le loro incarnazioni e varianti storiche. Dentro i gruppi perciò sono stati portati i luoghi dell'amore complice con l'uomo e con i suoi oggetti, i luoghi della confusione e della commistione con i valori considerati "nemici". In particolare si sono analizzati i rapporti con gli oggetti sublimati, la cultura, il pensiero, la scrittura. Questi permettevano l'assenza fisica dell'uomo insieme alla gravidanza della sua presenza immaginaria. Essi permettevano perciò anche l'emersione più esplicita della confusione ma anche degli scarti, dei momenti di distacco, dell'agire concreto della differenza dell'essere donne, la ricerca del loro significato e del loro modo di funzionare.

In questo percorso, come dicevo prima, si sono ampiamente usate categorie e metodologie di tipo analitico. Nella creatività e nella protervia di quegli anni ci interessavano poco le ortodossie o le correttezze. Era un uso selvatico più che selvaggio, su cui in seguito si è discusso poco. L'interesse neppure oggi sta nella discussione sulla "correttezza" di quanto si operava in quei luoghi e in quei momenti. Inoltre molte di noi, ben presto, hanno affiancato un'analisi personale con una donna, un *setting* classico a quel *setting* collettivo. Se una ragione di questa scelta stava nella potenza anche distruttiva delle dinamiche scatenate dall'incontro con la donna, le analisi personali hanno in realtà reso possibile la continuazione di quella pratica collettiva permettendo il deflusso delle parti più distruttive all'esterno dei gruppi. Questo non significa che non fossero vissute più che separate in aperta e sofferta contraddizione con il *setting* collettivo. È infatti indubbio che quanto emerso nei gruppi delle donne, e rimasto in gran parte inelaborato nei rapporti personali, va al di là dei livelli finora protagonisti dei *setting* analitici. L'"area claustrofilica" (Fachinelli), gli strumenti immaginari con cui un uomo e una donna possono separarsi dalla madre e accettare la propria finitezza, la propria sessuazione, la propria individualità e mortalità, la possibilità di separarsi da un simile senza inventare un opposto complementare che si ritroverà "da grandi" salvando la propria onnipotenza infantile, sono terreni che vanno al di là delle possibilità di una scena analitica classica. Ben lunghi del criticare Freud sarebbe urgente andare al di là e dentro i luoghi dove egli si era incagliato, alla "fine dell'analisi", nella teoria del narcisismo e nella dualizzazione delle pulsioni di vita e di morte, e rivedere il punto dove qualcosa si è urtato contro un'impossibilità, contro la profonda rimozione del rapporto uomo-donna nascosto sotto l'invenzione del maschile femminile, nel suo perverso incontro con il problema della solitudine intollerabile della nascita e della morte della loro "irrappresentabilità" per l'inconscio.

Sta ad altri ovviamente dare risposte e andare avanti nella ricerca, ma mi pare importante sottolineare che in questo sfasamento tra gli scenari dei due luoghi sta il problema ma anche il varco che si è aperto attraverso l'analisi del loro confronto.

Nessuno ha risposte facili a queste questioni, né chi ha continuato tenacemente a vivere ed elaborare le dinamiche di entrambi gli scenari né probabilmente chi ha vissuto come analista donna contraddizioni profonde e sopportato resistenze tenaci.

Molly Bloom è stata in analisi

Frammenti di mitobiografia

di Mariella Marinoni

Cosa succede se a riflettere sulla propria esperienza d'analisi è una paziente donna, in più vocata alla scrittura? La faccenda è di non poco imbarazzo, perché, se il privato è politico, il privato analitico è sacro. Così, senza cedere al piacere perverso della confessione, o della cautela discorsiva della rimozione, è nato questo testo. Insomma Molly Bloom "sono io".

Quando iniziò la mia carriera di paziente, non fu subito iniziazione ai misteri della psicanalisi quanto desiderio puro e semplice di un orecchio disposto ad ascoltare senza interrompere uno di quei monologhi che mi fiorivano inesauribili fin dentro il sonno, quanto al resto profondo e puntuale.

- Molly parla da sola - accusavano -eppure è astemia.

Ero appena scampata a un'adolescenza densa di teologiche inquietudini e vessata da numerose punzecchiature del tafano sacro di Afrodite a cui resistevo perlopiù con l'arma della corsa, nella quale ero veloce come Atalanta. Trovai quindi ai miei tormenti, com'era giusto, prima di tutto un ancoraggio mondano di adeguato spessore simbolico nella persona di Leopold Bloom, a cui, un bel mattino nell'atto di farsi la barba, deposto aspersione e bacinella sul lavabo, venne di congedarsi da un celibato affollato di demoni sessuali per trovare adeguata compagnia femminile ai medesimi. Ma ai suoi reiterati - *Introibo ad altare Dei* - qualcosa in me non rispondeva appieno. Mi volsi perciò non alla farmacopea ma a quell'*Ars Maior*, la psicanalisi, che s'era andata costruendo da mezzo secolo sugli amorosi languori e le straordinarie innervazioni del femminile corpo del quale avevo in gestione, sociale morale e privata, un

vitalissimo esemplare. Cominciava così quello che, benché definito dai più *"stream of consciousness"* a me apparve come un flusso inarrestabile di inconsapevoli deliri su oggetti inequivocabilmente equivoci e fallocentrici: il potere, il discorso, il corpo, il padre e da ultimo persino lo spirito e dio. Perché, anche se Leopold mi immaginava, nella sua bifida mente di dublinese e cattolico, sguazzare nella liquida vaginale mollezza di un'amoralità preadamitica, il mio intelletto era sveglio e anziché spingermi a dire semplicemente "Sì" tra i rododendri si rodeva sul senso di quel corpo di cui aveva smarrito sia sapienza dei sacri misteri che profana modalità d'uso. Ero depressa e indecifrabile, come la mia anatomia sessuale simbolicamente esigeva; incapace di dettar legge come di rannicchiarmi consolata in una ortodossia qualsiasi, invece di insorgere sprofondavo senza appigli. Né l'assidua frequentazione dello studio analitico sembrava fornirmene. Tuttavia producevo sogni giudiziosamente adeguati per un freudiano che non apriva bocca e si tormentava per cinquanta minuti una vistosa fede matrimoniale in oro massiccio.

Soltanto, dall'odissea dei giorni con Leopold passai alla tragedia delle notti in balia del mito originario, con estrema fedeltà al dettato, tentando di volgerlo al femminile. Trasferii quindi scene e misfatti dall'arida Tebaide a una Micene la cui tetra dimora atrea cominciava ad assumere odori e maligni umori della mia Dublino e precisamente del mio appartamento al primo piano. Anche Leopold acquisì in quella prima fase aurorale del viaggio iniziatico un che di turpemente regale, come un'ombra violacea che gli oscurava il volto mal rasato per certi loschi traffici connessi alla turbolenza sociale che, in ritardo sul resto dell'Europa, scuotevano il paese tenendo in sospeso il conto di Troia. Il freudiano sembrava ignorare che era ancora in corso una guerra e si manteneva più silenzioso di un pub alle tre di notte, quando anche i calici di birra vuoti smaltiscono nel sonno l'irlandese esuberanza. Ai miei monologhi solo il ronzio del registratore forniva elettrici commenti mentre producevo un'allucinazione che mi voleva Elettra e insieme Clitemnestra, madre vittima e figlia istigatrice d'assassinio, (mentre forse era vero il contrario vista la ferrea complicità in cui Leopold s'era legato alla suocera). Mi confortava il silenzio del freudiano che teneva sospeso il giudizio come un filo vuoto in attesa di panni insanguinati da asciugare. Ma solo fino a un giorno, tremendo giorno che, comparso Oreste nelle sembianze di Stephen, rilevai con orrore che l'uomo con cui dormivo - il mio Leopold dalla mente così penetrante - forse era soltanto quel vanesio di Agamennone, incurante di tutto che non fosse il suo regale potere visto che per trovar gloria nella causa irlandese aveva già sacrificato non solo mia figlia Ifigenia ma l'intera mia cospicua dote.

Il freudiano allora, aggiungendo enigma ad enigma mi gettò senza appello nella rete d'acciaio del transfert guardandomi per la prima ed unica volta senza occhiali in fondo al pozzo del cuore e dell'anima, mi parlò direttamente sia pure in terza persona:

- Lei, mia cara Molly, lei può ben capire ormai che Leopold sono Io! - La notte stessa lo sognai nei panni della sfinge e decisi di lasciarlo ad altre pazienti più solide nel sopportare la perversa tendenza del significante a prendersi gioco dei più ovvi significati tra cui avevo ingenuamente posto la persistenza dell'identità anagrafica.

Chi era chi, se Leopold credeva già di essere Ulisse e io lo credevo Agamennone e il freudiano credeva di essere Leopold che credeva di essere Ulisse mentre io lo credevo Agamennone? E soprattutto: chi era Molly Bloom che tutti conoscevamo anche se lei stessa non sapeva più chi fosse? La vita domestica comunque procedeva parallela e le giornate erano giornate normali più o meno come Leopold ne ha descritta una a caso nel suo chilometrico diario. Spolveravo le sue agende e l'argenteria di famiglia; ormai sognante e astratta, anche se abbondante di forme entravo nella maturità dei trent'anni ancora irresoluta tra "essere" donna e sposa e madre e contemporaneamente "godere" il solletico e l'ebbra libertà tra i rododendri. Già dal breakfast, il profumo delle uova al burro che cucinavo diligentemente ogni mattina si mischiava a quello della terra umida su cui avevo consumato nella notte onirici amplessi con entità indistinte. Più tardi leggevo con accanimento e nuovi arcani del linguaggio rinominavano l'enigma della mia femminilità celato come l'aspide di Cleopatra nei frutti d'oro della semantica psicanalitica. Se infatti tenevo in conto l'impossibile castrazione (e in effetti, come amputare una mancanza, mi chiedevo eviscerando il pollo per la cena) l'unico risultato che ottenevo era quello di tagliarmi maldestramente l'indice, compromettendo in più eventuali pratiche autoerotiche che potevano essere il toccasana, stando ai testi, per sviluppare anche tardivamente un sano narcisismo secondario. Grazie a Lacan, nel mio monologo erano entrati i segni di interpunzione. Stavo male. Punto. Dovevo virgola dovevo fare corpo al mio spirito e spirito al mio corpo. Perciò sparivo periodicamente per un intero weekend di collettivi esercizi reichiani che mi lasciavano in preda a eventi psicosomatici sempre più vistosi: tremiti incontrollabili (ottimi), vomiti (sani), respiri ombelicali e scariche energetiche nei più impensabili anfratti muscolari che mi riconsegnarono alla società civile pluriorgasmica e solida come una quercia celtica. E Leopold che si ostinava a vedere in me la sua Penelope dormiva in realtà con una *fairy queen* che avvampava alla sola eco di uno zoccolo caprigno sulle dure pietre di Coole.

Dagli amanti, che si profilavano imprescindibili a causa del ribollire di tutti i *cakra* voleva trarre comunque vantaggio, sia per pepare il suo immaginario erotico che per tenerne puntigliosa nota in agende per quell'enorme sudario di scrittura in cui andava imbozzolandosi.

E come fargli capire che i pretendenti, di cui si apprestava a versare il sangue colpevole con vindice furia e grancassa d'arco non s'erano, alla prova dei fatti, mostrati così virili e che sì, a cena si fermavano volentieri ma dopo l'ultima libagione russavano comunque un sonno greve e mi toccava disfare la tela della seduzione non per astuzia di fedeltà ma tanto per passare il tempo, chè le notti a Dublino sono lunghe se il marito è assente?

Certo com'era del suo copione divenne cieco alla realtà fattuale e passò ogni limite dando alle stampe il suo-mio monologo. E mentre lui faceva di me sacrosanta carriera, io nella mia sofferta carriera di paziente traevo solo provvisorie vittorie private che alimentavano sempre nuove esigenze di analisi. E poiché avevamo smesso da un pezzo di consumare insieme anche le uova al burro, occasione soltanto di aspre contese su a chi toccasse cucinarle, decisi di lasciarlo ad ogni costo. Inaspettatamente Leopold rifiutò; per disfarmi di lui arrivai a pagare di tasca mia un paio di signore di sicura fama amatoria tra le più belle di quel bordello di Dublino che aveva sempre frequentato con pari assiduità che la funzione domenicale e le riunioni clandestine dell'ala più estremista dell'Ira. Mi andò bene al terzo colpo e cominciai ad assaggiare l'agrodolce sapore della libertà.

Tuttavia sapevo bene d'aver reso la mia identità ancora più incerta: Molly Bloom morta accettando di diventare Molly Nessuno, in via transitoria mi accontentai di Molly Ognuno. Perché sentivo l'esigenza insopprimibile di una totale riabilitazione, precisa fino al dettaglio e se non prendevo più alla lettera le lettere rubate dal discorso di Leopold, non avevano accesso ancora alla legge della lettera dove era nascosta la metafora unica della mia femminilità e identità.

A entrare nella letteratura per la porta principale mi spingeva l'istinto e una santa collera perché spesso tremavo di indignazione per ciò che Leopold era stato autorizzato a fare di Molly sia con la sua infame scrittura in pubblico sia nell'intimità, dove l'insolente mi aveva privata non solo del pane ma anche delle rose (per non parlare dei rododendri). E il fatto che fosse un genio non lo rendeva meno colpevole. Non so se fu vendetta o perdono a far divampare il desiderio di rendermi padrona delle metafore, di scrivere il copione del mio mito o morire: ma l'ennesimo ricordo all'*Ars Maior* si imponeva. Non mi rimaneva che Jung e, forse a riprova di

una verità evangelica, l'ultimo dei miei analisti fu anche il migliore. Fu piena iniziazione.

Abbandonato il mito dell'Altro che mi aveva fatto posto solo come Ombra del suo male e come corpo degradato in un connubio senza grazia, il mio personale teatro psichico cominciò ad animarsi e a spargere sul pubblico qualche modesto incanto. Ora Molly vive una persistente malinconica gioia o, se preferite, una gioiosa pervasiva tristezza. Perché il soggetto Molly condivide oggi con i soggetti, tutti i soggetti di tutti i generi e non solo maschili ma forsanco animali, l'amaro destino del nichilismo che frantuma ogni pacifico scambio con l'essere, ridotto a poco più che un inquinato nulla. Il paradosso è che è forse più facile diventare donna che soggetto. Eppure anche questa è una mezza verità se sento così diversa la mia fede nei rododendri di prima e dopo l'esperienza dell'analisi. Se il soggetto non è sovrano, sovrana è la metafora e il soggetto che vi viene pronunciato; così mentre il corpo da mero organismo e feticcio può farsi strumento di metafora e metonimie immaginali (tenendo in scacco la metafisica del femminile che la potente macchina sociale seguita a produrre), i metalinguaggi del potere possono essere feriti a morte dal solvente corrosivo di un linguaggio vivo e responsabile attraversato dall'intero corpo dell'esperienza. A saper come parlare, ogni domanda è anche una risposta e i monologhi persino sono in sé dialogici. Questa certezza è diventata definitiva quando ho finalmente detto a Mellors il mio più emozionante "Sì" tra i rododendri. Purtroppo, a causa dei cattivi servizi di Leopold, a Dublino ancora parlano di me. Tutta gente che non mi ha conosciuto di persona come il Reverendo O'Connor e la vecchia moglie del Rettore dell'Università in cui Leopold teneva corsi sul monologo interiore. Ma parlano soltanto di Molly Bloom. Mentre io ormai mi firmo solo Molly Helen, nata O'Hara, irlandese. Quanto a Mr. Bloom, non ho notizie recenti di lui: spero che abbia trovato e sposato quella brava ragazza che il suo cattolicesimo esige. Ma potrebbe anche essersi fatto prete. O addirittura psicanalista.

La materia ombra sorella

Pensiero e scrittura in Maria Zambrano

di Nelvia Di Monte

Il mio incontro con il pensiero di Maria Zambrano è stato del tutto casuale: la lettura dell'introduzione del suo ultimo libro *Radure del bosco* (1); ma ciò che mi è apparso subito come un dono prezioso e inaspettato mi ha spinto ben presto a cercare altri testi per approfondire quelle riflessioni e quelle suggestioni che la Zambrano aveva suscitato con la sua scrittura così ricca, carica di immagini, poetica nel saper scorrere tra elementi diversi (filosofici, letterari, storici, mitologici) per dispiegare le caratteristiche di un'attività umana che, per tradizione, si tende spesso ad associare all'ordine e alla rigidezza: il pensiero, appunto.

In questa breve introduzione, invece, mi si è presentato un pensiero che indaga senza arroganza o aggressività; un'attività che è pronta ad accogliere perché ha spazio dentro di sé, che sa fruire del vuoto o del nulla senza esorcizzarli, che non ha paura del discontinuo ma non per questo esalta il frammentario: piuttosto che fondere insieme, cerca di far coesistere quanto è diverso o è opposto a priori, non vuole cioè teorizzare coincidenze degli opposti ma lasciarli vivere, lasciare che si mostrino così da poterli vedere e riconoscere senza rinchiuderli nella fissità degli schemi. Un metodo di pensiero che non si ritira nella purezza dell'astrazione, ma sa portare con sé aspetti più sensibili e reali, più vitali e quindi più gioiosi o anche più sofferenti: "E la visione [...] è un mezzo di visibilità, in cui l'immagine sia reale, e il pensiero e il sentimento si identifichino senza dover perdersi o annullarsi l'uno nell'altro. Una visibilità nuova, luogo di conoscenza e di vita senza distinzione alcuna, appare come la calamita che abbia guidato tutto questo trascorrere, analogamente a un metodo di pensiero. Ogni metodo balza su come un "Incipit vita nova" che si offra a noi con la sua inalienabile allegria. Si ode l'alleluja nel Discorso cartesiano". (2) Inevitabile per me tornare a riflettere sul mio rapporto

conflittuale con il Metodo, su quel desiderio di impadronirmi di una modalità conoscitiva che riesce a dominare le domande incasellando via via le risposte, compiacendosi della propria capacità di inquadrare gli elementi dati, di dispiegarli allo sguardo della ragione... Eppure, ciò che più profondamente mi ha coinvolto - sin da quando mi sono avvicinata alla filosofia al liceo - sono sempre stati gli aspetti marginali di queste costruzioni teoriche: quegli elementi detti in modo frammentario, non conclusi o contraddittori, degli incisi o quasi dei lapsus.

Il metodo e il suo fascino ambiguo: mi attirava questa forza del pensiero che fa *ordine* ma, nello stesso tempo, mi rendevo conto che alcuni elementi proprio non quadravano, scivolavano ai bordi, sgusciavano fuori dalla rete teorica e rimetterli dentro era impossibile... mai una volta, per tanti anni, mi è sorto un dubbio su questa scissione, mai che mi sia accorta che in essa potevo scorgere la mia situazione come in un'immagine speculare. E il senso di inquietudine che avvertivo di fronte alle teorie filosofiche non era dovuto alla mia incapacità di capirle ma al proiettare fuori di me un mio problema e avvertire poi la frustrazione di non riuscire veramente a comprendere quel qualcosa che, nel profondo, mi sfuggiva: che il bisogno di un controllo razionale l'avevo esercitato innanzitutto su me stessa, che con la razionalità potevo conciliare gli opposti, potevo dare un senso al vuoto in agguato, alla malinconia che si apriva a momenti di depressione, riuscivo ad illuminare un'immagine di me positiva e chiara e a tenere le ombre ben ripiegate ai margini.

Nel testo della Zambrano mi si presentava una forma di pensiero che non rinuncia al metodo, e quindi ad una ricerca di unità, ma non espelle o ingoia l'elemento diverso in nome di una ragione che non sa considerare tutti gli aspetti della vita, anche quelli soffocati o nascosti nei quali "l'essere rimane senza riparo, in balia di quel che si porta dentro e che, in quanto soffocato, minaccia con una nascosta ribellione e con la semplice e sempre in agguato inerzia. E così alla fine deprivata di logica, incapace di collocarsi nel regno del logos accessibile e disponibile come nel suo mezzo naturale, darebbe risultato". (3) Quanto più questo nascosto viene soffocato e mantenuto sotterraneo, tanto più il metodo si deve affinare per diventare abile nel porre ordine, in modo da incapsulare nelle trame della teoria quegli elementi marginali del pensiero che spesso sono deboli riflessi dell'esistenza, cenni di un vissuto che eccede. Per molto tempo, invece che ad aiutarmi a capire, i miei interessi filosofici sono stati indirizzati a separare il vissuto dal senso e dal valore: delle paure e dei problemi personali non si poteva fare filosofia, forse un po' di letteratura... Per questo, forse, mi infastidivano i discorsi sul partire da sé e dal corpo: mi sembrava un impoverimento dell'intelligenza (come tale

asessuata), uno sprecare un sapere teorico così faticosamente conquistato. E anche ora che questa scissione si sta faticosamente ricomponendo, mi chiedo come sia possibile conciliare in modo continuativo questi due saperi, quello razionale (esterno e generalizzante) e quello individuale (storicamente e fisicamente orientato) senza impoverire il primo e senza chiudersi nei limiti del secondo.

Mi sembra che nei suoi scritti la Zambrano affronti lo stesso nodo ma dall'interno di un percorso filosofico e non, come a volte accade, partendo da un obiettivo ideologico (conciliare il soggettivo e l'oggettivo, il vissuto e il teorico) e facendone scaturire poi, per dimostrazione, il resto. Nella sua scrittura il pensiero procede in uno stile composito e metaforico, tocca anche gli elementi nascosti o rifiutati e li accoglie non solo per via argomentativa ma offrendo loro una forma, rappresentandoli in una figura simbolica viva e pregnante, che non assomiglia né ad un personaggio letterario da narrare né ad un "io" autobiografico da descrivere. Allora è possibile che questo 'negativo' individuale, quegli elementi soffocati e banali dell'esistenza - della singola esistenza - abbiano uno spazio positivo nel discorso filosofico, siano in grado di completarlo arricchendolo e non solo di disturbarlo, come tanti sassolini sotto la porta che per attrito stridono o ne impediscono un libero movimento verso la perfetta chiusura del sistema?

L'inerzia dell'essere: l'idiota

Così la Zambrano (in un testo di molti anni anteriore a *Radure del bosco*) era riuscita a caratterizzare il percorso della filosofia giungendo ad includere ciò che ne rappresenta il lato negativo, senza però ricorrere a concetti puri, levigati, ma trovando l'immagine reale e sensibile che incarna questa negatività: l'idiota, lo scemo del villaggio che si muove nella sua comunità, la cui diversità inquieta ma fa comprendere gli elementi mancanti o espulsi.

All'origine del proprio cammino la filosofia aveva separato la parola dal sogno, dalla poesia, dal sensibile, e l'aveva fatta entrare nella piena visibilità: "Spogliò la parola del suo essere sensibile, del suo strano esistere corporale, riducendola al nucleo del visibile: la fece entrare pienamente, per quanto possibile, nel regno della visibilità. La parola come diafano corpo della luce: la chiarezza. Il pensiero si andò formando così; staccandosi dai luoghi infernali dell'anima umana". Ma la filosofia, nel suo procedere, ha cercato di recuperare questo suo passato, filtrandolo, purificandolo da quanto era indistinto, fisico, oscuro: "la filosofia ha chiamato l'ignoranza, l'ha addirittura invocata, come un bene perduto, e se non un paradiso una sorta di purezza originaria, vuoto dove la silenziosa verità può dare la sua parola libera d'ogni

contaminazione con gli inferi dell'anima, pacificati ormai, disfatti in un nulla che non si oppone. Un vuoto e un nulla, la vera pura ignoranza, che lasciano passare le parole della verità senza colmarsene, rimanendo quali erano, favorendo così quella specie di immacolata concezione della parola che il pensiero sembra aver sempre sognata". (5) In questo scorporeizzare la parola per accedere a concetti limite come "vuoto" e "nulla", che hanno potuto essere inglobati senza paura perché purificati da ogni legame col sensibile, mentre la parola sensibile è stata espulsa e la corporeità esclusa; in questo percorso della filosofia, dunque, la Zambrano sa riportare quel negativo esorcizzato dell'origine infernale, che non è la pura ignoranza o il nulla astratto ma una sua concreta e vivente incarnazione: *l'idiota*. Il negativo tangibile, con la sua carne, con il suo spessore, con la sua inerzia: una provocazione concreta e visibile, un simbolo vivente e pregnante, mai totalmente compreso e mai completamente riassumibile entro le categorie costituite; il "supremo ignorante, la sede stessa dell'ignoranza che non è filosofica perché non desidera, né spera di sapere nulla"; colui che "è oltre i confini della parola e ancora nella condizione umana" e che "va sempre errando", "sta in tutti i luoghi nello stesso modo, senza intenzione; si muove senza causa e senza finalità"; si aggira senza una direzione precisa "tra la gente che cammina, sempre diretta a qualcosa e mossa da qualcosa".

Io stessa mi sono sentita attraversata, coinvolta nello stesso tempo dentro l'idiota e lontana in chi lo osservava, in un groviglio di sensazioni che il solo pensiero non poteva sciogliere: come se quanto più l'io va costruendo i suoi schemi secondo precise e preordinate finalità teoriche, tanto più l'idiota riesce a trovare spazi da percorrere, perché ciò che lo caratterizza è questo suo continuo movimento che scorre negli interstizi vuoti dell'intenzionalità e che solo in minima parte può essere paragonato al rimosso, non ingenera sensi di colpa, casomai vuoto o mancanza. Questa presenza tacita, questo essere semplice ed estraneo, "un pegno che, se si perdesse, lascerebbe una strana inquietudine, ancor più acuta del sentimento di responsabilità" (5), incarna quanto è refrattario al pensiero perché appartiene ad un esserci senza ragione (come del "nascere non v'è ragione") di cui non si può argomentare: lo si può capire solo lasciando che si muova giungendo a manifestarsi. L'idiota: quel senso di inadeguatezza che mi portavo dentro, quel non sentirmi all'altezza delle aspettative degli altri, quell'immagine minore di me a me stessa avvertita come un'inutile zavorra, un peso che intralcia con la sua storia, fatta anche di perdite non scelte, di lontananze subite ma ben sedimentate nel corpo sino nella grana della voce che faceva dire a chi mi ascoltava: tu non sei di queste parti, vero?

La contingenza è ingiustificata, diceva Sartre, e solo nel progettarsi si apre la possibilità e la libertà. L'idiota è al di là anche di questo: c'è ed è in sé la sua ragione d'essere.

L'idiota è accogliere quanto si muove senza intenzionalità, occupa uno spazio ma non lo possiede in modo attivo... è il bisogno di accogliere delle parti di me senza la necessità di giustificarle (e come potrebbero esserlo?), senza progettarmi sempre più in là, senza dover inglobare il mio particolare nel generale perché solo in questa modalità può avere un senso, solo se è spiegabile può avere valore.

È possibile modulare un metodo in cui il pensiero non operi continue scissioni ma porti con sé anche l'inespresso e dia una forma a questi aspetti vissuti e pesanti, ricomponendoli per farli riconoscere ma senza abbellirli esteticamente o ordinarli concettualmente in schemi oggettivi ed estraniarmi? L'idiota è un'immagine molto densa perché concentra tanti aspetti della negatività che per la riflessione femminile non riguardano unicamente il pensiero, ma anche la creatività e la paura recondita di *dare forma* a quanto è limitato o mancante, di partorire il non bello, il non intelligente... limite sempre in agguato nella mente, possibilità che si cerca di esorcizzare dalle profondità del pensiero e del corpo. E ora viene presentata attraverso la figura di una persona che inquieta nella sua apparente passività e interroga con la sua indifferenza: e non è la pura ignoranza, il puro silenzio dell'origine "immacolata" del pensiero; è solo "un passo più in là" rispetto a questi ma ben prossimo a quel pensiero che vorrebbe invece allontanarsi dall'impuro e dal pesante.

Non basta inserire la parola "corpo" a fianco di "razionalità" per rendere il pensiero più concreto, per rendere tangibile il lato nascosto (che si preferirebbe allontanare o tacere) della realtà sensibile: la Zambrano mi sembra sia riuscita a materializzare questa negatività attraverso una figura che mostra quello che da sempre accompagna l'essere come un'ombra che lo priva della trasparenza ma gli restituisce lo spessore fisico di un corpo, il suo peso nello spazio e la sua inerzia nel tempo, quei limiti che si cerca a volte di superare come una colpa invece di accogliere come parti del tutto.

L'idiota: quanto non si vuole essere o non si vorrebbe che ci fosse stato, la materia del proprio vissuto sedimentato e sentito come un ingombro; un'esistenza che non si riconosce argomentandola, cioè oltrepassandola come la luce attraverso un vetro trasparente, ma dando visibilità alla sua presenza opaca e tacita. Forse all'idiota - che sembra non percepisca ma sappia semplicemente la realtà, in "un remoto sapere, immerso nel silenzio" - si può invidiare

questa sua prossimità alle cose, questa adesione tra le poche parole e gli oggetti pronunciati, come quando guarda il sole senza esserne abbagliato e lo chiama a lungo: un pronunciare che aderisce magicamente alla cosa detta, quasi in modo "infantile", proprio di chi non ha ancora oltrepassato la soglia della parola simbolica che, nominando le cose, le distanzia nella loro alterità. Perché sia il pensiero che la scrittura possono ripresentare elementi lontani o passati, ma possono altresì tenere lontano quanto è assai prossimo, ma non saputo o non accettato.

L'idiota non è nemmeno ciò che si oppone al movimento: anche lui si muove all'interno degli interstizi lasciati dai movimenti intenzionali "diretti a"; è inerziale perché gli manca quella forza penetrativa del procedere spedito in una precisa direzione, come una freccia scagliata lontano, gli è propria invece l'andatura del flaneur, quel gironzolare senza meta precisa che, proprio per questo, consente di arrivare e scoprire angoli remoti o disabitati e di entrarvi, così che "lo si incontra nei più nascosti cantoni e angoli, di quelli che respingono chiunque. La sua presenza balza da essi come se si facesse repentinamente visibile in una cavità che non ospita mai nessuno". (6)

Il pensiero deve aggirarsi anche in questi angoli nascosti, che appartengono al mondo pure se respingono per la loro vuota inabitabilità; occorre dare voce e visibilità agli elementi soffocati nel profondo che "possono, al contrario, essere parte del mondo di sopra, delle profondità dove vi è chiarore", ma che non sono ancora stati accolti né hanno potuto accedere a quel "regno del logos" che dovrebbe invece essere accessibile e disponibile anche a questa vita alla fine deprivata di logica.

Oltre la misura: il dono

Questo regno del logos dovrebbe essere un mezzo naturale, nel senso che sa farsi carico anche degli elementi negativi o sensibili, sa insomma aprirsi ad ogni aspetto - della mente, della realtà, della vita - senza atteggiamenti precostituiti. È costante nel pensiero (e nello stile, da esso inscindibile) della Zambrano il rifiuto di quell'atteggiamento conoscitivo che si accosta al proprio oggetto per sottometterlo, inquadrarlo, misurarlo, confrontarlo... e che in questo sforzo teso a quantificare e dividere si priva a priori della possibilità di avvicinarsi ad elementi apparentemente reconditi o poco apprezzabili, di saper vedere in modo più articolato riconoscendo in ciò che è inizialmente amorfo la possibilità di una forma, di lasciare spazio al cambiamento e al futuro come modalità e dimensioni proprie della vita. La libertà è la possibilità lasciata ad ogni elemento di procedere e di presentarsi da sé, di farsi incontro

all'altro senza esser collocato nella sua irriducibile opposizione e separazione, con la tendenza da parte dell'osservatore a dominare l'oggetto anziché comprenderlo: "Così, quando la realtà visibile si presenta in libertà a colui che la guarda, la visione si accende come una fiamma. Una fiamma che fonde i sensi della vista, cieca fino allora, con la visione corrispondente, e con la realtà stessa, che non gli presenta alcuna resistenza. Poiché essa non giunge né come una straniera che bisognerebbe assimilare, né come una schiava da liberare". (7) La critica di questo atteggiamento conoscitivo basato sul possesso implica una critica a quegli aspetti quantitativi insiti nella visione del mondo che orienta tale conoscenza e che valuta anche gli aspetti dell'esistenza in base alla misura e non nel loro valore in sé in quanto semplicemente esistenti; come un punto che "non rappresenta nulla, è la sua sola apparizione [...] il punto è, semplicemente", analogamente questa immagine rivela una modalità di vita che non si "estende", una vita "che non prolifera. Un puro modo di vivere la qualità o essenza della vita senza quantità e senza misura, l'immensità della sola vita. Di vivere solamente". E ancora una volta non è questo un invito al confuso o all'indeterminato, ma è un accoglimento di ciò che non procede in un'unica direzione, "un segno di fedeltà, d'accettazione del tempo e della relatività che non rinuncia all'assoluto". (8)

È una critica incessante che la Zambrano conduce non al pensiero o alla necessità di un metodo di indagine filosofica, ma all'arroganza di un certo metodo di pensare, tipico della coscienza occidentale, violento nel suo ordine che separa, cieco nel suo osservare il mondo, limitante nel suo approccio alla realtà e alla vita, arrogante nella pretesa di costruire anziché di comprendere e di capire: "E il suo accanimento che taglia ogni richiamo del sentire e del pensiero, e sopprime la libertà dei sensi, i loro viaggi, le loro informazioni, i loro avvertimenti. E il dono. No, niente deve essere ricevuto e al contrario tutto deve essere costruito, fosse anche molto mal edificato e pure se fuori tempo. E fuori luogo". (9) Con tale atteggiamento conoscitivo si perde la complessità del reale e si elimina lo spessore del singolo elemento, il suo lato oscuro pesante-inerziale rispetto all'azione chiarificatrice della ragione, ma che ne costituisce una parte essenziale e inscindibile, quella profonda individualità che solo nella libertà della comprensione può muoversi verso le proprie possibilità.

È un atteggiamento opposto a quello seguito da Hannah Arendt nel suo indagare il "pensare", un'attività che deve per sua intrinseca necessità *desensibilizzare* i dati dalla realtà e, contemporaneamente, allontanare il soggetto che pensa in un non-luogo fuori dal tempo: "Nell'atto di pensare io non sono dove sono in realtà: non mi circondano oggetti sensibili, ma

immagini invisibili a chiunque altro. E come se mi fossi ritirato in una sorta di terra di nessuno, la terra dell'invisibile"; e ancora: "il pensiero ha sempre a che fare con cose assenti e si allontana da ciò che è presente e vicino. Ciò [...] significa che la realtà e l'esistenza, che ci è possibile concepire solo in termini spazio-temporali, possono essere temporaneamente sospese, perdere il loro peso e, insieme con esso, ogni significato per l'io che pensa. Adesso, durante l'attività di pensiero, ciò che si colma di significato sono i distillati, i prodotti della de-sensibilizzazione, e tali distillati non sono meri concetti astratti, un tempo si dava loro il nome di 'essenze'". (10) Se mi sono soffermata su queste citazioni non è per evidenziare come anche una riflessione filosofica da parte di una donna possa ricalcare le orme ben note della filosofia occidentale criticate dalla Zambrano, ma perché questo pensiero purificato dal reale della Arendt è stato il mio modo di concepire il pensiero e solo da quando dei "fatti vissuti" mi hanno posto nella necessità di riconsiderare la mia storia (e il mio modo di significarla) intravedo come forse il pensiero che pone sé fuori dallo spazio e dal tempo può essere proprio di chi ha perduto le proprie radici, come se la scelta di un non-luogo oltre il tempo sia in grado di riscattare una separazione subita, inglobandola in un senso sovra-individuale e purificandola da ogni elemento concreto, perché doloroso da accettare e impossibile da giustificare (e quanto "esilio" ci può essere dietro una teoria che, come nella Arendt, scinde l'essere umano in un "chi" pubblico e comunicabile e un sé celato e segreto?). L'essere senza patria, che la Arendt cita come una caratteristica tipica fin dall'antichità di chi fa filosofia, allora va capovolto: bisogna recuperare una patria (il luogo della propria origine, l'inizio della propria storia e del proprio esserci dentro una determinata situazione spazio-temporale) perché questo pensiero si riavvicini al sensibile e non neutralizzi la realtà individuale distillandola dentro l'essenza generale. Non voglio sminuire il lavoro teorico della Arendt, che per certi aspetti mi ha dato molto, ma avverto il limite di questo modo di procedere che distanzia non solo il soggetto dall'oggetto, ma anche sé da sé: è come se procedendo di concetto in concetto in modo sicuro e spedito ci si allontanasse sempre più dal proprio essere nel mondo. Invece pensare non dovrebbe diventare un continuo accumulare, un proiettarsi oltre se stessi quasi per superare, oltrepassandole, le parti più pesanti: può diventare un movimento che si distende e, a volte, sembra fluttuare passivo al fluire delle cose, in un'attesa che sa lasciare spazio agli elementi che si presentano, anche ai più grezzi e opachi, li accoglie perché recano un sapere tacito e remoto che però non si può soffocare, pena il sentirsi amputati e divisi.

È l'esperienza a cui la Zambrano mi ha posto di fronte. Certo: mi crea un senso di insicurezza questo inconcluso, che per la Zambrano corrisponde al ritmo stesso della vita e del pensiero: in

certi momenti avrei avuto voglia di concetti chiari e definiti una volta per tutte, di seguire un discorso sino ad un rassicurante punto conclusivo senza inoltrarmi in molteplici diramazioni; eppure è proprio questo il "dono" che la Zambrano sa offrire: uno stile di scrittura e un metodo di pensiero in cui c'è adesione tra il detto, il dire e il dirsi, in cui niente è aprioristicamente prefissato e ogni elemento viene invece accolto e ripreso. Non sono nuovi i temi trattati, poiché altri filosofi hanno argomentato sulla compresenza del visibile e dell'invisibile (penso ad esempio a Merleau-Ponty e alla sua parola "incarnata"), però nuova e significativa mi sembra questa profonda sensibilità nel toccare le cose e nel dare forma ai concetti così da rendere visibili e riconoscibili quegli elementi celati o rifiutati dell'esistenza. Questo metodo si apre come una soglia verso l'interno e verso l'esterno dell'io, si pone come una cesura tra i lembi del corpo e delle mente che la parola non può colmare né vuole eludere, ma può tenere vicini muovendosi tra l'uno e l'altro, oscillando in uno stile composito che sa mescolare riflessioni e metafore e lo spessore (a volte lacerante a volte gioioso) del sentire: "Ora la Ragione, che è tutto tranne che dea, è divina, certamente, al punto di cessare di essere visibile, di cessare di esistere, trasformata in orbita che non imprigiona e che sostiene senza farlo troppo intendere, appena appena invisibile nel suo va e vieni, penetrando tutto senza esser notata, ciò che essa non ha potuto fare fino ad ora che molto raramente e, quando l'ha fatto, senza incontrare un'accoglienza entusiasta. Poiché la Ragione, che non è una dea, non è affatto invulnerabile né insensibile a ciò che è umano. E ciò che è umano, più che gli dei, domanda sacrificio". (11) In questo movimento del pensiero che sa accettare il discontinuo, il lato oscuro e informe dentro o dietro la realtà - la vita - il pensiero, si apre forse la possibilità di integrare la riflessione filosofica in un metodo che non proceda solo per separazioni o allontanamenti. Come la Zambrano scrive in un brevissimo testo (riportato in *Radure del bosco*), con una danza che sappia riprendere in un continuum i frammenti di una temporalità altrimenti scissa e immobile, convertendosi ad un movimento non più competitivo o lineare, anche Achille potrà forse raggiungere la sua tartaruga.

Note

(1) M. Zambrano, *Radure nel bosco*, traduzione di Angela Bianchini, "Leggere", n. 11, maggio 1989, p. 26-29.

(2) *ivi*, p. 27.

(3) *ivi*, p. 28.

- (4) M. Zambrano, *Un capitolo della parola: l'idiota in Spagna. Pensiero, poesia e una città*, Vallecchi, 1964, p. 21.
- (5) *ivi*, p. 25.
- (6) *ivi*, p. 23.
- (7) M. Zambrano, *Le clairières du bois*, Editions de l'éclat Editions Universitaires du Sud, 1989, p. 51, (l'edizione spagnola è del 1977), tradotto dallo spagnolo da Marie Laffranque.
- (8) *ivi*, p. 125 e p. 128.
- (9) M. Zambrano, *De l'aurore*, Editions de l'éclat, 1989, p. 12 [sott.mia] (l'edizione spagnola è del 1987), tradotto dallo spagnolo da Marie Laffranque.
- (10) H. Arendt, *La vita della mente*, Il Mulino, 1987, p. 169 e p. 293.
- (11) M. Zambrano, *De l'aurore*, cit. p. 17.

Il pensiero come poesia

di Maria Zambrano

I segni naturali

L'attenzione ai segni non umani è inclusa, presso l'uomo storico, in quella che egli attribuisce alle circostanze, senza notare che queste ultime possono fornire una specie di rivelazione sugli elementi che le compongono e ci domandano di "salvarle", come ha detto Ortega y Gasset, che "scoprì" in esse delle depositarie di una ragione da liberare dal logos nascosto.

Così ci si deve lasciare sorprendere nello stupore che suscita l'evidenza del segno naturale: immagine impressa sulle ali di una farfalla, su una foglia, sul carapace di un insetto, e anche sulla pelle della bestia vivente che si trascina tra tutte, poiché quaggiù tutto ciò che vive si trascina in qualche modo, o è trascinato dalla vita. Segni che non possono costituire né dei segnali né degli avvertimenti. E che, se noi ci atteniamo all'avviso del puro sentimento celato nell'oblio presso ciascun uomo, ci appaiono come delle figure e dei segni impressi da molto lontano e da molto vicino: dei segni dell'universo. Considerati unicamente sotto una tale luce, questi segni ci conducono o, piuttosto, ci riportano a una pace particolare, a una quiete che deriva dal fatto che in questo istante noi siamo in pace con il mondo, e che ci rende alla nostra primaria condizione di abitanti di un universo che ci offre oggi la sua presenza con timidezza, come il ricordo di una cosa passata, il luogo dove si è vissuto senza avere la pretesa di possedere. Ci fu un giorno in cui gli esseri umani non abitavano una città? La città, potrebbe già essere la caverna, la rudimentale casa lacustre. È città tutto ciò che ha un tetto. E dunque una porta. Una soglia e un tetto, un'abitazione dove solo il padrone e i suoi, e coloro che egli designa, possono entrare, per quanto precario sia il riparo. Un tale uomo ha già tracciato un limite tra la sua vita e quella dell'universo: una frontiera.

Come un pendolo

Così, l'essere uscito dal sonno come un pendolo vivente deve mantenersi in un movimento continuo, sospeso a un punto molto lontano, trasformando la sua mancanza in una pausa e questa in un luogo di oscillazione più profonda e più docile; rivelando così il suo segreto: egli è il diapason dell'impercettibile flusso musicale che percorre l'interiorità del tempo vivente.

Lo schiudersi dell'intelligenza

Nella differenza che separa la vita intera e l'esigenza di esistere, l'intelligenza si apre in seno all'essere umano: in questo essere che è il suo. Essa non è il frutto di due contrari, essa non saprebbe trarre la sua origine da nessun altro aspetto dell'umana condizione, meno ancora provenire da un organo abilitato a questo scopo, poiché se ce n'è uno, esso è al servizio di questa intelligenza che deve trovare il suo proprio mezzo per esercitarsi. Anche passiva, in effetti, essa è azione. Anche dal punto di vista aristotelico, l'intelligenza passiva fa prova di una leggera azione: quella di ricevere le impressioni in una maniera specifica, l'attitudine a rivelare; questa è sensibilità e vita sotto la sua forma originaria. Qualche cosa di chiuso e, nello stesso tempo, di aperto sull'esterno per fissarlo facendolo vivere. Proprio della sensibilità è mutare in vita ciò che la tocca; in una vita ormai disponibile per una più grande rivelazione, per un distacco sempre incompleto poiché proprio dell'esistente, di colui che sembra mancare di vita perché deve andare verso un'altra zona della vita, di un tempo che egli va colonizzando, dove penetra e, contemporaneamente, si esteriorizza pericolosamente. L'esistente, in effetti, rimettendosi a questa nuova dimensione dell'intelligenza che comprende e stabilisce un punto di partenza esteriore alla sua sensibilità o al suo sentimento iniziale, rischia di vuotarsi di questa vita originaria, della sua interiorità indecifrata e indecifrabile, di ciò per il quale noi abbiamo, fortunatamente, la parola "viscere": viscere sempre sacre che lentamente resistono alla luce quando questa si riversa su di loro come su un oggetto esteriore.

Su un oggetto, poiché l'intelligenza da sola traccia una soglia. Una soglia che è separazione nell'interiorità dell'essere stesso che si dispone a comprendere, e quanto più egli crede e reputa normale farlo. Tra se stesso, ancora non rivelato, e la chiarezza che gli giunge da fuori, sorge questa disponibilità, questa maniera di usare l'intelligenza credendo di già che essa sia la sua, appropriandosene paradossalmente quando egli istituisce l'oggettività, senza alcun sacrificio; senza consumare il sacrificio, lontano dall'amore preesistente, e allontanandosi dalla vita ricevuta, dall'amore di cui essa è depositaria.

Specchio

Dal fondo amorfo del sonno, oscurità anteriore a ogni forma, e dall'assorbente distrazione della veglia, sorgono dei sogni - riflessi, minuscoli specchi dove l'immagine pura non trema - "eidos" dove si fa strada la fine di una storia o il suo inizio, specie di chiarimento di qualche enigma infondato o di qualcuna di quelle aporie che nascondono delle distrazioni inconfessate. Quella d'Achille e della tartaruga, ad esempio. Immobilizzato nella fissità di un sogno, Achille non può raggiungere la tartaruga. Come potrebbe se lei è il suo passato, qualcosa che lui ha distrattamente e in modo pusillanime lasciato passare da un presente che gli apriva il futuro; se l'ha superata, oltrepassata, oh Achille dal semi - essere? Ciò sarebbe per forza in virtù di una sentenza del tempo lineare, competitivo. Si deve sospendere la propria corsa e girare su se stessi: convertirsi o forse danzare.

Lo sguardo lontano

La solitudine la più pura, non toccata dal desiderio d'indipendenza o dal sentimento d'essere isolato, la solitudine accettata nell'abbandono riceve il dono dello sguardo lontano che la sostiene. E poco probabile trovare nell'uomo questa solitudine totale che alcuni filosofi e poeti suppongono sia quella del morente. Ma allora, si dirà, perché non di colui che nasce? E, se si sente la speranza della resurrezione, perché non dal resuscitato? Tuttavia il sentimento originario che scaturisce da oltre le situazioni della creatura chiamata uomo testimonia l'impossibilità della solitudine radicale. E la nostra fuga davanti alla pura solitudine attesta a sua volta questa specie di presenza incondizionata, questa compagnia indecifrabile. Il silenzio è la nota dominante di questa solitudine accettata che può esistere anche in mezzo al rumore e al trambusto, e che fiorisce sotto la musica che si ascolta interamente. È il silenzio che fa tacere il rumore della psiche e il chiacchierio incessante di quel personaggio, dentro di noi, che l'esteriorizzazione ha formato poco a poco a sua immagine e somiglianza: banale, litigioso, contestatore; che ha sempre ragione, capace senza sosta di far valere la sua ragione di fronte a qualcosa, e se è solo, di fronte a niente; custode del me socializzato e soprattutto di ciò che si chiama la personalità; incapace di tacere, proclamandolo, e aggiungendo, per spiegare e giustificare le sue continue chiacchiere: "di fronte all'ingiustizia". "Di fronte all'iniquità", dice, ma poi, quando l'ingiustizia e l'iniquità sono là, davanti a lui, il più delle volte egli tace. Questo personaggio contribuisce con i suoi discorsi ad aggravare la solitudine dell'isolato, impedendo al suo isolamento di trasformarsi in pura solitudine; egli giunge così in una specie di delirio

della psiche sottomessa alla rappresentazione sociale, e più ancora alla rappresentazione del ruolo sociale di cui il soggetto che l'ospita si crede investito. Il silenzio sembra discendere dalle altitudini sulla solitudine; egli la raccoglie mentre la porge, donandole quasi un nome, e la conduce senza provocare alcun movimento nello spirito: impercettibilmente egli l'avvolge. Tutto è immediato e non c'è cammino. Lo sguardo lontano si fa percettibile. Uno sguardo senza intenzione e che non annuncia né giudizio né processo. Colui che nascendo deve accogliere tutto ciò che è nato, attraverso il quale colui che nasce fa parte dell'universo. E che non saprebbe essere estraneo verso nessuna delle creature che lo popolano. Ciò che è mostruoso per lo sguardo umano, che ci misura senza riconoscerci, sparisce sotto lo sguardo lontano, che riconoscerà nel mostro una cosa non ancora formata, o un frammento di forma, allo stesso modo forse che nell'essere straordinario di cui lo sguardo umano ammira l'umana perfezione. Poiché l'essere compiuto che sembra uno, che sembra essere colui che è e colui che diventerà, può anche lui, per lo sguardo indecifrabile, somigliare a un mostro; essere incompleto, al quale manca qualche cosa, o, ciò che è più grave ancora, che l'ha consumata a vantaggio della sua forma visibile e del suo intelletto, se è vero che questa cosa rientra nell'ambito del suo intelletto e non della sua intelligenza strumentale. Poiché tutto è nascente, benché abbia, nel nostro tempo umano, la stessa durata del tempo concesso ad ogni vita. Laggiù, nelle profondità, e più ancora nelle altitudini, plana il tempo che separa e che tende all'eternità, il tempo che scaturisce presso l'essere come un'acqua destinata a nutrirlo. In questa cripta dove scaturisce il tempo, lo sguardo lontano penetra, in silenzio.

(da *Radure del bosco*)

L'Aurora, guida

[...] L'Aurora è guida, anche, perché è radice, fiore, albero, anima del "sentire" originario. Presenza nata da una attenzione che non si può eludere, da uno sguardo costante. Dunque conoscenza sostenuta unicamente dall'attenzione. Ora l'attenzione, anche da sola, è fonte di conoscenza, sebbene si consideri una tale conoscenza incompleta e soprattutto senza possibile fondamento e non all'altezza della ragione; per questo fautrice di queste brevi confessioni immagina pure che una nuova modalità di ragione - per esempio, la ragione poetica - è necessaria.

L'attenzione sarebbe quindi illimitata senza cadere nella divagazione, audace, ostinata, senza paura. L'attenzione che perviene ad esercitarsi come visione poetica dovrebbe essere simile al

bordo della luce, là dove essa, la luce stessa, trema, sebbene a volte essa si posi sulla terra che si infossa, per quanto piatta, cercando di farsi nido o coppa, pronta a fondere se è montagna, a dissolversi o a sparire se è mare. Cioè nella stessa maniera, sullo stesso piano dove la luce nasce tremando, luce che fugge quando si mostra, fremiti che svelano l'essere stesso della luce e appaiono in modo manifesto nell'Aurora che, se la metafora divenisse realtà, potrebbe essere l'Aurora della ragione stessa. Ma ciò che si produce non può non essere dovuto che all'attenzione appassionata, costante: la ragione, da parte sua, illumina e apre i sensi stessi per penetrarvi - cosa caduta nell'oblio, a meno che, peggio ancora, non sia intervenuta una rinuncia necessaria al regno della ragione utilitaristica, della ragione ormai senza dei. Regno da dove la sofferenza è stata espulsa da questa ragione, mentre la natura divina ha lasciato posto a una ostinata *apathéia*. E perché la ragione, la ragione in persona, dovette illuminare e operare alla maniera della luce, insinuandosi in alcuni luoghi e attraverso dei pori invisibili, e quanto alle tenebre, contornandole, aggirandole, penetrando in esse come il serpente. Poiché anche la luce può agire come il serpente, e al livello più alto dentro l'oscuro regno dell'amore. Maniera d'essere attento che rapisce e possiede il soggetto dove essa fa il suo nido, come l'amore, e che proprio come lui è una scala pericolosa poiché quasi sempre invisibile e che bisogna percorrere fino in fondo per giungere alla ragione; per pervenire a essere mosso da lei, pur essendo ciò a cui aspira ogni passività: servire senza cessare di essere. Specie di ragione dove la passività, la totale passività è riscattata di fronte alla conoscenza e a ciò che la muove, anzi la genera, l'amore. Ragione senza paradossi, senza angosce, senza ordine, e che più che una ragione nuova dovrebbe essere una "vita nuova". [...] Poiché la ragione, disinteressandosi dei sensi, rinuncia così anche alla pienezza del suo esercizio e ci chiude, al contrario, nel limite più stretto, sebbene essa non possa neanche essere il segno della loro nascita. La vita dei sensi è diminuita man mano che la ragione occidentale si innalzava.

[...]

Così dunque la conoscenza che si invoca, verso la quale si sospira qui, postula, domanda che la ragione diventi poetica senza cessare di essere ragione, che essa accolga il "sentire originario" senza costrizione, quasi naturalmente libero, come una *physis* resa alla sua condizione originaria. L'Aurora, così, ci apparirebbe come la *physis* stessa della ragione poetica. Forse come il suo destino, quello dell'una e dell'altra. Il destino stesso dove risplende il Destino. Tra i generi della conoscenza conosciuti dal nostro Occidente, quella che maggiormente le rassomiglia è la conoscenza attraverso la Guida. Ma costei dovrebbe essere molto differente,

poiché le Guide che si conoscono hanno fissato in anticipo il luogo verso cui si incamminano, mentre qui è il luogo stesso, cioè l'Aurora, che indica il cammino. Questa conoscenza non sarebbe dunque - e non ha alcuna possibilità di essere - una scienza, ma l'abbozzo, lo schizzo di una guida particolare e non scritta, tratteggiata e anche espressa in modo frammentario in diversi luoghi della poesia, e anche, perché no, della scienza più rigorosa. Così, gli esseri che Leibniz chiama indiscernibili potrebbero cessare di essere tali; inoltre, essi potrebbero esserlo con gioia e allegria dal momento in cui incontrassero l'attenzione e l'ampiezza d'orizzonte necessari, e quella docilità che occorre ai labirinti della ragione essa stessa nascente. Essi troverebbero il posto di cui hanno bisogno non solamente per essere senza domandarne il permesso ma per vivere indefinitamente, per prodursi indefinitamente alla luce, tutti e ciascuno, a immagine e somiglianza dell'Aurora. Gli indiscernibili sono e restano tali a causa della limitatezza d'orizzonte di una ragione più istituita che vissuta, di una matematica serrata e di là anche forzatamente condensata come se non si avesse posto per degli esseri così minuscoli; che se noi li supponiamo capaci di aspirazioni e anche di speranza, essi devono sospirare dietro uno sguardo senza che neppure qualcuno di loro l'ottenga, dietro un solo sguardo che accorderebbe loro un modo d'amare e d'essere amati.

Questo abbozzo di guida che noi qui osiamo, con quanto timore, offrire ad un eventuale lettore non può neanche tentare di essere l'esposizione successiva di una cosa che non si produce in un tempo comune a tutti, ma in tempi che si scoprono per nascondersi subito, in istanti la cui connessione non si rivela che molto tempo dopo: come se la ragione stessa non si adattasse al tempo che tradizionalmente le si offre, ma si sforzasse di vivere in qualche altro tempo. Se essa realizzasse questo proposito, sarebbe molto più vicina al tempo realmente umano, e a tutto ciò che noi conosciamo di vivente, che è molteplice; e il ritmo, sostanza stessa della vita se la vita ne avesse una, sarebbe un tessuto poliritmia) composto da ritmi differenti nati in luoghi distinti e in momenti diversi; aspirazione alla quale è impossibile insieme rispondere e rinunciare, e di cui noi troviamo appena un soffio in ciò che appare: nella misteriosa, inconcepibile Aurora, ella che sembra essere la sola concepita nella verità, l'interamente fedele.

(da *Dell'Aurora*)

Note

I testi sono tratti dalla versione francese di Marie Laffranque; la traduzione è stata curata da Nelvia Di Monte e Silvana Lanzani.

Gli occhi della madre

di Francesca Grazzini

Un giorno una bambina di pochi anni riuscì a infilarsi da sola il vestito della festa e corse da sua madre a farsi ammirare. "Guardami mamma come sono bella". Ma la mamma le girava le spalle, anzi era china sul figlio più piccolo, e solo al secondo richiamo, per togliersi dagli impicci, rispose frettolosamente e senza voltarsi: bella, sei proprio bella. Al ch  la bambina disse lentamente con rabbia contenuta: mamma, guardami con gli occhi, non col culo.

Questo episodio, che fa parte del repertorio di aneddoti della mia famiglia, io l'ho scoperto imparentato con un mio vecchio sogno di quand'ero bambina. Riguarda anch'esso una donna che volgeva la schiena e negava lo sguardo. Nel buio si stagliava bianco, nudo, splendente, un tronco di donna, marmoreo come quello di una statua e tuttavia caldo e vivo. Erano la nuca e la schiena di una venere greca grande, solida, sospesa. (Provavo una forte ed estrema sensazione di piacere che a lungo ho collegato senza sapere perch  alla parola sesso). Non c'era altro nel sogno, solo quelle spalle, la schiena, e ci  che negando evocavano. La dea era il simulacro di mia madre. Mi voltava la schiena, erano nati i miei fratelli. Io sentivo intenso, enorme, struggente perch  era il ricordo di un momento perduto, il suo abbraccio. Le sue braccia ora non c'erano pi . E non c'erano i suoi sguardi. Perduti.

Agnese Seranis scrive nel suo libro *Io, la strada e la luce di luna* (Ed. del Leone, Spinea Venezia 1988): "Gli occhi di mia madre non mi assicurano, perch  non mi bastano?" Perch  lo sguardo di donna non basta e non ha la consistenza di quello maschile per noi? Sappiamo bene che ci vuole lo sguardo di un uomo. Abbiamo bisogno che esso riconosca in noi la bellezza, l'intelligenza, la sensibilit , qualcosa insomma che a lui manchi, di cui senta il bisogno, che desideri. E questa la moneta di scambio con cui ci paghiamo il piacere di esistere.

"Gli occhi di mia madre non mi assicurano".

Eppure, prima che arrivasse l'uomo, sono stati gli sguardi della madre a conferirmi valore. Meritavo sguardi, nutrimento, calore, ritrovare l'unità con lei. La madre *desidera*: smette di contemplare le stelle (*sidera* in greco) e, stella lei stessa, si muove dal cielo in cui è infissa, va verso la figlia. Lascia la sua perfetta immobilità divina per scendere verso la sua creatura. È così che la figlia percepisce la madre all'alba del rapporto con lei, in quella preistoria della quale si conservano non documenti che sia possibile esibire ma segni interiori inequivocabili.

La madre lascia la sua immobilità autosufficiente e va (torna) verso la figlia. E allora la figlia sa. La figlia allora sa d'essere degna e possedere qualcosa che nell'altra provoca desiderio. La sua stessa vita è legata alla sensazione di possedere qualcosa che valga il movimento dell'altra verso di lei. Perché può finalmente sentire di esistere non solo come essere che ha bisogno, ma anche come proprietaria di moneta di scambio.

Quando la madre non desidera più e non c'è più il filo dello sguardo a legarti a lei che ti ha voltato la schiena, e non c'è il suo abbraccio a contenerti, allora può nascere odio nei suoi confronti. Ma anche un sentimento di indegnità verso te stessa: infatti tu non hai valore, nulla che muova l'altra verso di te, niente moneta. Nessuna ricchezza. A un certo punto della mia storia mia madre ha rivolto lo sguardo altrove e io non sono stata più degna. I suoi occhi non mi assicuravano, e non mi dava più quello che chiedevo io come una volta. Perché mia madre si era staccata da me? Perché se ero come lei? Se ero lei? La logica del sogno in cui siamo immersi bambini non mi ha dato a lungo che una sola risposta: io ero un pezzetto imperfetto di lei. Un tentativo di femmina venuto male, un essere strano, mancante di qualcosa che lei aveva. Per questo dopo avermi generata, nutrita, allevata, guardata, dopo essere stata l'una di fronte all'altra, specchio l'una dell'altra, lei mi aveva voltato le spalle. Mi aveva - per usare l'immagine nata spontaneamente nella bambina che col vestito della festa invitava la madre a guardarla - defecata via.

Un maschio, credo, sente la stessa rottura, la stessa pena, nell'inevitabile separazione dalla madre che per ciascuno ha infinite gradazioni e possibilità di esito. Ma può risponderci, io sono diverso da questo corpo che dopo avermi generato si allontana da me. E la società degli uomini gli ha costruito la condizione per aggiungere che egli è di più di quel corpo che sembra rifiutarlo. Ma una femmina ragiona: sono uguale a lei, alla madre, perché mi volge la schiena? Allora sono meno di lei! Mancante di qualcosa? Cosa mi manca che lei invece possiede? Ora, a

tanti anni di distanza da quando cominciasti a provare quel sentimento di insufficienza, difetto, vuoto, ora lo so. Quel che rende magico, perfetto, compiuto, divino, oggetto di desiderio, ammirazione, invidia, il corpo della madre è la sua qualità di dare la vita.

Suo è il corpo che conosce il mistero della nascita e lo mette in atto. Lei sa come far apparire gli esseri e nutrirli e mantenerli in vita. E questo potere che manca alla figlia, la causa della sua imperfezione. La figlia si sente come la madre, simile a lei, e tuttavia priva della caratteristica primaria della madre, che è quella di averle permesso di esistere. Un giorno - anche questo fa parte del repertorio di storie di famiglia - una madre ha chiesto a una figlia di pochi anni: mi vuoi spiegare perché non sei contenta? Hai tutto quello che una bambina può desiderare, amici, giochi, bei vestiti, nonni affettuosi, genitori a tua disposizione... E la bambina ha risposto, tra la malinconia e l'astio: mi manca un figlio come hai tu.

Agnese Seranis scrive ancora: "La madre ti ha gettata indifesa là, in quell'esterno sconosciuto... Ti ha messo sulla strada e non ti ha indicato la meta". Non è propriamente così: la meta esiste. È lei. O meglio il sogno di lei, il simulacro divino della madre che si sovrappone o contraddice il suo corpo reale di donna. Simulacro che Agnese Seranis del resto evoca nel libro indicandolo come ambito esito della propria ricerca: "Un'immagine di placidità senza irrequietezze esistenziali compiuta definita in una forma che si autogiustifica che non cerca fuori di sé oltre a sé il motivo del suo essere".

Allora dunque la meta è quella, un'immagine di donna divina. Ma ciò è tanto più crudele in quanto la madre pare indicarla alla figlia, impersonarla, e poi nello stesso tempo sembra rifiutarsi di darle i mezzi per raggiungerla. Un tradimento. Lei non può, non vuole, non sa come si fa. O peggio si disprezza, o indica una strada di sottomissione, del tutto paradossale, opposta al sogno di onnipotenza.

Tu vorresti dunque diventare un corpo che conosce il segreto della vita. Compiuto in sé, autosufficiente, che non abbia bisogno di nulla (così hai immaginato la madre, che si è potuta permettere di mettersi da parte, mentre a te non era possibile, lo sapevi, fare a meno di lei). Ed ora ti accorgi di un'altra cosa terribile.

Il corpo della madre - di questo ti accorgi a un certo punto ed è un vero colpo di scena - non è affatto autosufficiente. Ha bisogno del corpo dell'uomo. Del corpo per generare - questo biologicamente - e dell'uomo per vivere - questo storicamente.

La dea cade, crolla dal suo piedistallo. In un mio sogno successivo a quello della venere bianca, sospesa, la dea stava invece prona, grande ancora, ancora immensa, ma stesa a terra, come se fosse molto affaticata, o gravemente ferita. Io le giravo intorno come una turista tra le rovine di un tempio, piccola e sconcertata.

A un certo punto della mia storia ho visto la mia mamma divina, onnipotente, sottomessa al padre. Una madre potente-debole che tiene a bada con l'astuzia l'uomo di cui ha bisogno. Incomprensibili le ragioni per cui un essere tanto perfetto come mia madre si sottometteva all'uomo la cui statura mi sembrava ben inferiore.

La risposta che alla fine mi diedi fu questa: l'uomo aveva in mano le chiavi del mondo artificiale da lui stesso costruito, e poteva negare cibo, figli, protezione da sé e dal mondo, se l'essere meraviglioso, capace davvero di generare dal proprio corpo e nutrire, non gli si sottometteva.

C'era bisogno dell'uomo, del suo sguardo, della sua approvazione. Gli occhi della madre non rassicurano, non bastano. Né a far figli né a sopravvivere. (C'è chi comincia a disprezzare o odiare la propria madre e ad allontanarsene quando si accorge che ha bisogno dell'uomo. Io invece la vedevo come una principessa prigioniera dell'orco. Io ero la ranocchia che l'avrebbe liberata e in forza di ciò sarebbe divenuta finalmente bella. La ranocchia avrebbe dimostrato alla povera principessa come si fa a non temere l'orco e a costringerlo ad accorgersi della natura femminile rispettabile e degna. Naturalmente bisognava cercarsi un interlocutore maschile più comprensivo del mio papà cattolico di destra. In questa favola di orchi e principesse stanno le mie motivazioni più profonde d'adesione al comunismo e al femminismo).

Dunque lo sguardo dell'uomo è necessario.

Storicamente per sopravvivere alle regole del mondo artificiale nel quale lui si muove a proprio agio. Biologicamente, profondamente per poter diventare l'essere generante, la madre, cui si somiglia ma solo in parte. Per poter tornare alla madre bisogna passare attraverso l'uomo. Al suo sguardo che approva. Approvare significa conferire efficacia da parte di un'autorità a un atto emanato da un'autorità inferiore. Il pene come l'indispensabile timbro sul certificato d'identità femminile. Storicamente l'uomo è riuscito ad aggiungere un enorme valore al suo valore reale. E riuscito a volgere in connotazione positiva la sua diversità dalla madre. Chissà che noi non abbiamo contribuito alla sua opera in seguito alla delusione che la madre non sia autosufficiente e divina come l'abbiamo immaginata all'alba della vita.

Deludere. *De-ludere*: prendersi gioco. La madre si è presa gioco della figlia, illudendola e poi lasciandola in balia dell'altro, voltandole le spalle. Via, via, per questo proviamo tanto astio e tanta rabbia? Dal sogno di onnipotenza siamo forse passate e sentirci più deboli di quanto non siamo, e ad affidarci. La madre come madre natura delude perché non è completa in sé, piena di sé, perché manca qualcosa che è proprietà dell'uomo, che lei deve andare a chiedere "per piacere" all'uomo. Quel "dammi amore" richiesto all'uomo con disperata insistenza. "Guardami, riconosci in me il valore, desiderami".

"Dammi il modo di generare ed essere come la madre".

"Concedimi in premio ciò che la madre non poteva, si è rifiutata di darmi, la possibilità di essere come lei". Oppure, preghiera della donna emancipata che ha origine nella stessa delusione: "Schiudimi le porte del tuo mondo artificiale".

Scriva Agnese Seranis: "Quella sua (dell'uomo) sensazione di piacere che ti è disvelata totalmente e ne sei tu la causa e questo tuo essere desiderabile desiderata così esplicitato ti fa amare te stessa".

Ora la donna si specchia negli occhi dell'uomo, in essi si vede vivere, come, prima che si separasse da lei e la deludesse, in quelli della madre.

Un'amicizia di primo Novecento

di Roberta Fossati

Durante il suo soggiorno fiorentino del 1912, Sibilla Aleramo frequentò assiduamente gli intellettuali vociani, intessendo rapporti di amicizia anche con il versante femminile del gruppo. Risale a questo periodo l'inizio del carteggio fra la scrittrice e il direttore della "Voce", Giuseppe Prezzoline e sua moglie, Dolores Faconti. La corrispondenza, conservata in gran parte nel Fondo Aleramo dell'Istituto Gramsci di Roma e nell'Archivio Prezzolini della Biblioteca Cantonale di Lugano, è ancora quasi del tutto inedita. La scelta di documenti che si riporta alla fine di questo articolo non è esente, come inevitabilmente succede in questi casi, da una certa dose di arbitrio. Va intesa perciò nella sua frammentarietà, come un saggio delle voci che si intrecciano nella corrispondenza: quelle di una donna sola e di una coppia; o anche, di due donne che si scrivono per amicizia e della donna sola che scrive per lavoro e adotta due stili ben diversi di comunicazione con l'una e con l'altro.

"C'era una riunione a casa di Prezzolini il martedì sera - 'riunione di lavoro', correzione delle bozze. Dolores aveva la teoria che gli uomini non sanno correggere le bozze: non vedono i refusi in quello che hanno scritto, perché se lo recitano sotto voce e gli occhi non seguono lo stampato; e si annoiano a cercarli in quello che hanno scritto gli altri. [...] Così mentre Prezzolini, Slataper, gli altri amici ammessi alla cerimonia un po' correggevano e un poco discutevano, Dolores zitta zitta si ripassava una pagina dietro l'altra ed aveva anche il tempo di andare a preparare il caffè" (1): per abbozzare il ritratto di Dolores Prezzolini ci si deve a tutt'oggi accontentare delle poche parole rintracciabili nella memorialistica e nella critica. Qualche aggettivo che ne conferma la sorte di personaggio "minore" nella storia letteraria italiana di primo novecento, teso a metterne in rilievo soprattutto le doti umane, lasciando intravedere altro, forse, sullo sfondo, senza mai affrontare la qualità e lo spessore di questo altro. Dolores appare scolpita, in un certo senso, nel bassorilievo fiorentino degli anni della

"Voce" senza la possibilità di essere raccontata oltre quel tempo, anche se la sua vita si prolunga fino ai nostri anni Sessanta. Più simpatica di Giuseppe Prezzolini, dotata di una raffinata sensibilità critica, capace di riscuotere stima e ricevere confidenze. La sua immagine dunque resta cristallizzata in definizioni di qualità prettamente "femminili": sollecitudine, senso materno, assunzione di ruoli mediatori, zelo nella cura di un canale affettivo con gli inquieti protagonisti del gruppo vociano, soprattutto, forse, con i meno integrati nell'ambiente, come Scipio Slataper o Sibilla Aleramo. (2) Destino a Cui sfugge a fatica anche per quanto riguarda la storia della sua amicizia con quest'ultima, che ebbe i suoi momenti più intensi proprio negli anni immediatamente precedenti la prima guerra mondiale.

Ma non basta: nel ripercorrere l'intrecciarsi di queste due biografie femminili, occorre padroneggiare la tentazione di concentrarsi sulle carte della fagocitante Sibilla, tentando di stabilire l'equilibrio fra un personaggio noto e studiato per la sua vita e per il suo mito ed una figura ancora da capire come Dolores. Leggendo la loro corrispondenza, ci si imbatte in alcune parole-chiave del loro lessico familiare che permettono forse di superare un tale *impasse*, poiché ognuna delle due donne, attraverso di esse, riesce ad esprimere la dimensione in cui vive: amore, malattia/guarigione, lavoro letterario.

I loro scambi epistolari iniziano nella seconda metà del 1912, un anno difficile per entrambe. Il colloquio a distanza è incentrato sugli strascichi della vicenda amorosa tra Sibilla e Papini, ma contiene a ben guardare altri elementi che prendendo a pretesto il discorso sull'amore le conducono a riflettere sulle loro contrastanti visioni del mondo e dei rapporti.

Dolores e Sibilla sentono di avere esperienze e destini differenti, *sono* differenti, e professano la loro diversità, tentate di fare un'opera di reciproca convinzione con la consapevolezza che nessuna delle due certamente convincerà l'altra delle sue ragioni. Da qui nasce una sorta di rispetto e di stima, l'insistenza ad incoraggiarsi reciprocamente ad avere "forza", un'altra parola-chiave del loro lessico di amiche.

Si erano già incontrate sul terreno della maternità, Dolores impegnata con il piccolo Alessandro, Sibilla con l'immagine di suo figlio ormai adolescente e irraggiungibile, come testimonia il diario di Slataper:

"10 gennaio [1912] - Sibilla raccontò sua vita a Dol[ores]. Mai più visto figliolo, ora di 15 anni, collegio di Macerata, rifiuta lettere della mamma".

Il soggiorno in Corsica di Sibilla Aleramo nell'estate 1912 fa ormai parte del mito, umano e letterario, della scrittrice: a questo periodo appartengono oltre all'epilogo del suo amore con Giovanni Papini, la proclamazione della nascita della sua vocazione poetica, la prima stesura del *Passaggio* e della *Lettera non spedita*, divenuta poi *Trasfigurazione*. Nella distanza da ogni frequentazione consueta e nella scoperta delle diversità naturali e antropologiche dell'isola, inizia quella che Sibilla stessa chiamerà la sua "terza vita", si va precisando quel progetto teso a identificare arte ed esistenza sul quale molto è già stato detto. Dolores accetta di fornire all'amica informazioni su *Arno*, come confidenzialmente l'Aleramo chiamava Papini, con una discrezione che cela, dietro l'apparenza telegrafica, un lievitare di emozioni. Nelle lettere si parla più volte dello stato di salute dello scrittore, che "non riesce a far nulla ed è scontento" (3) e qualche cenno è dedicato anche a Vincenzo Cardarelli, il quale, come è noto, era a sua volta reduce da una precedente difficile relazione con Sibilla. Ma riguardo a Papini, nel complesso Dolores sembra solidarizzare più che con la storia d'amore con la sofferenza che ne è scaturita per l'amica, interpretandola come la *Prova* decisiva della vita di lei.

«Amare è sacrificarsi" (4), le scriverà perciò dopo averla rivista per pochi giorni a Firenze di ritorno dalla Corsica per un ennesimo sfortunato tentativo d'incontrarsi con Papini, ripetendole quanto già le aveva predicato durante tutta l'estate.

Ma sul piano delle differenti visioni della vita, da Sibilla già le erano giunte risposte di benevola condiscendenza:

"In quanto alla filosofia che tu esprimi del tuo stato attuale, lascia che per questa volta io non ne parli. Non sorrido, non temere. Ti voglio sempre bene". (5)

L'oscillare tra salute e malattia, fisica e spirituale, accomuna l'estate delle due donne. Ognuna rende conto all'altra delle sue vittorie e delle sue sconfitte contro i loro mali di diversa origine. Sibilla, come si sa, in Corsica sta male nel corpo e nello spirito, "tanto da sentir quasi un poco paura, credo per la prima volta dacché sono al mondo", come confida tra l'altro a Giuseppe Prezzolini, la cui corrispondenza con la scrittrice si interseca in questo periodo con quella della moglie (6). Le lettere dell'Aleramo insistono su questa forma personale di terapia basata sul ripiegamento interiore, sul raccogliere le forze per una rinascita: vivere la crisi come rigenerazione profonda, sostenuta dalla convinzione della propria inesauribile ricchezza, destinata a manifestarsi di nuovo, dal mito della sua unicità che mai l'abbandona. Per questo può dire a Dolores, che ne segue preoccupata l'evoluzione:

"E già adesso, sai, in certi momenti mi sento molto meno povera di quanti nella vita avrebbero potuto darmi e non mi hanno dato. Ma ho attraversato, nelle settimane scorse, una crisi atroce, morale e fisica; e sono ancora debole, lavoro a tentoni. Però sono viva e sono io". (7)

Di questo travaglio Dolores, pur lontana, resta la testimone:

"Ho sentito molto la tua mancanza. Non sono parole. Ma ora che sento che il paese ti piace tanto e che sei forte sono contenta anch'io e calma sul conto tuo", sapendo che a lei spettano le prove, minori, ma plurime, di quella quotidianità femminile alla quale Sibilla, come scrittrice e *out-sider*, è riuscita, per sua gioia e sua condanna insieme, a sfuggire. Ma in entrambe, per diverse ragioni, il disagio si manifesta soprattutto attraverso il corpo. Si sa della penosa neuro artrite che perseguiterà Sibilla per tutta la vita. Le coliche di cui soffre Dolores sembrano altrettanto insidiose:

"Da una settimana ho dei fortissimi dolori di ventre, giorno e notte, che mi rompono le reni e mi avviliscono" (8).

Di qui, nelle sue lettere la manifestazione dell'insofferenza per il corpo sentito soprattutto per i suoi limiti, il timore di un'inadeguatezza nell'adempimento di doveri materni, non solo verso il piccolo Alessandro, ma anche verso il vulcanico e instabile marito.

Dolores, temperamento di per sé malinconico, respira gli alterni umori di Prezzolini, che nelle lettere ama spesso chiamare con lo pseudonimo di *Giuliano*, adottato dallo scrittore, come è noto, fin dall'epoca del "Leonardo". Di queste dolorose tensioni familiari, acuite in quel periodo dalle complicate vicende della "Voce" vi è testimonianza nel già citato diario di Slataper, fra i vociani il più lucido e affettuoso nei confronti di Dolores. Se ne riportano due passi, accennando così soltanto a quello che potrebbe costituire un autonomo rivolo di ricerca:

"Prezz[olini] vede la vita a catastrofi ed è debolissimo. Tutta la sua vita è inquinata dal suo passato: ha un rimorso e una paura continua. In fondo è rimasto stranamente mistico e crede a strani casi di coincidenze. Ci siamo scritti con Dolores che è una creatura ottima, delicata e suscettibile come una bimba".

E ancora, sempre nel corso del 1911:

"Al 23, mezzogiorno, parlato con Giuliano per Dolores e bimbo. Dettogli mancanza di

sentimento. Ragione sragionante; che non capisce bene la donna, madre e piccini. Ammise: addolorato. Dissi sua aridità, mancanza vita. Ci bacciammo. Pianse. È buono. Andò subito su. Ma ieri Dol[ores] tornò giù da Settignano causa colica. Spavento di tifo".

La sensibilità un po' esasperata di Dolores le permette di individuare un punto nodale dell'equilibrio delle persone a cui si sente affettivamente legata, del marito come di Sibilla, rivelando nello stesso tempo quelle che sono probabilmente anche le sue segrete aspirazioni, il mito in cui personalmente crede: la necessità del lavoro - creativo, si intende - come mezzo di guarigione efficace:

"sento che non hai lavorato e allora indovino la tua tristezza, io che ti ho visto più volte presa dallo sgomento e dalla disperazione per non poter lavorare, per non poter affogare le tue tristezze e la tua solitudine nel lavoro". (9)

Nel ringraziamento di cortesia all'amica per il miele portatole dall'isola, reintroduce quanto le sta a cuore per sé, per l'amica, per *Giuliano*: trovare le energie per lavorare:

"Spero che ti metterai tranquilla (voglio dire *forte*) al lavoro", e, nella stessa lettera: "Noi stiamo bene. Giuliano m'incarica di esprimerti tutto il suo entusiasmo per il tuo miele ed io trovo che ci fa un gran bene, non solo fisico, ma morale e persino!! Che fa lavorare Giuliano". (10)

La fine del '12 vede di nuovo Dolores immersa nella depressione e nel malessere fisico, mentre Sibilla, a Sorrento dalla fine di ottobre, non patisce minori disavventure: il carteggio fa cenno al morso di un cane che suscita apprensione per le possibili conseguenze mortali. Traspone un leggero risentimento di Dolores verso Sibilla, dettato più dal suo vedersi debole, troppo isolata e limitata nella sua libertà di movimento e di vita rispetto a quella di cui può godere l'amica, che da un calo di affetto nei suoi confronti. Come sogliono fare le madri, Dolores rimprovera l'incauta, dopo il morso del cane:

"Sei sempre alla caccia di emozioni nuove, tu: lascia stare i poveri altrui! Questa volta te ne ricorderai, almeno", e, con un curioso lapsus, nella stessa lettera si identifica nell'immagine del "cane idrofobo", isolato dalla cerchia vociana che fa capo ad Amendola. Son giornate di "furore dell'anima", alle quali Dolores non è disposta a riconoscere alcunché di positivo, né fuori né dentro di sé.

Intanto Sibilla l'utilizza come fonte di informazioni, per altro piuttosto vaghe sugli strascichi

con Papini, tanto che in Dolores affiora il sospetto di un'amicizia strumentale da parte della scrittrice:

"Ma vuoi proprio bene a me per me?" le chiede nella stessa lettera (11). E rincara la dose nel gennaio del '13, mentre Sibilla è a Sorrento, trovando il coraggio di rilevare i sintomi dell'affievolirsi dell'amicizia:

"Perché non scrivi niente, perché non hai confidenza in me? non sai che a me si può dire tutto? ti ho forse fatto del male? Come va il lavoro?". (12)

Sibilla è probabilmente distratta. L'impossibilità di recuperare in alcun modo il rapporto con *Arno*, il suo distaccarsi, fisicamente e letteralmente, dal giro vociano, altre febbrili esperienze, tendono ormai a separarla dall'amica, che rinnova i suoi sospetti in una postilla del maggio successivo:

"Mi trascuri. Perché?" (13) Sibilla continua però a scriverle, raccontandole le tappe della sua guarigione. "Io lavoro. Lentamente, ma ostinatamente. Qualcosa verrà fuori, che forse si farà amare". (14)

Già le aveva comunicato nel novembre del '12, alludendo molto probabilmente alla stesura del *Passaggio*. Dolores, che accetta volentieri le confidenze di Sibilla sull'evoluzione del suo lavoro di scrittura, rende spesso conto all'amica delle sue letture - accanto a De Sanctis, la *Giuditta* di Hebbel, tradotta da Slataper, *L'Uomo finito* di Papini e *La mort de quelqu'un* di Jules Romains. Il colloquio con la sua interlocutrice diviene però anche un pretesto per riflettere su se stessa e sui propri desideri: leggere, forse segretamente scrivere. Nel comunicare a Sibilla questa sua ricerca personale, Dolores mescola spesso in egual misura lucidità e lamenti: "sto leggendo, anzi rileggendo perché l'avevo troncato, il diario di Barkischeff. Non è una gran cosa, ma mi fa sentire come si potrebbe fare un diario, se io avessi ingegno. Come sono addolorata di questo. È uno squilibrio, una lotta penosa e continua fra la mia anima e la mia testa. Beate te! Sai che ho detto l'altro giorno che per me non ci sono che *tre donne* che scrivono bene (in Italia): Annie Vivanti, Matilde Serao e S. Aleramo. Che ti pare?" (15) La corrispondenza fra le due donne proseguirà, ma ormai svogliatamente. Più che Dolores, Sibilla, a Parigi dalla fine del '13, cerca in questo periodo la mediazione di Giuseppe Prezzolini per essere presentata a letterati francesi, come Péguy, Rolland, Halévy. Prezzolini si mostra condiscendente nell'accontentarla, pur conservando alcune riserve, come nel caso di Romain Rolland, che

l'Aleramo riuscirà comunque ad incontrare. La scrittrice, del resto, ricambia la cortesia con un tentativo, per altro sfortunato, di far tradurre il libro di Prezzolini, *La Francia e i Francesi nel secolo XX osservati da un italiano* da Pierre Paul Pian, il traduttore di *Una donna*. Qualche rapido scambio avviene ancora fino alle soglie della prima guerra mondiale: Dolores le scrive, mentre il marito è al fronte, per annunciarle la nascita del secondo figlio, Giuliano, e per comunicarle la notizia della tragica morte di Slataper. Ma non è solo la guerra a rendere difficili i rapporti. Qualcosa ha progressivamente raffreddato la confidenza fra le due donne. Ad incrinare l'amicizia non devono certamente essere rimasti estranei alcuni giudizi svalutativi dell'opera dell'Aleramo da parte di Giuseppe Prezzolini, che, se aveva espresso all'epoca stima e interesse per l'autrice di *Una donna*, non nasconderà la sua insofferenza non solo per l'esuberanza sentimentale di Sibilla, ma anche per le sue scelte letterarie, rifiutando la proposta dell'Aleramo di pubblicare gli scritti di madame Aurei e ignorando *Il Passaggio*, uscito nella primavera del '19.

"La vostra ostilità verso di me, Prezzolini, scoppiata da qualche anno e da lontano dopo un'amicizia limpida, è uno dei tanti misteri che non riesco assolutamente a spiegarmi", gli scriverà con molta franchezza Sibilla nel '23. (16)

Intanto Dolores e Sibilla si rividero per poche ore a Parigi nel giugno del '28. Riparlarono di Papini. Il discorso sull'amore consentiva di ritessere qualche filo dell'amicizia.

Solo nell'estate del '50 Dolores, ormai divisa da anni da Prezzolini, riordinando delle vecchie carte, ritroverà le "poche ma care letterine" dell'amica e le scriverà, con una certa malinconia, una lettera di ricordo.

Note

(1) A. Spaini, *Ricordo di Dolores Prezzolini*, in "Il Secolo XIX", 3 marzo 1962, p. 3. (2) Fra i pochi cenni su Dolores, S. Slataper, *Appunti e note di diario*, Milano, Mondadori, 1953. N. Sistoli Paoli, *Internazionalismo e cultura popolare nelle lettere di Gemma Harasin a Giuseppe e Dolores Prezzolini (1909-1917)*, in *Giuseppe Prezzolini 1882-1982, Atti delle giornate di studio 27 gennaio e 6 febbraio 1982*, a cura di F. Pongolini, Bellinzona, Dipartimento della Pubblica Educazione, 1983. A. Palazzeschi - G. Prezzolini, *Carteggio 1912-1973*, a cura di M. Ferrarolo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura e Dipartimento della Pubblica Educazione del Cantone Ticino, 1987. A. Cavaglion, *Più simpatica lei* in "L'Indice", a. V, n. 7, luglio 1988, p. 10. R. Guerricchio, *Storia di Sibilla*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974.

- (3) Istituto Gramsci, Fondo Aleramo (d'ora in poi I.G.), lettera del 12 agosto 1912.
- (4) I.G., lettera del 7 ottobre 1912.
- (5) Lettera del 29 luglio 1912; si coglie l'occasione per ringraziare il signore Giuliano Prezzolini, che conserva la lettera nelle carte di famiglia.
- (6) Biblioteca Cantonale di Lugano, Archivio Prezzolini, (d'ora in poi A.P.), lettera dell'11 luglio 1912.
- (7) Cfr. nota 6.
- (8) I.G., lettera del 18 giugno 1912.
- (9) I.G., lettera del 14 settembre 1912.
- (10) Cfr. nota 5.
- (11) I.G., lettera del 22 ottobre 1912.
- (12) I.G., lettera del 11 gennaio 1913.
- (13) I.G., lettera del 5 maggio 1913.
- (14) Lettera del 17 novembre del 1912, per concessione del signor Giuliano Prezzolini.
- (15) Cfr. nota 15.
- (16) A.P., lettera del 20 settembre 1923.

Lettera di Sibilla a Giuseppe Prezzolini dell'11 luglio 1912 (Archivio Prezzolini, Biblioteca Cantonale di Lugano).

Evisa (Corsica) 11/VII/912

Caro Prezzolini, non ho risposto prima alla v/cara cartolina, perché sono stata anch'io male, e parecchio, tanto da sentir quasi un poco paura, credo per la prima volta dacché sono al mondo.

E adesso torno a farmi coraggio. Dolores come sta? È partita per la campagna? Aspetto l'indirizzo e buone notizie. Mi fece piacere sentire che voi siete di buon animo. In quanto alla Corsica, leggerete, nel pross. *Marzocco*, qualcosa sulle mie impressioni, in generale. (1) E il vs. giudizio sui Corsi nel continente (2) lo credo esatto. Dite dunque a Dolores che mi scriva.

Vostra aff.a Sibilla Aleramo

Note

(1) Si tratta di una delle cosiddette "prose di viaggio" dell'Aleramo: *Corsica*, in "Il Marzocco", n. 1, 21 luglio 1912.

(2) "Ho conosciuto vari corsi a Parigi tutti instradati per la carriera delle armi, della polizia o degli impiegati. Non han voglia di lavorare, ma di comandare": così si era espresso Prezzolini al riguardo (I.G., lettera di Prezzolini a Sibilla nel 2 luglio 1912).

Lettera di Sibilla a Dolores del 29 luglio 1912 (carte conservate dal figlio di Giuseppe Prezzolini, signor Giuliano Prezzolini).

Evisa (Corsica) 29 luglio '12

Cara Dolores, ho avuto soltanto tre giorni fa la tua tanto attesa lettera: la posta arriva quassù con ritardi incredibili - quando non si smarrisce.

Mi ha fatto contenta il sentirti guarita, risanata, e lieta della campagna che ti circonda e del tuo bambino. In quanto alla filosofia che tu esprimi del tuo stato attuale, lascia che per questa volta io non ne parli. Non sorrido, non temere. Ti guardo in silenzio. Ti voglio sempre bene. Quest'inverno lo passerai dunque ancora a Firenze? Sarà uno dei pochi incentivi a starvi anch'io qualche mese. E in tal caso avremo occasione di discorrere seriamente sul senso della vita. Se io supero altri due o tre mesi di solitudine, quando mi rivedrai non mi dirai più povera, malgrado tutta la tua affettuosa e trepida tenerezza.

E già adesso, sai, in certi momenti mi sento molto meno povera di quanti nella vita avrebbero potuto darmi e non mi hanno dato. Ma ho attraversato, nelle settimane scorse, una crisi atroce, morale e fisica; e sono ancora debole, lavoro a tentoni. Però sono viva, e sono io.

Perdona se non ti scrivo a lungo. Scrivimi tu. Qui fa caldo, malgrado gli 800 metri. Sono stata sei settimane senza quasi scambiare parola, fuor che colla affitta camera. Da qualche giorno è venuta in una villa qui accanto una famiglia corsa che vive a Tunisi, e ha insistito per vedermi: buona gente cordiale, innocente: una signorina suona il piano e canta abbastanza bene: si faranno assieme alcune escursioni che da sola non avrei potuto compiere. (1) Il paese è bello, ma, o io sono un poco sorda, o questa natura è poco musicale, e non riesce a farmi dimenticare le mie Alpi.

Ti ha mandato Giuliano il *Marzocco* del 21 luglio con il mio articolo sulla Corsica? Io non me ne ho copia da mandarti. E costì fa fresco?

Mi ha scritto tempo fa Gigetta Carniel (2), dolcissimamente.

Cara, voglimi bene. Ti abbraccio. Sibilla

Note

(1) Si tratta della famiglia del "ragazzo Joe", che Sibilla amò in Corsica: Dolores ricevette da Sibilla una confidenza anche su questa vicenda.

(2) Gigetta Carniel, allora fidanzata e poi moglie di Scipio Slataper.

Lettera di Dolores a Sibilla del 14 settembre 1912 (Istituto Gramsci di Roma, Fondo Aleramo).

Firenze, 14/IX/912

Cara Sibilla, Ricevo la tua cartolina e ti rispondo subito.

Farò tutto quel che desideri: ti manderò e serberò il Corriere (1) e vorrei che tu mi chiedessi ancora tante cose e che potessi almeno esserti un po' utile così, umilmente. Povera, cara Sibilla, così sola fra quelle spelonche e quelle montagne che mettono i brividi a tutte l'ore! Non ti avrei creduta così forte e così capace di solitudine. Son tanto contenta di questa prova, per te, che avrai misurato meglio le tue forze psichiche ma sento che non hai lavorato e allora indovino la tua tristezza, io che ti ho visto più volte presa dallo sgomento e dalla disperazione per non poter lavorare, per non poter affogare le tue tristezze e la tua solitudine nel lavoro,

per non poter dare un po' di te stessa agli altri, che è forse la tua maggiore sete. Ma perché non vuoi fermarti a Firenze? e dove vuoi andare? non è questa una debolezza che ora vorresti saper vincere? ma so troppo poco di te e non insisto. Se starai qui, mi troverai amica e non importuna, e troverai qualche altro amico che ti terrà un po' di compagnia: ma fai te.

Sei libera ed approfittane per il tuo meglio. Io son ritornata, quieta, sana, con molto rimpianto per la bella campagna che ho lasciato, ma ho visto anche che le abitudini si riprendono con la massima facilità e non mi sono accorta neppure di vivere fra dei muri invece che all'aria aperta: ché là stavo all'aria e al sole dalla mattina alla sera. Al sole... quando c'era: ho goduto di più la pioggia, ma è così bello il cielo con le cavalcate nere! Qui il tempo è piuttosto brutto: un giorno bello e quattro incerti. Ma anche Firenze è bella così, non è vero? Ricordi dalla tua camera?

Degli amici ho poco da dirti: Papini ritornerà il 20. Cardarelli ha chiesto se tu avevi cambiato indirizzo. Jahier è diventato ancora più orso e più strano. Soffici sta sempre poco bene di corpo e di spirito. Amendola è a Roma con tutta la famiglia perché ha la mamma morente.

Sai che col novembre la Libreria (1) sgombera in via Cavour di faccia alla Marucelliana accanto a Gonnelli. (2) Non ho altro da raccontarti; cioè, il più importante per me, sì. Che Giuliano sta bene e lavora molto al suo libro sulla Francia (3), alla Voce, al Resto del Carlino. È pieno di idee, di buona volontà, di ottimismo.

E che il mio piccino si è sviluppato tanto. E diventato alto, ripete tutte le parole che gli diciamo, capisce tutto, ha raddrizzato le gambine: insomma comincia veramente a divertire. Tutte le mattine lo porto al giardino d'Azeglio e gode tanto!

Addio, Sibilla. Non ti ho rattristato, vero? A presto. Addio. La tua Dolores.

Note

(1) La Libreria della Voce.

(2) Ferrante Gonnelli, proprietario di una libreria in via Cavour, amico e sostenitore dei futuristi.

(3) G. Prezolini, *La Francia e i francesi nel secolo XX, osservati da un italiano*. Milano, Treves, 1913.

Il sapere dell'altro

Incontro con Hélène Cixous

di Cecilia Gallotti e Roberta Gandolfi

Un uomo viene a bussare alla porta del suo amico: "Chi sei?" chiede l'amico. - "Sono io" risponde il visitatore. - "Allora vattene, non ti conosco, perché tu non mi riconosci...". L'uomo ritorna bruciante d'amore e di bisogno, dopo un anno di meditazione: "Chi sei?" chiede l'amico. "Sono te". Allora la porta si apre e Tu ed Io sono infine seduti nel giardino, tu ed io, con due visi e una sola anima.

Il cammino che nel teatro conduce l'autore verso il personaggio è un po' come quello che nella parabola sufi, attraverso la prova d'amore, porta l'amico che cerca all'amico cercato. "Perché la porta si apra dando su Te, il personaggio desiderato, bisogna che io che non sono te sia riuscito a dimenticare se stesso"; è questo che troviamo negli *Ecrits sur le théâtre* di Hélène Cixous, questo il nucleo delle riflessioni poetiche e critiche sulla scrittura teatrale che accompagnano la sua pratica di autrice. Il teatro è solo uno degli interessi coltivati da Hélène Cixous. Ricordare con ordine la vastità dei suoi contributi alla cultura francese contemporanea è difficile. Certamente lei stessa citerebbe in primo luogo i suoi "testi di finzione", cioè i libri di narrativa, così chiamati per distinguerli dal teatro e anche per prendere le distanze dal genere romanzesco: nella sua letteratura "di finzione" infatti non c'è racconto, non ci sono personaggi, bensì una voce che attinge liberamente all'immaginazione soggettiva. La stessa voce ritorna in ogni testo, in un rapporto intimo e monologante con l'inconscio, senza cessare d'altronde di fare incursioni in altri domini, dalla filosofia alla psicanalisi, dalla pittura alla musica alla politica. A cominciare dal premio Medicis vinto nel 1969 con *Dedans*, Hélène Cixous ha scritto quasi quaranta opere. Benché i suoi testi uscissero regolarmente presso grandi case editrici, quali Grasset e Seuil, l'autrice ha scelto ormai da anni di pubblicare esclusivamente nelle

edizioni delle donne (Ed. des Femmes). Inoltre, nell'ambito del suo lavoro come docente universitaria, è riuscita a istituzionalizzare il suo interesse e il suo impegno per una cultura femminile fondando alla Sorbonne di Parigi il "Centre d'Etudes Féminines" (Centro di Studi Femminili; 1974), una facoltà tutt'ora attiva che propone corsi e seminari indirizzati allo studio del discorso e della cultura delle donne, nell'area della letteratura e delle discipline umanistiche. L'attività intellettuale di Hélène Cixous ha ancora un altro luogo: la incontriamo per la prima volta al seminario che tiene al Collège de Philosophie di Parigi; è qui che da molti anni, a settimane alterne, un'intera giornata viene dedicata alla lettura e alla riflessione su autori e testi di letteratura "che più si prestano a un'economia di genere femminile"; testi amati da sempre come quelli di Clarice Lispector o di Marina Cvetaeva. L'intenzione di condurre un approfondito lavoro di lettura che assuma esplicitamente il punto di vista della differenza sessuale si dispiega non solo a livello di ciò che viene letto, ma - e questo ci sembra raro e importante - anche a livello del modo di procedere del suo discorso. Nella forma del discorso e nella metodologia assunta ritroviamo le premesse di una visione del mondo femminile. La lettura non viene concepita come esegesi filosofica ma piuttosto come avventura nel testo, un percorso che incontri l'autore attraverso evocazioni e risonanze. Tale metodologia, che non cerca l'obiettività scientifica esterna, ma che sceglie la soggettività e il rapporto "dall'interno" col testo, riesce ad essere rigorosa e ad esprimere un sistema di valori, un'etica femminile. Ancora: ritroviamo nel seminario di Hélène Cixous quasi una forma antica di insegnamento: la sua meditazione è un pensare ad alta voce, senza punteggiatura, con il quale il pubblico dialoga e conversa. In questa molteplicità di interessi l'esperienza teatrale non occupa uno spazio molto vasto, tuttavia essa riveste un significato determinante nel percorso della scrittrice. Primo dei suoi testi di teatro, conosciuto e tradotto in varie lingue, è *Portrait de Dora* (*Ritratto di Dora*; 1976), una rivisitazione del "caso Dora" analizzato da Freud.

È ancora una donna, Sakundeva, sulla scena teatrale di Hélène Cixous in *La prise de Vécole di Madhubai* (*La presa della scuola di Madhubai*; 1984). L'incontro con Ariane Mnouchkine e con il "Théâtre du Soleil" cambia radicalmente la sua drammaturgia: *L'Histoire Terrible mais Inachevée de Norodom Sihanouk Roi du Cambodge* (*La storia terribile ma incompiuta di Norodom Sihanouk re di Cambogia*; 1985) e *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* (*L'Indiade o L'India dei loro sogni*; 1987) raccontano la storia tragica di due paesi. Qui le voci, i movimenti, i canti di una moltitudine di personaggi invadono la scena della narrazione: "Ho bisogno che questo teatro mi racconti delle storie, e che me le racconti come solo lui può fare: leggendariamente eppure dritto negli occhi". Oggi Hélène Cixous attribuisce all'esperienza teatrale un valore di scoperta, che l'ha

costretta ad uscire "dai luoghi rari e desertici in cui non crescono che dei poemi", dal monologo interiore dei suoi testi di finzione, verso il teatro inteso come possibilità di comunicazione con l'esterno, con l'altro. La parabola sufi descrive la rinuncia di sé che esige ogni incontro d'amore. L'amore è metafora della scrittura teatrale: l'incontro col personaggio chiede che l'io dell'autore si apra ritirandosi, per riconoscere ed esprimere il discorso dell'altro.

Vorremmo cominciare con una domanda generale sulla differenza tra scrittura di finzione e scrittura teatrale. Si è parlato del suo lavoro come di "un testo ininterrotto", all'interno del quale l'incontro con il teatro ha portato dei cambiamenti importanti. Questi due tipi di scrittura restano separati nel suo percorso, oppure essi si nutrono l'uno dell'altro? In che modo lei pensa questa differenza?

Si tratta per me di due gesti molto diversi. Ho come immaginato una metafora della scrittura "a due mani": la scrittura di finzione con la mano destra, la scrittura teatrale con la mano sinistra. Sono davvero due sorgenti: teatro e finzione inscrivono in me due modi completamente diversi di rapporto con l'inconscio e con il mio corpo. Non sono mancina, scrivere quindi con la mano sinistra significa anche riconoscermi una certa "gaucherie": quando scrivo per il teatro sono maldestra, esso mi rimane estraneo, difficile, esotico rispetto alla scrittura di finzione che mi è in qualche modo più naturale. Il motivo è molto semplice: l'una è interiore e l'altro è esteriore, perché la finzione poetica ha una scena, ed è una scena interiore. Inoltre, al contrario del teatro che comincia proprio da un racconto e dai personaggi, la scrittura di finzione che mi è propria si allontana clamorosamente da ciò che una volta si chiamava "il romanzo": non c'è racconto, non ci sono praticamente personaggi. Questa forma specifica del mio lavoro è involontaria, quando scrivo i miei testi di finzione sono in un rapporto molto stretto con l'inconscio. Per il teatro compio tutt'altro tragitto; sono obbligata a rompere completamente con me stessa e a trasportare l'energia della scrittura all'interno di qualcun altro. Già questa è un'immensa differenza. Certo sono sempre io che scrivo, c'è dunque qualcosa in comune fra me e i miei personaggi di teatro, poiché per alimentare il loro inconscio, che in un certo senso è un'invenzione, ricorro al mio. Mi viene in mente che scrivendo la mia prima opera teatrale, *Sihanouk*, il primo personaggio ad apparire fu il padre morto, il re morto. Lo vedevo come in una visione: era un cambogiano, ne avevo quindi delle immagini lontane, asiatiche. Molto tempo dopo ho riconosciuto, così all'improvviso, che quel primo personaggio teatrale, assente da tutti gli altri testi, era mio padre, mio padre morto. Lo si potrebbe chiamare un "colpo d'inconscio".

Detto questo, penso anche però che nel teatro, se si riuscisse a disfarsi della parte più soggettiva di se stessi si giungerebbe, per così dire, "all'altro universale". Ciò significa che se Shakespeare ci arriva con tanta forza e freschezza è perché le metafore dei suoi personaggi - poiché è di un sistema di metafore che si tratta - ci appaiono come assolutamente evidenti, necessarie. Esse sono necessarie a tutti. Sicuramente sono in gioco dei referenti universali; penso che in ogni situazione violenta o estrema provocata a teatro, ritroviamo attraverso i secoli sempre la stessa scena di famiglia e di potere, sempre le stesse metafore, che sono anche le nostre. E se non le troviamo, vuol dire che non siamo nello stesso luogo.

Più precisamente, oggi che lei si dedica nuovamente alla scrittura di finzione, quali tracce ha lasciato l'incontro con il teatro, con il personaggio?

Ho creduto che l'esperienza teatrale, così potente, avrebbe forse prodotto delle trasformazioni nei miei testi di finzione. Innanzitutto il teatro mi ha mostrato che potevo creare dei personaggi, che ne avevo la capacità. Mi sono chiesta se potevo far apparire dei personaggi anche nella finzione, ed è un po' ciò che ho fatto in *Manne*, nel quale ho messo in gioco in modo poetico personaggi che non potrebbero incontrarsi a teatro, come Mandela con Mandelstam. Il teatro rimane comunque realista, anche se poetico, mentre nella finzione posso fare ciò che voglio, posso far sì che il Sudafrica sia la Russia, che la neve e il deserto siano nello stesso luogo, sulla stessa pagina. Nella finzione c'è dunque una libertà della quale ho assoluto bisogno, e alla quale ritorno sempre. Il lavoro di teatro, proprio perché così lontano, mi fa sentire più di qualsiasi altra esperienza cos'è per me la scrittura. Quando si è dentro qualcosa non si può conoscere; uscendo, andando verso il teatro, improvvisamente vedo dall'esterno il motivo specifico del mio bisogno di scrivere della finzione, quello che solo essa può soddisfare: il teatro mi rende il lavoro di finzione poetica estraneo, e di nuovo urgente. Il fatto che il teatro sia pieno di costrizioni mi restituisce un surplus di libertà. In questa estrema libertà la finzione può andare lontano, ma essa rischia anche di lasciare indietro il suo pubblico, di "seminarlo", in un vuoto di comunicazione.

Leggendo i suoi "Écrits sur le théâtre", ci è parso che la sua scrittura teatrale si contestualizzi rispetto a due grandi poli di riferimento: da un lato in rapporto alla scrittura di finzione, dall'altro rispetto all'attore. E meno evidente invece quale ruolo giochi il pubblico nella fase di elaborazione dei suoi scritti.

Avete ragione riferendovi all'attore e alla scrittura di finzione, tuttavia il pubblico è sempre presente quando si scrive per il teatro: il primo pubblico è l'attore, e l'autore stesso. Si tratta di

qualcosa di molto forte. Invece quando scrivo testi di finzione il pubblico non esiste, è Dio, è niente; io stessa non posso farmi pubblico...

Quando scrivo per il teatro c'è già in me, anche assente, l'altro, l'attore, colui col quale giocherò, il messaggero, il portatore. Sono sempre cosciente che c'è una cornice, all'inizio molto semplice, che è la scena: otto, dieci pagine, come un quadro, la porta, l'entrata, l'uscita (nella scrittura di finzione non si fa mai così, non ci sono porte, c'è l'infinito). A teatro c'è una regola: "ho qualcosa da dirti, ho tre minuti soltanto per dirti qualcosa di essenziale". Lo spazio e il tempo che sono intorno esigono qualcosa, subito. Il pubblico è un esercizio straordinario, è imparare a essere veloci, è beneficio, direi, da un punto di vista atletico.

Il titolo della sua ultima opera teatrale è L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves. Come immagina l'intersezione tra queste due scene, quella del teatro e quella del sogno?

Curiosamente a teatro non mi servo molto del mondo dei sogni, non posso appoggiarmi che raramente sulla scena dell'inconscio. Può succedere, ad esempio *nell'Indiade*, che su trenta o quaranta personaggi uno di essi, nello svolgimento della sua passione, attraversi ad un certo punto il mio stesso cammino, allora posso dargli i miei propri sogni, le mie metafore; ma è una coincidenza abbastanza rara. Quando accade è un sollievo, è più facile: mi è successo per due minuti con Gandhi, due minuti con Abdul Ghaffar Khan... Ma ci sono cose che non sono alimentate da me, e in queste sono obbligata a fare il lavoro che il teatro richiede: mettermi al posto dell'altro. Il teatro ce lo domanda particolarmente, così come la vita: quando incontriamo delle persone, se desideriamo conoscerle e amarle, dobbiamo metterci al loro posto; sforzo che facciamo di rado, forse solo per coloro che amiamo veramente, e ancora no, perché è molto faticoso. Per il teatro è indispensabile: non è il mio sogno, è il sogno dell'altro che devo cercare. Quando ho delle difficoltà con dei personaggi è perché non trovo il loro sogno.

Scrivendo *Sihanouk* ero in difficoltà con i Khmer Rossi, non solo perché erano cattivi, ma perché non trovavo il sogno dell'uomo cattivo. Hitler ad esempio, quale può essere il suo sogno? Le parole che escono dalla sua bocca le conosciamo tutti, ma esse provengono da un sogno che io non vedo. Evidentemente bisogna arrivare a pensare tutto l'essere umano; il Khmer Rosso che massakra non pensa male di se stesso, siamo noi che pensiamo male di lui. D'altronde è questo che Shakespeare ci insegna: ascoltare il discorso di colui che ci è ostile, la sua logica interiore; Jago e Riccardo III hanno ragione. Nel teatro bisogna cercare questo, ed è difficile.

Attraverso il suo seminario, lei affianca all'attività di scrittura un approfondito lavoro di lettura degli autori che più ama. Coltiva con uguale intensità la frequentazione del teatro, come lettrice e spettatrice?

Risponderò superficialmente. Per me andare a teatro è un problema, sono una cattiva spettatrice. Shakespeare è forse l'unico autore che ha sempre fatto parte del mio mondo interiore, ancor prima di aver mai scritto per il teatro; e se non mi occupo di lui al seminario, o molto di rado, è perché quello spazio non è sufficiente.

Rispetto alla lettura del testo teatrale, penso che ci sia qualcosa in esso che provoca delle resistenze da parte del lettore. Credo che in generale non si sappia leggere il teatro, che la gente non ami farlo, perché per leggerlo bisogna riempire i bianchi, i movimenti della scena.

Nei suoi testi teatrali ad argomento storico, come Indiadé e Sihanouk, in che senso viene intesa la storia? Ci sembra che il suo approccio la consideri similmente a un testo letterario, nel quale cercare la dimensione poetica. Questa lettura della storia, che tende ad attualizzare un mito nascosto, che ci ricorda l'esistenza nella nostra epoca di una scena arcaica e mitica, può avere valore politico?

Non è questo che dico a me stessa, ma trovo la vostra domanda molto pertinente. Non comincio mai a scrivere dicendomi che devo trovare il mito nascosto; ma se per caso, scrivendo, facessi riapparire quello che voi chiamate il mito nascosto, ne sarei felice, perché vorrebbe dire che ho trovato il luogo della significazione. E se a volte, lavorando su un periodo storico, mi succede di non trovare niente, di non riuscire a scrivere, è forse perché non c'è il mito, non c'è il segreto, il cuore che fa che un avvenimento resti in tutte le memorie. Alcuni avvenimenti sembrano provocare una grande agitazione e poi tutto svanisce, erano vuoti; quelli che invece ci toccano, riguardano le grandi questioni di vita e di morte che ci animano sempre. Quanto al fatto che i miei testi storici possano avere un valore politico... Risponderò in due tempi. Innanzitutto non ho mai delle motivazioni politiche a priori. Che i miei testi possano avere successivamente un valore, un senso politico, è naturale. Tuttavia non so che tipo di valore. Bisognerebbe forse interrogare la parola "politica": cosa significa? Detesto la politica, che intendo come la scena sulla quale si fa costantemente tutto ciò che per me è distruttivo. Ma questa definizione è troppo grossolana. Diciamo che la politica è la forma che prende la storia nell'attualità se potessimo guardare a tutto ciò con lo sguardo degli dei, vedremmo degli omuncoli correre dietro al potere annientando tutti al proprio passaggio. Lo si vede alla televisione ogni giorno; in queste scene, che sono le scene del circo, tutti i valori etici sono dimenticati, disprezzati, sfruttati. Questa è la vita, è così.

E noi che non partecipiamo alla corsa per il potere, noi che siamo il popolo - dicendo questo assumo un certo ruolo del discorso, poiché molti hanno invece voglia di essere su questa scena; pensiamo a ciò che accade oggi in Europa, dove il calcio è diventato una ragione per uccidere -, guardando a tutto ciò ci chiediamo forse dove siano la lealtà, il bene dell'uomo, e abbiamo in noi la memoria delle più alte virtù. Abbiamo la memoria di ciò che i poeti, o le grandi figure della storia, ci hanno insegnato a desiderare: la dichiarazione per i diritti dell'uomo, la pace, la follia di Ghandi... Quando scrivo qualcosa che concerne la storia, è vero che ho un punto di vista, è il punto di vista del rimpianto. Ho un partito preso anche se non lo manifesto; ma c'è in me l'essere che in fondo non avrà mai compreso perché l'umanità scelga, nella maggior parte dei casi, la strada della distruzione. Potrei anche rispondere in modo più concreto. Se lavoro sulla storia della Resistenza in Francia - è ciò che sto facendo attualmente, un nuovo testo per il "Théâtre du Soleil" - mi dico che se fossi stata adulta durante la guerra sarei stata necessariamente a fianco della Resistenza. In ogni caso sono sovra-determinata, in quanto ebrea e in quanto donna. All'origine c'è quindi un'opposizione. In seguito cerco di assumere una posizione che non sia né quella dello storico né quella dell'uomo politico; nel mio caso, si tratta di teatro. Lo storico - l'ho imparato lavorando sulla storia per questi spettacoli - è qualcuno che fa delle scelte parziali, per ragioni di inconscio e per ragioni di ricerca. Egli sarà per esempio storico della Resistenza, o storico del collaborazionismo, senza che questo implichi un partito preso. A parte qualcuno come Michelet o come i grandi storici, che erano in realtà degli scrittori e facevano una specie di storia totale, un'immensa cronaca, credo comunque che la storia sia sempre settoriale, frammentaria. A teatro è diverso; c'è bisogno di tutto: del partigiano, del collaborazionista, dell'ebreo e del tedesco, del francese, dell'inglese... Certo si può immaginare un teatro a due personaggi, ma perché esso abbia un senso dovrebbe arrivare ad aprirsi e a riguadagnare la totalità della scena. Ce ne rendiamo conto quando assistiamo a un confronto fra due personaggi alla televisione: ciò che risulta teatrale è la scena intera, è ciò che essi, trovandosi faccia a faccia, non vedono e non sentono; teatrale è ciò che accade dietro e intorno a loro.

Due domande in una, che riguardano il rapporto tra teatro e passioni. Al centro del teatro sembra esserci il personaggio, "il dono che fa l'attore all'autore", e attraverso di lui la rappresentazione delle passioni. La prima domanda è dalla parte dello spettatore: abbiamo avuto l'impressione che nell'Indiade ogni personaggio abbia un sogno e incarni una passione... La seconda è dalla parte dell'autore: il teatro si situa, in senso classico, nel luogo del sogno, della visione, della metafora, della passione; scriverlo è vedere rappresentate le proprie passioni? Attraverso la scrittura teatrale lei è entrata nel mondo

delle passioni, del terrore e della pietà?

Ogni personaggio dell'*Indiade* ha un sogno, ma non vi ho fatto sopra un lavoro premeditato. Non sono io, questa è la storia dell'India; perché gli indiani hanno sognato per cinquant'anni la loro storia, e i sogni erano molto diversi fra loro. È una storia vera ed esemplare. Si può pensare anche ad altri popoli che hanno sognato il loro avvenire, gli ebrei per esempio, erano tutti d'accordo che ci fosse Israele; ma se avessimo guardato nel cuore di ognuno avremmo forse visto sogni molto diversi, e questo spiega perché, una volta raggiunto lo scopo, comincia la guerra.

Per quanto riguarda l'India, è bello e interessante che i sognatori dell'avvenire di questo paese fossero esseri di grande levatura, esseri forti, colti, generosi, coraggiosi. Jinnah per esempio non lo si può amare - un uomo ateo che ha fondato uno stato mussulmano, qualcosa di perverso che ancora oggi tutti pagano, un falso Pakistan - ma aveva comunque una grande intelligenza, era forte e coraggioso. Si può dunque dire che ognuno è portato da un sogno, è in questo senso che incarna una passione. Ma nella vita ci sono soprattutto delle passioni contrastanti ed è anche questo che si vede rappresentato a teatro. Quanto al terrore e alla pietà, forse sono parole di altri tempi. Terrore si ha in Shakespeare e nei greci, quando si vede il vero omicidio; è forse la sola scena che provoca in noi il terrore, cioè il desiderio che ciò non accada: si vuole che non accada. In una sola scena dell'*Indiade* sono stata dalla parte del terrore, per il resto piuttosto dalla parte del lutto, dell'angoscia del lutto, in un altro tipo di rapporto con la tragedia. La pietà... è anche questa una parola difficile da utilizzare. Recentemente rileggevo la corrispondenza tra i due fratelli Van Gogh, e a un certo punto ho avuto voglia di piangere. Mi sono domandata che nome avesse la mia emozione improvvisa di fronte alla morte di Theo. Penso che piango quando qualcuno non arriva alla terra promessa, quando gli sforzi di qualcuno di nobile, che hanno richiesto tutta la forza della sua vita, non sono ricompensati. Aver compiuto il cammino e non arrivare alla terra promessa; questo mi fa piangere, ed è forse questo che chiamerei pietà. Ho avuto lo stesso sentimento alla morte di Sacharov. Non piango per Vincent Van Gogh, perché in qualche modo lui era già morto; piango invece per suo fratello, perché avrebbe potuto vedere qualcosa, e non ha visto. Ecco, in ciò che scrivo devono esserci delle scene così, e sono queste che sento come le più dolorose.

Nel lavoro di teatro lei ha dovuto formare un lista di passioni; ce ne sono alcune che riconosce come particolarmente legate al femminile, o le passioni non sono né maschili né femminili, o sono l'uno e

l'altro?

Ci sono senz'altro delle passioni femminili, ma non so trovarne i nomi. Direi l'amore... così do tutto alle donne. Ma non posso dire di aver scritto pensando a questo. È un tema complesso, perché il teatro, soprattutto quello storico, si presta difficilmente alla presenza delle donne, che sono sempre marginali. Anzi, non ci sono proprio le donne nella storia.

E Sakundeva?

È stato il periodo in cui pensavo che a teatro ci volessero figure di statura leggendaria. In Francia era impossibile trovarne, solo delle caricature sciocche, o altrimenti De Gaulle. In India c'era Gandhi e nessun altro. Ho scritto anche qualcosa su Mandela. Sono poi capitata per caso sull'articolo che raccontava la storia reale di Sakundeva, e mi è parso evidente come questa donna visse fuori dalla società ma in una società regale, una scena di lotta con la totalità delle forze del mondo. E una figura archetipica, ed è molto raro trovarne. Inoltre si trattava di stupro; un problema terribile, che nella nostra società è stato abbassato al livello delle concezioni più borghesi; una scena per noi vietata, sulla quale invece questa donna ha avuto la libertà indiana di compiere le gesta che ogni donna violentata desidererebbe poter fare. Lei può senza essere folle, perché i codici, le immagini, la cultura indiana lo consentono. Mentre nella società occidentale contemporanea questa scena è inimmaginabile. Forse Shakespeare la immaginerebbe.

Continuiamo con le donne. Dora dov'è oggi? Nel suo percorso di scrittrice di teatro, la voce di una donna ha lasciato il posto alla storia. Nel suo primo testo teatrale protagonista era Dora, che agiva su una scena maschile; oggi, nei suoi ultimi testi per il "Théâtre du Soleil", protagonista è la storia, popolata di uomini. Il soggetto non è più femminile; forse però lo spazio del teatro, prima maschile, ha assunto una qualità diversa. Lei ha scritto recentemente di uno "spazio-teatro-donna": "tutto è donna a teatro, mettere al mondo ritirandosi". In questo passaggio un'appropriazione di spazio è stata compiuta dalla donna?

No, sarebbe come idealizzare. C'è una parte di femminilità che entra in gioco a teatro, ma essa può essere facilmente eliminata: pensate alle produzioni teatrali... A partire dalla mia esperienza, credo che l'attore e l'attrice siano grandi se si situano, se riescono a situarsi, al di là della scena della castrazione, cioè se possono accettare la perdita implicita nel fatto di recitare. Bisogna essere di un'umiltà straordinaria, rispettare qualcosa di più grande di se stessi, il ruolo, il personaggio. Penso che il grandissimo attore o la grandissima attrice abbandonino

tutto e permettano che il personaggio sia mille volte più forte. Guardandoli non si pensa più a loro. Solitamente invece l'attore si sovrappone al personaggio, si dice: "io sono Lorenzaccio, sono Otello, sono Cyrano de Bergerac", diventando il rivale del suo personaggio. Ciò che vediamo sulla scena è spesso velleitario: qualcuno che indossa il personaggio come un vestito e continua ad essere se stesso, un mangiatore di personaggi.

Chi raggiunge ciò che io penso esser la grande arte dell'attore, credo abbia oltrepassato la scena della castrazione. A questo livello, non importa se uomo o donna, ci si trova dalla parte di una femminilità matura, come esercizio nascosto, non esplicito. Sostenere invece che oggi il mondo del teatro si apra, che sia un luogo dove ci sono più donne... direi di no. Perché le condizioni di produzione non sono cambiate, i testi drammatici neanche. Se guardiamo al mondo teatrale in Francia, ci sono poche attrici e molti più attori, non certo perché le donne non siano dotate, ma perché nella lotta per la scena ci sono ostacoli dappertutto e c'è posto per gli uomini, non per le donne.

In questo senso la sua collaborazione teatrale con Ariane Mnouchkine rientra in un progetto più generale di cultura femminile?

No, non potrei dire questo, sarebbe falso; si tratta veramente di teatro. Quando lavoro con Ariane, lavoro con una grande regista, non sono in azione altri investimenti. Il fatto che lei sia donna produce certamente qualcosa, ma alla fine questo viene riassorbito nel fare teatrale. Allo stesso modo, essendo io che scrivo, la mia attenzione al femminile rientra nel testo. Ma come vi dicevo, quando si tratta di storia c'è una tale costrizione che sono obbligata a barare: ad esempio per *Sihanouk* ho barato, ho fatto tutto ciò che potevo perché ci fossero delle donne, dando loro tutte quelle azioni che non fossero firmate da personaggi storici. E stato difficile.

D'altra parte penso che non si dovrebbe fare del teatro militante. Non si deve dire: "Scriverò delle pièces femministe; non saprei neanche con esattezza cosa questo significhi. Penso che bisogna fare il maggior sforzo possibile per restare se stessi, è il miglior modo per assicurare un po' di verità. Ma so bene che quando scrivo della finzione mi trovo in un territorio che è in rapporto più stretto con la differenza sessuale così come io la intendo, che non quando scrivo per il teatro.

In che senso?

Nella finzione do quasi tutto lo spazio a ciò che amo, non a ciò che non mi interessa, non all'avversario. Esattamente come nel mio seminario, dove gli autori di cui parlo sono il più vicini possibile ad un'economia che potrei chiamare femminile, che essi siano uomini o donne. Una grande quantità dei miei personaggi teatrali sarebbero nella vita degli avversari. È una realtà. E penso che sia un bene, perché non vale la pena di denegare, di fare come se la realtà non fosse così: essa è quella che è, e bisogna saperla affrontare. Ma se scrivessi soltanto per il teatro, per il teatro storico. Mi farebbe male, mi priverei di qualcosa.

Ci sono poche donne che fanno teatro...

È vero, e per diverse ragioni. È una questione interessante, ma della quale si potrà trattare solo in futuro, ora è troppo attuale. A differenza della letteratura il teatro ha bisogno di soldi, e già solo per questo è in conflitto con i poteri sociali; è quindi necessaria una voglia di battersi, di strappare qualcosa, che le donne hanno raramente. Per quanto mi riguarda non ho oltrepassato gli ostacoli di cui parliamo, intanto perché ho scritto poco di teatro, e poi ho sempre scritto su richiesta.

Anche Dora?

Dora è stata tratta da un mio testo precedente, *Portrait du soleil*, su richiesta di Simone Benmussa. Ho quasi sempre lavorato a partire da incontri con donne, e l'incontro è stato possibile anche se non si era della stessa opinione circa l'analisi delle scene o rispetto alle problematiche della femminilità. Soltanto *Le nom d'Oedipe*, un'opera lirica, è stata fatta in collaborazione con degli uomini; e anche questo lavoro, come sempre, mi era stato richiesto. Non mi sento di scrivere un testo teatrale sapendo di dover poi rompere i muri per arrivare al suo compimento scenico.

Forse c'è anche un problema di linguaggio; il linguaggio teatrale oggi è difficile. A suo parere, il teatro come forma di comunicazione ha ancora un senso forte nella nostra società?

Si è visto morire il teatro in Inghilterra, ed esso è inesistente in altri paesi. Ma a differenza di una volta ritengo che il teatro non sia affatto superato; in Francia ad esempio è molto seguito. Perché il teatro è un luogo in cui avvengono cose che non succedono altrove, come dico a volte al seminario: a teatro si assiste al proprio crimine, e se ne ha bisogno in maniera vitale per raggiungere un poco di verità dentro di sé.

L'ultima domanda concerne per l'appunto il tema del crimine. Dora e Sakundeva - figure della ribellione, l'una sul piano intimo, l'altra sul piano politico e storico - agiscono sulla scena del crimine? Ci riferiamo a quello che lei ha detto al seminario, del crimine da compiere per venire al mondo, per nascere, per conoscere.

Penso che esse si trovino in un meccanismo a catena: le si uccide, e Sakundeva uccide a sua volta. Anche le tragedie greche raccontano che un crimine ne genererà un altro. Che gli esseri abbiano voglia di uccidere, è certo; Dora racconta fantasticamente un crimine, un omicidio, immagina lo strangolamento di qualcuno. Io ho scritto semplicemente ciò che sentivo raccontarsi in me. Ora so, vent'anni dopo, che se questo racconto è divenuto teatro, è perché è a teatro che ciò accade. Esiste in ogni essere umano una virtualità di uccidere e di essere uccisi che ci fa soffrire, anche se non c'è mai nessuno che muore. E la rimozione di questa morte, che riceviamo e che diamo, rende la nostra vita oscura e vergognosa, colpevole. I cattolici l'hanno sempre saputo, e hanno trovato il modo di sbarazzarsene tramite la scena della confessione: si getta il proprio crimine dalla finestra, ed esso ritorna ancor più forte. Ma ogni essere umano ha a che fare con questo; nella vita ordinaria e nella finzione -salvo che nei romanzi veramente grandi - non se ne parla mai. A teatro invece si vede e si vive il proprio crimine, ed è per questo che ne abbiamo sempre bisogno.

Il cinema come cosmo

Intervista con Farida Benlyazid

di Elfi Reiter

Farida Benlyazid (nata a Tangeri nel 1948), è nota nel mondo del cinema arabo soprattutto come autrice di sceneggiature, tra cui ricordiamo quella più recente scritta insieme a Nouredin Sail per il film Badis (realizzato da Muhammed Abdarrahan Tazi nel 1989), un affascinante ritratto dell'oppressione femminile e dei conflitti sociali vissuti all'interno di un piccolo villaggio. Il tema della condizione della donna è un po' il filo rosso che attraversa l'opera di questa cineasta, e che si evidenzia particolarmente nei due film da lei girati. Il primo, Identités des femmes, problemi delle donne immigrate a Parigi, soggetto sicuramente ricco per la Benlyazid visto che lei stessa aveva vissuto quella condizione agli inizi degli anni settanta: si era trasferita nella capitale francese per studiare letteratura francese e cinema. Il secondo, Bab assama maftuh (Una porta verso il cielo, 1988), di cui firma anche la sceneggiatura, segna, invece, il suo esordio nel lungometraggio di finzione: con colori smaglianti e quel ritmo narrativo tipico del cinema arabo, una sorta di incrocio tra narrazione e descrizione, si srotola la storia di Nadia che ritorna da Parigi per assistere il padre che sta per morire. Dopo la morte del padre, la giovane cade in una profonda crisi di identità dalla quale esce solo grazie a un ritiro spirituale in una "zaouia", un luogo di accoglienza per sole donne. Si ritrovano disseminate anche qui alcune tracce autobiografiche dell'autrice, dato che anche lei dopo il soggiorno parigino era tornata nel suo paese di origine, il Marocco. Ma sentiamo direttamente la sua opinione a riguardo, e su altre problematiche di tipo femminile nell'universo islamico: ho incontrato Farida Benlyazid a Bologna in occasione della rassegna "Il cinema dei paesi arabi" svoltasi al cinema Lumière alla fine di maggio.

Come mai ti sei avvicinata al cinema?

Il cinema è sempre stato la mia passione, sin dall'infanzia mi piacevano molto le commedie. Non avevo mai pensato, però, di farne una ragione di vita, anzi lo consideravo come una cosa troppo lontana da me e ho seguito un iter abbastanza "normale": mi sono sposata giovanissima e ho avuto subito due figlie. Il mio matrimonio non durò a lungo, e dopo pochi anni mi sono

ritrovata divorziata e confrontata con le difficoltà di una donna sola, per di più sposata e divorziata. Sentivo che qualcosa doveva cambiare in questa mia vita, del resto avevo solo 25 anni... E così ricomparve il mio amore per il cinema e mi sono detta: c'è tanta gente che lo fa, perché non dovrei farlo anch'io? Mi sono trasferita, dunque, a Parigi, dove accanto ai corsi universitari di letteratura francese ho frequentato una scuola di cinema. Contemporaneamente ho cominciato a lavorare come volontaria in alcune produzioni cinematografiche. Tornata in Marocco ho collaborato come aiuto-produzione con Jillali Ferhati. Amo molto scrivere, e un giorno gli proposi di partecipare alla stesura della sceneggiatura. Mi fece scrivere una novella. Il risultato lo aveva talmente entusiasmato che mi incitò a farne una sceneggiatura che poi lui stesso ha realizzato. Il film, *Poupées de Roseau*, fu presentato alla "Quinzaine des réalisateurs" al Festival di Cannes 1981. Questo primo successo mi aveva incoraggiato molto a continuare in questa direzione. Fu allora che iniziai a scrivere *Bab assama maftuh* (Una porta verso il cielo), un film abbastanza particolare per il mio paese. È la prima volta che al cinema si parla espressamente al "femminile", che si affrontano i problemi incontrati da una donna che non è ancora pronta a vivere una sua vita sociale nel momento in cui si ritrova sola, ma non per sua spontanea volontà (mettiamo il caso che rimanga vedova...). Non ho voluto però restringere il campo al suo universo, ma indagare sulle radici di questo problema e quindi sulla relazione tra uomo e donna nella società musulmana. Era dunque la mancanza di comunicazione tra uomini e donne nel nostro quotidiano che aveva stimolato il mio interesse, e la domanda a cui tento di rispondere in questo film è la seguente: come alimentarla meglio per arrivare a una convivenza "vera" che non sia né contro l'uno né contro l'altra?

Ho notato che troppo spesso, però, viene interpretato come un film femminista e debbo confessare che ci tenevo molto a realizzarlo, in quanto numerosi aspetti appartengono talmente a me che non volevo che qualcun altro ci mettesse mano. Fare la regia mi è piaciuto tantissimo, il mio amore, però, rimane la scrittura - forse perché in un certo senso è più semplice...

C'è un po' di autobiografia, visto che il personaggio principale torna da Parigi ma poi si ferma in Marocco per ritrovare le sue radici culturali?

Un po', forse, il percorso interiore, ci sono idee simili, ma non si tratta della mia storia. Quello che ho voluto approfondire è proprio l'interiorità: dapprima hai paura della tua ombra, poi non puoi più abbandonarla. Voglio dire che prima di orientare la propria evoluzione verso

l'esterno bisogna passare nella propria chiesa, nella chiesa interiore.

Non potrebbe essere questa anche una metafora della situazione del cinema arabo che prima di rivolgersi a problematiche più "moderne" preferisce riflettere le tradizioni arcaiche della cultura araba? Mi è venuto in mente, in quanto il linguaggio visivo è un fenomeno piuttosto nuovo per la società araba essendo la sua tradizione il racconto orale mentre di illustrazioni nel passato non ce n'erano molte...

Sì, è vero, si tratta di un fenomeno moderno, ma ormai siamo dei grandi consumatori di immagini. All'inizio sicuramente eravamo spettatori ingenui. Mi ricordo che da piccola ho vissuto i film con un'impressione molto realistica: per esempio, in certe scene in cui i personaggi mangiavano avrei voluto entrare nello schermo, e non riuscivo a capire come mai noi dovevamo restare al di qua, e per di più al buio. Oramai la cultura delle immagini ha preso piede ovunque e l'enorme consumo ci stimola a produrre immagini che ci appartengono. Quello che ci manca è la tecnica, un versante in cui abbiamo tanto da imparare. Vedere il cinema come una chiesa in cui riflettere sulla cultura araba mi sembra un'immagine interessante, infatti è una sorta di grande specchio posto sulla gente, da usarsi come lente per prendere in esame vari problemi. Ti potrei rispondere con un nostro detto: "la grande guerra ognuno la conduce contro se stesso". Messa a confronto con quelle "vere" queste diventano piccole e insignificanti - ed eccoci tornati al nucleo del mio film.

Quello che mi ha colpito è che le donne nel tuo film vanno alla ricerca di questo universo "interiore" globale rinchiuso in una sorta di convento per sole donne, e quindi nuovamente isolate. Non credi, però, che anche per le donne musulmane sia arrivato il momento di risolvere i loro problemi pubblicamente?

La vita interiore è molto importante per me. Forse si ha una visione sbagliata di ciò che significa. Non vuole dire soltanto vivere nella propria testa, anzi, vuol dire riuscire a portare all'esterno quello che uno ha dentro di sé, e di conseguenza entrare in una maggiore sintonia con il mondo che lo circonda. In fondo l'opinione diffusa che le donne tendano più a un'interiorità e gli uomini invece a una vita più esteriore è una semplice codificazione dell'universo per assegnare a ciascuno il suo dominio. Da qui, oltretutto, nasce anche il pregiudizio nei confronti delle donne, incapaci di fare qualsiasi cosa al di fuori del loro "regno" e dunque da escludere da qualsiasi lato "produttivo" della vita. Posso dire, però, che tra le donne del mio paese esiste un gran fermento e una grande vitalità. Faccio un esempio per spiegare cosa intendo: negli anni settanta, quando ero a Parigi, il movimento femminile fu per me la grande scoperta della libertà. Ero molto attiva, allora, e partecipavo alle varie riunioni,

agli incontri e alle manifestazioni. Se per molti versi si trattava di un'esperienza nuova per me, il fatto di ritrovarmi tra sole donne non lo era assolutamente, anzi ci ero abituata. Ma quello che mi aveva stupito molto era che queste donne non erano per niente "vive" tra di loro, anzi l'unica cosa che facevano era quella di riflettere sulla propria condizione di vita. Erano troppo abituate a vivere in un universo sociale misto, e tutti gli atteggiamenti erano conseguenti a questo fatto: per esempio, a una festa di sole donne si ballava "a coppia" secondo il modello uomo-donna... Rimasi scioccata, in quanto sin da piccola avevo partecipato a feste di sole donne in cui non c'era mai questa sensazione di dover "rimpiazzare" qualcuno. Direi che qui c'è una differenza notevole tra la cultura occidentale e quella musulmana, in cui c'è un'impronta femminile molto forte che non va considerata secondo lo stesso stereotipo della donna "oppressa" diffuso tra gli occidentali. E di questa vita che volevo parlare parlando della nostra vita interiore.

È risaputo però che nella religione islamica la donna viene considerata come un essere umano di secondo ordine. Cosa mi puoi dire a proposito di questo?

Nel messaggio del profeta, a suo tempo, era stabilito che, se in una famiglia c'erano troppe figlie era lecito ucciderle. Questa era la società araba! Maometto, invece, aveva abolito questa usanza dicendo: "La donna ha gli stessi diritti di vivere come ce li ha un uomo!" Infatti, nel corano, la donna è riconosciuta come essere "totale", e quindi in teoria lo è a partire dall'epoca seicentesca. E l'interpretazione che è "deformante", la società araba è molto maschilista e Maometto voleva spazzare via questo dominio del "macho", anzi direi che questo è l'aspetto primordiale del suo messaggio. Riuscire, però, a cancellare delle convinzioni ideologiche fortemente radicate all'interno di una società, ovviamente è molto difficile... Tuttora le donne non sono rispettate, e continuano a non esserci delle leggi che ne tutelino i diritti: di regola la donna ha il dovere di fare figli e di accudirli, ma non ha diritto a nient'altro...

Al giorno d'oggi, le donne marocchine come reagiscono di fronte a questa oppressione? Esiste in Marocco un movimento per la liberazione della donna?

Un movimento vero e proprio non c'è, preferirei parlare di percorsi individuali di donne che poi si confrontano tra loro. Comunque, alcune cose sono cambiate, e, in generale, si può dire che le donne sono un po' più libere rispetto al passato. Per esempio, molte sono entrate nel mondo del lavoro, e si sono rese indipendenti a livello economico. Addentrandoti nelle case, però, ritrovi situazioni molto arcaiche. Questo è grave! Per esempio, nel film *Femme en*

mouvement (Donne in movimento, 1988) dell'algerino Merzag Allouache, parecchie donne intervistate, inserite nel mondo del lavoro, si lamentano dell'atteggiamento tuttora antifemminile che regna nella vita quotidiana. È questo l'aspetto più critico, da cui gli uomini tentano di salvarsi cercando una giustificazione nella religione islamica. E qui hanno torto, perché, come ti ho spiegato prima, l'islam prevede la parità dei diritti. Credo che proprio questa discrepanza, molto diffusa nella nostra società, emerga chiaramente da questo bellissimo documentario algerino.

Questo forte movimento femminile che si è creato da un paio d'anni in Algeria, è nato sotto l'influenza dei media occidentali oppure autonomamente da una presa di coscienza delle donne stesse?

Il movimento femminista occidentale avrà determinato senz'altro una certa influenza. Mia nonna, per esempio, non aveva mai posto dei dubbi circa il suo ruolo come donna sottomessa, anzi non avrebbe neanche mai immaginato di poter fare altre cose. Le donne che lavoravano, allora, lo fecero perché mancava il denaro in casa, e non per seguire il desiderio di occuparsi d'altro (che non fosse la casa e tutto quello che ne concerne), legato a un forte interesse personale. In effetti, è stato il movimento di liberazione delle donne ad aprire altri orizzonti e a riconoscere altre possibilità di evoluzione dello spirito femminile.

Nel film di Allouache, ad un certo punto, una donna intervistata dice che in quanto divorziata ha grosse difficoltà di inserimento a livello sociale. Le hai avute anche tu a suo tempo? In Marocco, per fortuna, non abbiamo una situazione così "chiusa" nei confronti delle donne divorziate, anzi, forse sono proprio loro le donne più libere non essendo più sottomesse né al dominio onnipotente del padre né a quello del marito. Comunque si tratta di leggi civili che non dipendono dall'islam. L'ultima che ho sentito è che hanno intenzione di togliere il passaporto alle donne divorziate, in quanto sarebbero soprattutto loro a recarsi all'estero per prostituirsi... Per tornare al ruolo della donna divorziata nella società araba, essa è una donna senza nessun tutore, ed è l'unica ad aver diritto a documenti intestati a lei. La donna sposata è sempre soggetta alle decisioni del marito, come le ragazze lo sono a quelle del padre. Quindi, dal punto di vista puramente legale, la donna divorziata è la più libera: è lei che decide per se stessa. Dal punto di vista sociale, però, è vista con cattivo occhio... Ciò non significa che non possa risposarsi, anzi, il divorzio è sempre esistito nella nostra cultura. Per quanto mi riguarda ho appena divorziato dal mio terzo marito... (*ride*).

Nelle società di cultura islamica stanno sorgendo dei forti movimenti integralisti che prevedono

soprattutto per la donna un ritorno al suo ruolo arcaico, penso all'Iran, ma anche all'Algeria. Com'è la situazione in Marocco?

Per prima cosa bisogna specificare che si tratta di un movimento politico che da un certo punto di vista potrebbe anche essere comprensibile, in quanto chi vi aderisce sono soprattutto persone frustrate o rassegnate che non hanno avvenire e cercano dunque attraverso un nuovo assolutismo religioso uno scopo nella vita. Si potrebbe definire questo fenomeno come una rinascita del fascismo. Non è così che è nato il nazismo in Germania, germogliando all'interno di una società frustrata e demoralizzata, a terra a livello economico? Questa gente ha bisogno di ritrovare una propria dignità e utilizza l'islam, a scopo di autocoscienza, con la convinzione che Dio li aiuterà a diventare più forti! Non condivido però la loro scelta di usare la donna come slogan. Per ritrovare la loro identità vanno a ripescare l'antica immagine della donna stringendola nel "suo" ruolo per ristabilire un certo ordine che, a causa della presa di coscienza della donna stessa, era andato perso e che, soprattutto, comportava che anche l'uomo cambiasse a sua volta. E ovvio che risulta più facile spostare la problematica sulla donna, anziché indagare sulle proprie insoddisfazioni culturali e sociali. Ma ripeto: scusate signori, la religione islamica prevede tutt'altro.

Torniamo al cinema. Fare del cinema in Marocco è già un'impresa difficile, farlo come donna deve essere doppiamente difficile...

Esattamente, anche se penso che i problemi siano gli stessi sia per un cineasta che per una donna. Ci sono pochi finanziamenti, i progetti non vengono accolti, e soprattutto il cinema non è valorizzato come tale. Comunque non c'è competizione tra uomini e donne, in quanto facendo dei film non si ruba il posto di lavoro ad un uomo... anzi, noi gente di spettacolo, in generale, siamo considerati dei folli, visto che svolgiamo un lavoro che non ha come unico scopo lo scambio diretto con il denaro. Compiere follie è lecito per una donna... Dal punto di vista pratico si collabora benissimo, molte *troupe* sono composte da uomini e donne. Durante le riprese del mio film non ho mai avuto problemi con i miei collaboratori maschili.

Quale cinema ti piace? Dove si nascondono i tuoi riferimenti stilistici e culturali?

È difficile rispondere a questa domanda. Non credo di poter individuare una linea particolare nel mio percorso professionale. Il cinema mi piace come cosmo, amo i grandi film spettacolari quanto quelli "d'essai". Un amore particolare va al cinema italiano che per me è il cinema più

"vivo". Forse è quel suo aspetto mediterraneo e il tipo di problematiche affrontate che me lo fanno sentire più vicino, mentre il cinema americano, a mio avviso, si nutre unicamente della tecnica, e, spesso, i risultati sono troppo levigati per trasmetterti la sensazione che raccontino delle storie di vita. Il cinema americano è una macchina perfetta che genera prodotti industriali confezionati su misura. Altri registi che amo molto sono Kurosawa e Ozu, mi attira quel loro modo di penetrare la cultura giapponese.

Che tipo di cinema si presenta nelle sale del Marocco?

È questa la situazione più terribile! Gli esercenti lavorano con i grossi distributori e acquistano i pacchetti di film confezionati come al solito: alcuni film buoni per una dozzina di film spazzatura. Inoltre programmano tutti quei film poco costosi come la serie dei film karaté, molti melodrammi indiani o egiziani... Non c'è una politica culturale nel settore del cinema, anche se sarebbe ora di rendersi conto che bisogna imparare a conoscere meglio questo linguaggio nel XX secolo. Le immagini non sono viste come un linguaggio che veicola cultura, piuttosto come un mero intrattenimento condito con un po' di violenza, un po' di comicità: un piacevole passatempo per una serata. Inoltre le sale sono vecchie, le proiezioni sono pessime, e nonostante il fatto che oramai spesso il pubblico diserta, il cinema continua a essere visto come una distrazione per la gente, poco costosa, e non come questione culturale.

La donna come soggetto, come personaggio, è molto presente nei film arabi, e ho la sensazione che venga usata come metafora dell'antica struttura della società musulmana, dove il suo prendere coscienza è anche un prendere coscienza dell'intera società musulmana nei confronti dell'impero capitalista occidentale? Cosa ne pensi a proposito?

Direi che nella società, da sempre, è stato affidato alla donna il compito di salvaguardare le tradizioni, ma come ho già detto prima, credo che una società non possa dirsi emancipata nel momento in cui le donne non lo sono. Vale a dire, che una società non può certo chiamarsi "avanzata" finché la donna non ha un suo ruolo nella vita pubblica. In questo momento le donne sono molto attratte dall'immagine della donna occidentale, per cui la donna araba vorrebbe inseguire lo stesso percorso, e qui sorgono gli stessi problemi: non è certo uscendo di casa che si risolve la questione femminile. Ora stiamo attraversando la fase "riflessiva" che la donna europea ha vissuto negli anni settanta, bisogna approfondire certi aspetti per ritrovare la propria identità, la propria dignità, per potersi fare riconoscere un ruolo all'interno della società.

Quali sono i tuoi progetti futuri?

Sto scrivendo una sceneggiatura. Si tratta di una storia attuale legata a Tangeri, la mia città, una città un po' "speciale" in cui convivono molte culture che, mescolandosi, prosperano in una ricchezza culturale del tutto particolare. A mio avviso una situazione tale è molto più stimolante che non una omogenea e monotona: a Tangeri ci sono italiani, francesi, inglesi, e ogni comunità linguistica si crea il suo universo. Così ci sono le scuole italiane, americane, spagnole, arabe, e così via. Io stessa ho frequentato le scuole francesi... Ogni comunità linguistica salvaguarda dunque le sue tradizioni culturali ma nello stesso tempo c'è un interscambio, ci sono amicizie e inimicizie, confronti e scontri. L'aspetto multiforme di questi piccoli universi mi ha molto incuriosito e volevo scrivere una commedia a partire da questo spunto. Non è facile trovare l'humour giusto, comunque mi sto divertendo molto nello scrivere.

Esiste una scuola di cinema in Marocco?

No, tant'è vero che quasi tutti vanno in Francia, a Parigi, oppure in Belgio, in Germania. Direi che questo contribuisce al fatto che la nostra cinematografia non costituisce un universo omogeneo con precise "tendenze" o "scuole", ma rispecchia piuttosto i percorsi dei singoli registi, per di più, molto differenti tra loro.

Infatti, mi pare una caratteristica non solo del cinema marocchino ma di quello arabo in generale, cioè che ogni film racconta un universo a sé e rappresenta una sorta di microcosmo fornendo un'immagine assai sfaccettata e eclettica di questo macrocosmo culturale che mi hai descritto prima...

Questo è sicuramente legato alle circostanze economiche. Non essendoci una produzione commerciale i registi non devono sottoporsi ai dettami di qualche produttore, per cui c'è una maggiore libertà creativa. Chi fa del cinema sa a priori di non guadagnarci nulla, per cui l'interesse principale è quello di "dire" qualcosa e i problemi di cui parlare sono molti...

Esiste un ente statale che eroga dei finanziamenti?

Sì, da tre anni, ma questi contributi non bastano per la realizzazione di un film. Non essendoci un mercato per il nostro cinema - è difficile che un film arabo venga distribuito nei paesi del Maghreb - il privato non ha nessun interesse per investire in questo settore non essendoci prospettive di guadagno. L'impresa rimane dunque estremamente difficile. D'altronde non credo nemmeno che sia giusto chiedere allo stato di mantenere la nostra cinematografia, si

rischierebbe di creare un cinema di stato con le sue regole. La via migliore sarebbe quella di incentivare una politica di distribuzione più "normale".

L'unico modo per finanziare un film dunque rimane la coproduzione con i paesi europei?

Esattamente, il mio film l'ho co-prodotto con la Francia e la Tunisia, il cui contributo era soprattutto di ordine tecnico (vi ho realizzato tutta la post-produzione). In questo momento è la cinematografia più evoluta dopo quella egiziana. Nel 1989 hanno prodotto una decina di film, una cifra a cui arrivano tutti gli altri paesi arabi messi insieme (comunque rimane sempre un decimo rispetto alla produzione dell'Egitto che ora ne sforna circa un centinaio all'anno).

La Tunisia ha fatto questo sbalzo in avanti per due motivi: uno è legato all'Algeria e ai suoi attuali problemi politici, per cui la produzione cinematografica di questo stato, fino a due anni fa molto forte, si è arrestata; l'altro invece è di ordine culturale e determinato dal fatto che da anni la Tunisia si è coltivata la produzione di cortometraggi, un'ottima scuola per prepararsi a fare lungometraggi. Forse si tratta di un esempio da seguire...

Scena madre

di Patrizia Violi

In una sera di inizio estate, in cui tutte le mie più care amiche assistono collettivamente al grande rito calcistico dei mondiali, giro annoiata il telecomando alla ricerca di qualcosa di vedibile che non siano uomini che corrono. Poco offre di questi tempi la TV ai singoli, e alle singole, che non amano il collettivo. Alla fine mi imbatto in *Fedora*, Billy Wilder 1978, remake, come dicono le scarse righe informative del giornale, del più noto *Viale del tramonto*. In realtà i due films sono assai diversi. Certo comune è il tema della grande diva che invecchia (o meglio che non sa invecchiare) e quindi del fantasma, più vicino a tutte noi, dell'inevitabile sfiorire della giovinezza, della bellezza (per chi ce l'ha avuta), di quella particolare forma della finitezza dell'essere umano che è tutta specificamente femminile. Non è solo l'idea della nostra mortalità, ma quella, ben diversamente marcata per il nostro genere, del perdere il più specifico valore di individuo che è per noi l'essere attraenti per loro. Valore che segna non solo l'apparire ma anche l'essere: Fedora, attrice bellissima e idolatrata dal pubblico, perdendo la bellezza, perde letteralmente l'identità. Sottopostasi ad un impossibile e rischioso trattamento per ringiovanire, Fedora resta deturpata e addirittura paralizzata; a quel punto scompare dalle scene e acquisisce l'identità di una vecchia contessa morta, ritirandosi per sempre dal mondo sotto un falso nome in cui nessuno può riconoscerla. Ma il film non è la storia di un fallito patto col diavolo che invece dell'eterna giovinezza dà bruttezza e malattia. Il film è la storia della figlia di Fedora, il cui nome si dimentica subito. La figlia di Fedora è giovane, carina, diversissima. Naturalmente non amata. Quando la madre rimane paralizzata e deforme, la figlia si riavvicina a lei e viene progressivamente trasformata nella sua immagine speculare: viene vestita come lei, pettinata come lei, truccata come lei. Da bionda ragazzotta sportiva diviene bruna nevrotica delicata bellezza.

Così, perfetta piccola Barbie in carne e ossa, essa diviene Fedora, agisce per lei, interpreta i

suoi films, vincendo per la madre l'impossibile lotta contro il tempo, il divenire, l'inevitabile finitezza umana. Ormai divenuta Fedora essa stessa, vive per la madre e muore per lei e al suo posto.

Impossibilitata a separarsi, gioca l'ultima carta, la sola che le è rimasta per ritornare se stessa. Alla vigilia dell'inizio di un film in cui dovrebbe interpretare Anna Karenina si uccide gettandosi sotto un treno, cercando così di sottrarsi alla maschera impostale per tutta la vita: sfigurando il suo corpo e il suo volto svelerà, nel gesto finale, l'inganno materno riacquisendo, almeno come corpo morto, la propria individualità perduta. Illusoria speranza. (Mai sottovalutare le mamme). Esperti chirurghi, lavorando per ore sul suo cadavere, ridaranno per sempre alla figlia morta le sembianze della madre giovane. Definitivamente cancellata, anche nel suo stesso corpo, il suo funerale sarà il funerale di Fedora, la bellissima attrice che ha vinto il tempo, la madre onnipotente che ha scambiato la propria immagine con la vita della figlia.

Regista delle proprie esequie Fedora, orrenda vecchia paralitica, assiste al funerale della sua immagine che vivrà intatta nel ricordo dei suoi ammiratori. Il corpo di Fedora ricomposto nella bara, non più figlia ma simulacro e estensione materna, apre e chiude il film. Mentre scorrono sul video le immagini di questa ultima scena sento già, in lontananza, i clamori e il giubilo dei miei connazionali che esultano per la loro vittoria.

Questa sera la scena madre di milioni di italiani (e anche alcune italiane) sarà il favoloso goal di Baggio. Nella mia stanzetta favoleggio di un'altra scena madre, un po' diversa. Quella in cui le figlie di Fedora smetteranno di buttarsi sotto al treno e con allegra e gioiosa decisione spingeranno sotto al treno le loro mamme. Fosse pur simbolicamente.

L'esistenza sospesa

Intorno alle immagini di Silvia Dinale

di Teresa Piacentini Corsi

Conosco Silvia Dinale da quando era piccola; una bella bambina che attraversava le stanze e le strade con passo leggero ma a volte impacciato, come alternasse l'essere liberamente portata dal suo corpo al doverlo invece sostenere in un difficile percorso. Ho sempre avvertito in lei un'intensità concentrata che non riesce però a diramarsi pacificamente nello spazio circostante, ma che assume forme e manifestazioni misteriose, come queste immagini inquietanti, sospese fra immobilità e processi di gestazione quasi biologica. Silvia vive e lavora negli Stati Uniti; ora è una donna che sta portando avanti la sua formazione artistica nel campo della pittura e della fotografia; e io mi trovo davanti a queste sue immagini con un sentimento di stupore per la peculiarità delle rappresentazioni, ma anche di riconoscimento di significati profondi in cui ritrovo parti della mia intima esperienza.

Mi accorgo di provare, nello scrivere queste note, la difficoltà di uscire allo scoperto da un ambito estremamente riservato e duale; tuttavia nutro la convinzione che i contenuti propri di queste immagini di Silvia trascendano la dimensione di un singolo tracciato esistenziale, e possano suscitare anche in altri una risonanza interna legata ad esperienze al limite della coscienza, intessute nell'area di compenetrazione fra lo spirito e la corporeità. Non intendo avvalermi della mia formazione psicoanalitica per accostarmi alle suggestioni di Silvia, anche se sarebbe certamente più facile considerarle in chiave onirica per farne emergere i probabili simbolismi; ma ciò, oltre a non essere un'operazione corretta, in quanto lecita e fattibile solo nella situazione di confronto in analisi, non risponderebbe al mio desiderio di esprimere liberamente, al di fuori di qualsiasi metodo, le emozioni, le fantasie e la complicità che legano me, come donna, a queste figure e ai loro eventi.

I soggetti delle fotografie di Silvia comprendono corpi maschili, i cui volti sono per lo più celati, o stilizzati come iconografie, e volti femminili, densi di drammaticità, i cui corpi non sono visibili. Sembra che il corpo maschile racchiuda in sé la lotta ostinata per mantenere la vita malgrado la permanente presenza della caduta e della morte; Silvia descrive la seconda immagine come una coppia di opposti in cui il sostenitore vive proprio per sorreggere la figura morente; il richiamo al Cristo è evidente, non come risoluzione religiosa, ma come una metafora della sopravvivenza, in quanto condizione esistenziale perpetua e circolarmente racchiusa in se stessa. L'immobilità statuaria nelle pose volutamente tratte dalla storia dell'arte, provoca in chi guarda un immediato riferimento fisico, senza mediazioni mentali, a quello stato di solipsistica contrazione del proprio essere, che ripiegandosi su se stesso come per indurire la propria materia, regge con ostinato amore il peso della malattia, del dolore, della paura, oltre a cui non esiste altro. La foto che ritrae un uomo alla finestra con in braccio un altro uomo viene così commentata da Silvia: "Lui è la parte forte di me che tiene in braccio la parte morente, addormentata, indefinita, racchiusa in una crisalide; ma lui guarda all'esterno con una speranza risoluta... il morente dopo tutto è salvato, tenuto in vita dal corpo forte e radicato che lo nutre con le braccia".

La forza di concentrazione autoprotettiva e auto-amorosa è per Silvia di segno maschile; eppure da queste immagini trapela anche la capacità femminile di "prendersi cura di", la trepidazione pietosa e la funzione nutritiva materna. I volti femminili che evidenziano più specificamente l'esperienza autobiografica, sono calati in una dimensione drammatica, attraverso sequenze progressive in cui si dipanano episodi complessi, intrisi di ambiguità e di desolazione: "... ho inquadrato le immagini... per fare dello spettatore un intruso, un osservatore da una vicinanza impudica". Queste parole di Silvia mi sembrano contenere la chiave della sua relazione fra mondo interno e realtà esterna, fra desiderio di contatto, e paura che si possa avverare: le mani maschili che incombono con la loro presenza possono impossessarsi di lei come di un pupazzo, ma possono anche attenderla nella compiutezza della sessualità. L'interrogativo inquietante rimane sospeso: le mani sono presenti, ma sono ancora propaggini parziali di esseri per ora celati nell'oscurità; conseguentemente, nell'autoritratto multiplo intitolato "l'albero genealogico", Silvia esprime il sentimento di non avere radici, e la necessità di trovare appagamento e sostegno "vagando in diversi spazi dentro di sé". La situazione sembrerebbe statica, ma in realtà è fortemente dinamica; la tensione verso il superamento del blocco contiene la spinta al cambiamento, che però non può essere ancora affrontato.

La sequenza temporale è sospesa, ma fa prevedere il movimento successivo, come in un film in cui l'immagine viene fermata e fissata, per poi rimettersi in moto, riprendendo la storicità della narrazione.

La serie intitolata "Sputando fiori e perle", diventa decisamente dinamica e progressiva, come in un racconto; infatti è stata ispirata da una fiaba di Perrault, "Rospi e diamanti", in cui la sorella "buona" aiuta gentilmente una vecchietta che è una fata, e in premio riceve il dono di sputare fiori e gioielli per ogni parola che pronuncia; la sorella "cattiva" viceversa tratta male la fata che la punisce facendole sputare ad ogni parola un rospo o un serpente. Ricordo di aver letto questa favola da bambina e di esserne rimasta notevolmente impressionata, non tanto per la natura degli oggetti che venivano sputati quanto per l'angosciosa condanna che colpisce entrambe le sorelle che non potranno mai più parlare liberamente a causa del perenne ingombro che invade la loro bocca. Queste immagini di Silvia mi hanno riportato a quell'antico ricordo, per la crudezza, la violenza e la ripulsione con cui questo destino imposto viene vomitato.

Il senso di questa storia di nuovo trascende la vicissitudine personale, ed è Silvia stessa che esprime il significato profondo e nascosto della favola che diviene così una metafora dell'inganno subito dalle donne, costrette ad uniformarsi per secoli a prescrizioni ad esse apparentemente congeniali, ma che oggi finalmente abbiamo scoperto essere false; "... per me la donna che sputa perle o fiori è una metafora dello stato di femminilità perfetta, della correttezza, del dover mostrare solo cose gradevoli. Lei si sta strozzando, sta vomitando il simbolo di perfezione e bellezza femminile, ed è afflitta".

Nel ripercorrere tutte queste immagini, da quelle maschili a quelle femminili, apparentemente dissimili e scollegate, si finisce per coglierne il filo che le apparenta e che accomuna i corpi e i volti: la costrizione per l'uomo di sostenere a tutti i costi la parte debole che deve rialzarsi sempre e l'obbligo per la donna di conformarsi a canoni estetici e comunque oblativi; il tutto viene riscattato dall'intuizione artistica tramite la ripetizione della denuncia e la riproduzione della sofferenza, come se non bastasse ancora la consapevolezza acquisita con altri strumenti, che il processo del cambiamento è in atto e sotto alcuni aspetti è già compiuto. Ma proprio in questa perpetuazione della testimonianza, attraverso l'intensità delle suggestioni figurative, l'artista assolve in modo pregnante alla funzione di rispecchiamento e di mantenimento nella memoria della sofferenza comune.

Incontro con Irene Kowaliska

di Elena Longo

Il mio primo incontro con Irene Kowaliska è avvenuto lo scorso anno nella Galleria dei Greci di Roma dove l'artista polacca presentava alcuni dei suoi ricami a piccolo punto. All'epoca i miei studi erano orientati sulla produzione ceramica di Vietri sul Mare del cosiddetto "periodo tedesco" ed Irene mi era stata segnalata da una comune conoscenza perché anche lei come altri giovani del Nord Europa, a partire dagli anni Trenta, si era stabilita a lavorare nel Salernitano come decoratrice di ceramiche.

La sua disponibilità, sin da quel primo incontro, fu totale. Con estrema gentilezza guardò a lungo le fotografie dei manufatti che le sottoponevo fornendomi precisi riferimenti cronologici e stilistici.

Fu allora che capii che Irene avrebbe potuto far rivivere, se pur brevemente, quegli anni travagliati di intenso lavoro. Così la mia curiosità e voglia di sapere la spronarono ad aprire il mondo dei suoi ricordi. Irene si abbandonò ai racconti di quel periodo giovanile denso di allegria ed episodi divertenti ma anche terribile per il sopraggiungere della guerra. Mi raccontò del suo incontro con gli artisti germanici reclutati al principio degli anni Venti da un affarista di Amburgo, Max Melamerson, ma si dilungò a parlarmi della realtà meridionale, così diversa da quella del Nord Europa in cui aveva vissuto fino ad allora. La vita a Vietri trascorreva piacevolmente soprattutto d'estate ed Irene, come tutti gli artisti stranieri, aveva familiarizzato con la povera gente del luogo che ancora oggi è presente nei suoi pensieri per l'allegria che trasmetteva, con le canzoni che cantava e per il modo di fare sincero e spontaneo. L'ambiente salernitano, fatto di ragazze al mercato, musicisti, cassette affastellate l'una sull'altra, donne alla finestra, asinello bimbi per le strade, giovinette alla fiumara è ancora nitido nei suoi ricordi tanto che mentre mi parlava le tornavano alle memoria i soprannomi che gli abitanti di Vietri

davano amichevolmente a lei e agli altri artisti stranieri. Irene è rimasta colpita dalla spontaneità della vita del Meridione italiano e le scene di vita quotidiana che le si presentavano continuamente agli occhi solleccitarono la sua fantasia creativa riproducendole con semplicità e purezza nei suoi lavori di ceramica. Nella sua abitazione romana l'artista polacca conserva ancora gli unici esemplari sopravvissuti dell'intensa attività, interrotta bruscamente nel 1943 per la distruzione della sua fornace. Osservando i suoi ricami a piccolo punto, le stoffe stampate, le pitture su vetro sparse in tutto il salotto, si avverte quanto la conoscenza della vita semplice, spontanea e popolare del Salernitano abbia influito in tutta la sua produzione artistica e nel carattere. Siamo infatti di fronte ad un personaggio significativo nel panorama dell'arte italiano, eppure Irene non ha mai preteso la definizione di artista, piuttosto quella di artigiana e questo segno di modestia caratterizzava la sua indole.

La semplicità di questa donna si avverte soprattutto nel modo in cui presenta, con riverente ammirazione, i protagonisti che insieme a lei rinverdirono le sorti della ceramica di Vietri, dimenticandosi quasi che furono proprio i suoi soggetti iconografici quelli più copiati dalle maestranze locali, lasciando quindi un'orma indelebile nella produzione vietrese.

Irene Kowaliska non lavora più per necessità già da diversi anni ma ama dedicarsi al ricamo al piccolo punto. La vita che conduce, nonostante l'età, è ancora estremamente attiva: le piace incontrare gli amici e ricevere a casa i giovani che chiedono di conoscerla. Con modi gentili e fare sereno Irene esprime la gioia per la vita.

Sente però il peso degli anni e sebbene le sue opere vengano continuamente richieste per esposizioni e mostre, l'artista arriva quasi a negarsi. Ma alla mostra di Riolo Terme, nell'ex chiesa di S. Giovanni Battista dove sono state presentate quest'estate numerose stoffe degli anni 1950-'60, ha partecipato convinta, sperando che il proprio lavoro di decorazione dei tessuti potesse trasmettersi ai giovani.

A ottantacinque anni Irene ha lanciato un appello affinché questa tecnica non vada dimenticata. Ed è per questo che non ha esitato a raccontare i procedimenti di lavoro ed esporre quelle matrici, pezzi unici, che imprimeva con pazienza artigianale sulle stoffe. Irene Kowaliska ce l'ha messa tutta e il suo modo di fare energico è servito per lo meno a trasmettere l'emozione di esprimere la passione per le cose in cui si crede.

Voci e percorsi

di Matilde Tortora

Lo sguardo dell'orecchio, lo sguardo dei piedi: esperienza in corsi 150 ore in un'area "metropolitana" in Calabria.

"Chi comanda non è la voce: è l'orecchio!" (I. Calvino, *Città invisibili*)

C'è una cosa che rende questi corsisti (anche i più avanti d'età) decisamente moderni: la loro visibile, percettibile parentela con la musica di oggi, la più moderna, la più difficile, la più d'avanguardia.

Certo essi non lo sospettano nemmeno, anzi i più, richiesti dei loro gusti e delle loro predilezioni in fatto di musica, direbbero di essere ai successi sanremesi e alle canzoni delle hit parades. Eppure, sebbene neppure lo sospettano, essi hanno un'indubbia parentela e somiglianza con la musica la più moderna, la difficile, con quella di Cage, con quella di Stockhausen, intendo dire. Essi sono approdati ai corsi delle 150 ore da luoghi diversi, portano voci diverse, stanno in esse in maniera diversa, hanno sconcerti diversi e, per innata sapienza, non aspirano a nessuna armonia, a non approdare a nessun porto o concerto.

Parlando più voci per dire «tutta una serie di nuovi bisogni, espressi per lo più da categorie per le quali le 150 ore non sono state pensate, le donne, casalinghe e non, i soggetti non sindacalizzati, i giovani "espulsi" dalla scuola dell'obbligo, casi difficili, disadattati sociali ecc... (1).

Nel ricordo la scuola è per essi un emporio di schegge, di frammentarietà, che poi anche la loro scrittura denuncerà, in quello spezzettare le parole nello scrivere, non saperle legare ed usare nella scrittura, la loro scrittura tanto diversa dal loro parlare.

Alcuni sono silenziosi, altri hanno bocche megafono, quelle pure cui li hanno abituati i media, ma tutti stanno nella lingua come acquattati, poiché possiedono una lingua buona solo a parlare, ma non allo scrivere e tanto meno alla lettura di sé, degli altri, del reale. Essi sono venuti in questo luogo, che è sentito e visto essenzialmente un luogo di "scrittura", perché esso anticipa e prefigura altri agognati luoghi di scrittura: il «posto».

Al di là di ogni sia pur minima realistica previsione, questo luogo ventila e prefigura altri luoghi con la scrivania. Da qui alla tappa finale dell'attestazione finale, del diploma e del pezzo di carta poi un «esasperato soggettivismo e personalismo apprenditivo». (2) E, inoltre, molteplici analfabetismi. Questi, che sono qui convenuti, non mostrano certo di ignorare l'a.b.c., ma piuttosto di essere portatori di «molteplici analfabetismi» di natura nuovissima. «Ci sembra che più si fanno complesse le reti comunicative del mercato dell'informazione, più vanno emergendo categorie sociali diverse da quelle tradizionalmente analfabete (sottoproletariato, contadini, ecc.). Queste sono progressivamente diseduate ad adattare gli strumenti del leggere scrivere a situazioni di tipo non pragmatico che certamente i mass-media, o i sottoprodotti di cui esse fruiscono, non contribuiscono a modificare. Se quindi provassimo a tracciare una demarcazione tra chi oggi è analfabeta e chi non lo è, potremmo dire che si collega nel primo gruppo chiunque non sappia riconvertire le proprie capacità e necessità di spazi formativi per padroneggiare i molteplici analfabetismi». (3)

Essi sono qui e aspettano che noi, che a loro avviso possediamo una lingua adatta anche allo scrivere, esorcizziamo per loro molti improbabili luoghi a venire, non che li avviamo alla lettura e alla scrittura.

Né sembra che essi possano chiedere altrimenti o più, tanto la scrittura e con essa ogni posizione frontale sembra non potere mai appartenere loro. Essi occupano, infatti, postazioni sempre laterali, rotatorie, mostrano d'avere varie e complesse posizioni, ma del tutto dissimili alle postazioni frontali, che lo scrivere e la lettura richiederebbe. Rilevare tante varie e complesse postazioni, allora, è come essere investiti da una disseminazione di sorgenti sonore dislocate in più punti impreveduti. E, infatti, non mi riesce di trovare alcun filo, alcun nesso tra loro che li leghi, se non appunto la loro, dopo un po', percettibile evidente parentela con un certo modo di fare che ha oggi la musica, la più difficile e moderna. Leggo nell'articolo «Ascolto» di Roland Barthes e Roland Havas (4): «Nell'ascoltare un brano di musica classica l'ascoltatore è chiamato a decifrarlo, cioè a riconoscerne la costruzione, codificata al pari di

quella di un palazzo d'epoca. Viceversa nell'ascoltare una composizione di Cage, si ascolta un suono dopo l'altro, non nella sua estensione sintagmatica, bensì nella sua significanza brutta e come verticale: in questa de-costruzione l'ascolto si esteriorizza, obbliga il soggetto a rinunciare alla sua intimità».

E ancora: «Non è possibile immaginare una società libera, se si accetta che in essa siano mantenuti gli antichi luoghi d'ascolto: quelli del credente, del discepolo, del paziente». (5) E infine: »L'ascolto è in fondo come un piccolo teatro sul quale si affrontano due moderne deità, l'una negativa e l'altra positiva: il potere e il desiderio». (6) Il fatto è che i compositori contemporanei modificano lo spazio d'ascolto e ogni suo statuto con strategie e disposizioni logistiche in grado di trasformare il teatro all'italiana e la sala da concerto - luoghi d'ascolto «magistrale» e «frontale» - in una disseminazione di sorgenti sonore naturali o elettroacustiche dislocate qua e là e su e giù per avvolgere il credente, il discepolo, il paziente, fra onde e flussi e matasse multilaterali.

Matasse multilaterali, ecco detto. Ma come fare a decodificare questa disseminazione di suoni, che da essi ci viene? Ammettere che siamo noi i credenti e i discepoli ed anche i pazienti? Altro che insegnanti! Altro che lo spazio dell'aula! «Tipicamente: Stockhausen a una console che governa con tasti e rubinetti l'intensità e la gittata d'una costellazione di casse armoniche studiosamente sparpagiate in una palasport o in un bosco». (7)

E allora altro che aula, qui occorrerebbe appunto per tanta varia costellazione di suoni un bosco, un palasport, un altro luogo, non questa aula. Essi sono sulla soglia e noi (solo perché magari non sono entrati in aula) crediamo che essi stiano fuori. Vengono e magari restano nel corridoio. Vengono, ma poi mantengono postazioni laterali sempre, anche quando entrano in aula. Sono qui e noi li crediamo fuori, tanto sono seduti di sghimbescio, di sbieco o anche di spalle.

I più giovani hanno gli occhi rigorosamente coperti da lenti scure e a specchio, rimandano te che li guardi al tuo stesso sguardo, vietano il loro, occhiali neri, quando il sole davvero c'è, l'aula divenuta spazio aperto, l'ora non più quella serale. I luoghi ribaltati, i tempi pure. Un fastidio del luogo, subito. «Devo uscire» e non sono che appena entrati, un moto a luogo sempre, un andare su e giù. Postazioni sempre cangianti, matasse multilaterali per davvero.

Essi non frequentano il corso (e come potrebbero?, vi gravitano intorno. E pensare, invece, che

noi veniamo dalle nostre belle postazioni frontali, al massimo bifrontali (ah Giano Giano dei nostri studi classici così distante da console e matasse multilaterali!). Mi sento disorientata. Anche gli altri colleghi lo sono.

Ci manca il filo per dipanare queste matasse.

Avessi il filo, potessi io andare al mercato, in un negozio per comprarlo, ci andrei. Io, abituata a luoghi di risoluzione, ad un linguaggio di risoluzioni. E, invece, qui non è questione di dove andare o di dove vengo, non del tutto almeno. E che pensavo di dovere usare la voce, invece devo ascoltare. Farmi tutta orecchio. [...]

Il problema della luce

Tema la luce, sposta il giorno alle prime ore del pomeriggio e alla sera. Ha dimenticato il ritmo scandito dal Sole, che è la giornata del contadino e che fino a poco tempo fa era quello di suo nonno, se non quello di suo padre. Ora egli vive in città. E disoccupato o è uno degli emigrati di ritorno. Non avendo un lavoro o non avendo più un lavoro, non ha più quel grande orologio, che è per ognuno il tempo del lavoro all'interno della propria giornata. Egli ha un tempo indifferenziato, per cui poco conta a che ora del giorno si sia e, in questo, egli è portato anche a non riconoscere, a dimenticare il tempo consensuale, il tempo sociale. Essere in orario, essere puntuale è un riconoscere il tempo consensuale. E, dunque, essere puntuali per raggiungere un dato luogo, venire a scuola per esempio ha per ognuno di essi marcate significazioni individuali, anche dal punto di vista temporale.

Matasse multilaterali anche in questo. Esserci tutti è già un'impresa. Mentre per i pochi che hanno un lavoro, anche il ritardo se c'è è sempre uguale a se stesso, per gli altri il tempo dell'arrivo è vario ed è sempre in forse. E, allora, a questo punto ben si comprende come uno di loro, conteggiando i mesi dell'anno, per ben due volte ne ha saltato due.

Il tempo sembra non coinvolgerli o coinvolgerli in maniera inusitata e propria. Anche lì essi stanno in posizione laterale, sembrerebbe, pronti ad evadere anche da lì.

E il senso della fatalità che hanno s'origina proprio in questo modo di abitare il tempo in maniera provvisoria. Indagati sulla durata che essi pensano abbia la vita media, essi hanno dato tempi molto brevi.

Per le donne tutto ciò accade in misura molto minore, c'è il ciclo giornaliero delle faccende domestiche, che è per loro un rigido orologio, i figli poi prestano loro (con l'andare a scuola ecc.) un ben congegnato orologio, di cui tenere conto.

E poi per le donne c'è l'altro ineludibile orologio, che è il ciclo biologico e i tempi della scansione della loro femminilità.

Come dire che esse hanno costanti referenti per datare e, infatti datano «quando sono partorita» e mi accorgo che questa forma «sono partorita» la usano quasi tutte le donne qui, non solo le corsiste e mi pare molto eloquente, perché da un lato data la nascita dei loro figli e avvenimenti avvenuti allora, ma data anche un loro essere partorite nel tempo, un loro venire alla luce. Magari per poi ripiombare nel buio e poi daccapo «sono partorita».

E così nelle donne non vedo la giornata luce repellente, ma anzi la vedo tutta spostata all'alba e al mezzogiorno. D'altronde sono anche esse quelle che più ricordano e conservano memoria del loro recentissimo passato nei paesi, nelle campagne, prima di venire a stare in città, sebbene molte ci sono proprio nate qua.

E, infatti, le donne anticipano piuttosto la venuta al corso e temono le ore della sera. Scelgono tutte di fare il corso delle sedici (non essendo più questione di corsi lavoratori, questo può avvenire, cioè di cominciare il corso alle sedici). Scelgono tutte questo orario, altrimenti si esce tardi e oltre tutto hanno pure ragione a temere la sera metropolitana anche qui.

Certe volte mi sono chiesta, a proposito di sera metropolitana e di violenza, se oggi non si possa anche per la violenza e per come essa viene agitata, parlare di postazioni laterali.

Di lato è fatto lo scippo scappando sulla motoretta, è stare di lato l'agire un'estorsione e di lato e stando alle spalle si pareggiano conti mafiosi ecc... E mi sono pure chiesta, a proposito di chi fa parte di questi gruppi, se essi abbiano un buon senso del tempo consensuale o se piuttosto in questo non abbiano un fianco debole. E talvolta leggo sui giornali che un'azione criminosa è stata sventata proprio a causa di un ritardo.

Note

(1) A. Socal, *Sociologia della conoscenza, educazione, scuola* in "Scuola democratica" a. VII gennaio-marzo 1984 Marsilio Ed.

- (2) Seminario sulla formazione di base degli adulti tenutosi presso il Centro Europeo dell'Educazione di Frascati, Villa Falconieri, marzo 83.
- (3) D. Demetrio, *Un decennio di alfabetizzazione degli adulti: nuove concezioni e tipologie formative* in "Scuola e Città" n. 5-6 30 giugno 1984, La Nuova Italia.
- (4) R. Barthes e R. Havas, "Ascolto", Enciclopedia Einaudi.
- (5) *Ibidem.*
- (6) *Ibidem.*
- (7) A. Arbasino, "L'orecchio incatenato" in La Repubblica, 6 ottobre 1984.

Ciò che nasce nel golfo Persico

di Lidia Campagnano

"Voglio raccogliere ciò che rende me, noi, complici dell'autodistruzione; ciò che fa me, noi. capaci di opporci ad essa."

Christa Wolf

Bisogna parlare quando un blocco d'orrore si forma dentro: bisogna che sia l'orrore a parlare e a parlare di sé, altrimenti diventerà, prima o poi, desiderio di dare e prendere la morte. (1)

Poiché la guerra è precisamente dare e prendere la morte in massa - così da dimenticare che la morte è individuale - quando si prepara o si fa la guerra si impedisce la parola dell'orrore e si parla d'altro. Come sta accadendo ora. Ma i mezzi per impedire la parola o per parlar d'altro sono stati collaudati nei secoli. Perciò in questi casi le donne, facilmente, piangono, le mamme in particolare, salutando il figlio che parte per il golfo Persico sulle banchine del porto di Taranto, e questa espressione senza parole dell'orrore, inscritta nel copione della guerra da secoli (il previsto pianto di madri, vedove, orfani!) è inascoltabile: preannuncia un coro che può crescere a dismisura, un frastuono da silenziare. Questo è nel conto, sfondo fastidioso del discorrere politico sulla guerra: è nel conto una quantità sterminata di singoli pianti per il singolo che parte, che muore, che sparisce, che torna devastato. (2) È ridotto a piangere chiunque, uomo o donna che sia, abbia sperimentato e saputo, anche solo per poco, che cosa significhi impiegare la propria energia vitale nella cura, nella custodia, nella valorizzazione di una singola vita umana, comunque essa sia, indipendentemente dal valore che la società le assegna. Un'esperienza, si dice, tipicamente materna - e in questo "si dice" c'è qualcosa di vero - ma non solo materna, posto che ogni bambina o bambino sperimentano questa relazione

duale necessaria, fondativa, essenziale. Per giunta, arriva per tutti il momento in cui per accettare la propria vita, per amarla, tocca passare attraverso la percezione di una sua preziosità senza senso e senza scopo. Amare non per quello che (si) potrebbe diventare ma amare per quello che (si) è. Non c'è senso, progetto, finalità che regga se non ha nelle radici quel sentimento di preziosità senza senso e senza scopo. Eppure, ecco: dentro le finalità e i progetti e i significati di guerra che si affollano come le armi nel golfo Persico, questo sentimento viene insieme buttato nell'insignificanza, nell'impotenza e nell'afasia, e viene attribuito soltanto alla figura materna. È stato, almeno apparentemente, sradicato con violenza e sostituito da qualcosa d'altro che parla, parla.

È il sentimento orgoglioso dell'Opera che attende di essere compiuta, il sentimento del Suo significato, del Suo potere, della Sua eloquenza. L'opera è lo scopo e il senso della Vita, la Vita è il mistero che assomma, per così dire, e cancella tutte le singole vite, tutte le relazioni duali nelle quali, insensatamente, si danno le singole vite. Vorace, questo sentimento ipertrofico della Vita come Opera attribuisce senso alla Morte, e i singoli morti si chiamano Vittime, innocenti o eroiche.

Su questo terreno sentimentale fioriscono inusitate e indesiderate parentele retoriche tra bellicisti e no, tra democratici e fascisti: l'Opera, a volte, parla da sé, come l'orrore piange da sé, ma mentre il pianto parla di miseria, per la sua povertà di parola, l'Opera parla di ricchezza. Parla di un progetto che muove, come un corpo solo, superando d'un balzo la solitudine e la diversità dei corpi, un insieme gigantesco di uomini e di strumenti, che ha la potenza di rifare il passato e le contraddizioni che ha prodotto, come fosse cosa propria e perennemente a disposizione, anch'esso Opera del corpo unico della storia umana, che spazia sopra tutta la Terra (compresi il mare e il cielo!), che proietta nel futuro il sogno di un'Opera più perfetta, più controllata dal proprio operare. Non si neghi il fascino di questo atteggiarsi, soprattutto se lo si paragona alle lacrime di povertà piante per una sola persona, una sola vita, un solo tipo di relazione. Chi non vorrebbe per sé (anche) la Storia, la Terra e il Futuro? Qualcuno ha interrogato in questo senso la signora X che piangeva sulla banchina del porto di Taranto? Ma non c'è niente come la guerra che metta ordine tra i sentimenti e anche tra i sessi. In guerra bisogna appiattirsi, ciascuno sul suo polo della contraddizione. E ci si appiattisce, sì: ma con odio invidioso. Perché se una donna ridotta a piangere soltanto, quando le rendono estraneo l'essere più caro prima di toglierglielo, può ben invidiare chi investe invece i propri sentimenti e le proprie energie attorno all'Opera, quest'ultimo a sua volta non è appagato, e vuole per sé

anche il pathos e il sentimento primario della vita, e si affanna a cercarlo nelle sue proprie parole.

Ecco allora, a proposito del golfo Persico e in particolare a proposito di una risoluzione dell'Onu che in agosto ha unificato molti paesi contro il Nemico, come suona la prosa di un uomo, pacifista, di sinistra, intelligente. Ernesto Balducci:

"Fra le doglie del parto ha emesso il suo primo vagito la grande realtà etico-politica che andiamo sognando da cinquantanni: la comunità mondiale... Le idee, quando rispondono alle attese dell'umanità, hanno una resistenza invincibile... Ebbene: quella del 26 agosto (data della citata risoluzione dell'Onu n.d.r.) è una tappa decisiva. Le Nazioni Unite hanno fatto uscire dal proprio involucro malformato l'embrione della comunità mondiale... È vero comunque che il partus masculus non è ancora avvenuto".
(3)

La metafora che rappresenta l'Opera si è impossessata di quel che pensa essere il sentimento originario della vita: l'orrore del nascere, dell'essere semplici embrioni dentro un utero malformato, i dolori della madre immaginati come dolori di guerra; e la consolazione, a tutto questo orrore: il figlio maschio. Per formulare questa metafora occorre però cancellare l'esperienza concreta della nascita, quella della madre e quella dell'essere umano neonato che ancora non sa nulla dei sessi.

Sono antichissime le basi immaginarie di questo stravolgimento mentale, risalgono all'omologazione, da parte maschile, tra l'esperienza di *mutamento*, attivo-passivo, felice-doloroso, ricco-povero, che travaglio e parto comportano, e la *violenza* che l'uomo ha sperimentato nelle sue proprie attività di sopravvivenza. Partorirai con dolore. Guadagnerai il pane col sudore della fronte. Come se si trattasse, per l'uomo e per la donna, dello stesso vissuto. E questo il mondo immaginario che si dispiega, con religiosa prepotenza, nei momenti delle Grandi Opere di trasformazione, delle quali la guerra è il simbolo maggiore, il *masculus*. Il dispiegarsi di questo linguaggio avvolge di silenzio e impone la passività, dove qualcuno ha bisogno di esprimere una profonda ripulsa. La signora X, sul molo di Taranto, potrebbe dubitare di aver mai partorito quel ragazzo che si è messo una divisa e parte per la guerra, se la descrizione del suo parto è quella sopra citata. Quello che il linguaggio dominante impedisce è l'attribuzione di una speranza, poi di un progetto, chissà, all'esperienza reale che lei ha fatto anni prima. Era un'esperienza di trasformazione, appunto: per lei e per l'embrione. Irracontabile a quel figlio in divisa e dunque a tutti.

Persino tra donne non è facile raccontare: al di là dell'Oceano è partita in divisa per la guerra una giovane donna, lasciando a casa una figlia partorita pochi mesi prima. Qui da noi ci sono donne che rivendicano di "mettere al mondo il mondo". (4) Lei non racconta la nascita. Piangendo - ne ha tutti i motivi, davvero - abbraccia un uomo che potrebbe rivendicare d'essere amato fin nelle sue fantasie mortifere sulla nascita.

Note

(1) Franco Rella, *Nella zona dell'orrore*, in "Il Manifesto", supplemento del 9 settembre 1990.

(2) Antonio Prete, *Pace fantasma*, in "Il Manifesto", 25 agosto 1990.

(3) Ernesto Balducci, *La comunità mondiale al primo vagito*, in "L'Unità", 28 agosto 1990.

(4) AA.VV. Diotima, *Mettere al mondo il mondo*, La Tartaruga, Milano 1990.

Isteria, memoria del corpo

di Patrizia Violi

Devo subito confessare che non mi sono mai piaciute le isteriche. Ho sempre avvertito un istintivo e profondo senso di fastidio e quasi imbarazzo, e ho sempre evitato di occuparmene in modo diretto. Forse più ancora delle isteriche in sè, mi dava fastidio l'esaltazione che dell'isteria e del corpo isterico si è per molto tempo fatta, e talvolta ancora si continua a fare, nel movimento delle donne. Certo è facile leggere in questo fastidio un rifiuto e un conflitto, e forse anche una non poi tanto nascosta attrazione, verso l'eccesso e l'ambiguità di un desiderio vissuto come imbarazzantemente svergognato, e se fosse solo questo, avvicinarsi alle isteriche potrebbe acquisire soprattutto il senso di un riconoscimento e di una riappropriazione 'positiva'. Riappropriarsi e riconoscere l'aspetto anche plateale che la nostra sessualità può assumere, la sua prepotenza, il suo diritto ad esprimersi.

Il nodo tuttavia mi pare più complesso. Dietro il fastidio non c'era solo rifiuto e difesa, ma anche il senso vigile di attenzione di quando si fiuta un inganno. È con questi contrastanti sentimenti che mi sono avvicinata al libro del Centro Documentazione Donna di Firenze: *La stoffa del sogno e il nostro divenire etico*, che raccoglie i materiali di una serie di seminari e interventi tenuti a Firenze nell'anno 1988-89 cui hanno partecipato Lea Melandri, Anna Salvo, Manuela Fraire, Luciana Percovich, Silvia Veggetti Finzi, oltre a Gabriella Buzzatti, Rossella Mosca, Antonella Lucarelli e Isanna Generali del Centro Documentazione Donna.

In realtà gli interventi qui raccolti toccano, a partire dall'isteria, una serie di temi più ampi e articolati, analizzando immagini centrali come quella del sogno d'amore, dell'attesa, del velo, e temi più generali come la dimensione etica femminile.

Non potendo qui recensire in maniera dettagliata tutti gli interventi, mi soffermerò solo su

quelli che mi paiono i nodi più centrali per il discorso sulle isteriche, ma anche, a partire da questo, per la più generale questione della soggettività femminile.

La prospettiva che intendo privilegiare è quella della relazione corpo/parola, che mi pare cruciale non solo nel caso delle isteriche, ma in tutta la riflessione sul femminile: la nostra esperienza più profonda e ineludibile è presa in un'alternanza continua fra il desiderio di essere corpo, materialità, e il desiderio di negarlo.

O sei donna o parli e pensi, diceva Luce Irigaray, e la figura di questo dualismo ci attraversa tutte: anche la più sana delle donne, osservava Lou Salomé, si trova a vivere uno zig zag continuo fra il suo essere donna e il suo essere "persona".

È forse proprio la reale, e ancora fortissima, drammaticità di questo contrasto che ha reso possibile una idealizzazione della isterica. Nell'isterica si vede colei che "parla con il corpo", colei che ha trasportato, incarnato sarebbe meglio dire, il linguaggio sul piano fisico corporeo, rendendo il sintomo espressione. Ma quale inganno si nasconde dietro a questa rappresentazione dell'universo dell'isterica?

Credo che ancora una volta si possa cogliere, dietro la figura dell'isterica, dietro il suo delirio e la sua estasi, (a volte erroneamente accostata all'estasi mistica) la cifra di una grande illusione, l'illusione di una gravidanza assoluta del corporeo e di una possibile riunificazione totale con esso. È questa illusione, credo, che ha posto l'isterica in un luogo privilegiato dell'immaginario femminile, ma curiosamente anche di quello maschile, che spesso vede nelle componenti isteriche di certo comportamento femminile quasi una sorta di quintessenza del femminile.

Forse qualcosa di non molto diverso è successo anche per le donne, laddove hanno idealizzato la figura dell'isterica come il luogo per eccellenza della corporeità femminile, "dell'autenticità" del sensibile.

Per tutti questi motivi l'isterica si impone come una figura importante nel nostro immaginario, e bene hanno dunque fatto le donne del Centro di Firenze ad affrontare, all'interno della loro lunga ricerca sulle immagini profonde che il femminile si porta dentro, anche questa ingombrante presenza, che non è possibile ignorare nemmeno se si prova un certo fastidio ad avvicinarsene troppo. Proverò dunque ad interrogare quel fastidio.

Ciò che meno amo nella figura dell'isterica è la sua mancanza di contenutezza e discrezione,

l'esibizione di una forma che è essenzialmente teatralizzazione, rappresentazione esterna. Il corpo esibito dall'isterica è un corpo recitato, inautentico, interamente risolto nella rappresentazione di se stesso. Per questo l'isterica non mi pare la forma del femminile più vicina al corporeo, ma al contrario la più lontana, perché il corpo che viene messo in scena è quello proiettato dal desiderio maschile, da lui costruito e per lui rappresentato. In un certo senso l'isterica è proprio colei che manca di un corpo proprio, autonomo, e proprio da questa mancanza è forzata ad una continua esibizione. Il corpo mostrato è il corpo assente, che vive solo nella proiezione di un desiderio che non è il proprio.

Mi pare che solo in questo senso, per paradosso negativo, si possa dire che l'isterica ci invita a non dimenticare il nostro corpo (Buzzatti). Se l'isterica può diventare "memoria" del nostro corpo, richiamandoci alla necessità di essere fedeli alla nostra base corporea, lo può solo per chi se ne riesce ad allontanare, per chi riesce a guardarla e a riappropriarsene da una qualche distanza, non rimanendo interna, per così dire, alla sua logica.

Insomma per ritrovare quel corpo e quella fedeltà bisogna fare un passo a lato, per uscire dalla forbice mutilante del "o tutto pensiero o tutto inconscio" di cui parla Salvo, forbice che non rispecchia in alcun modo la ricchezza, varietà e potenzialità della soggettività femminile. Dietro l'eccesso isterico si riaffaccia quel dualismo che da sempre ci attraversa, separando i nostri corpi e le nostre menti, i nostri affetti e i nostri pensieri, di cui benissimo dice da sempre Lea Melandri.

Il corpo che vogliamo non è il corpo dell'isterica, è un corpo "pensante" un corpo integrato al resto della nostra vita, in relazione con le nostre altre funzioni. 'Pensare' il corpo, sentire il pensiero; questa mi sembra la fedeltà che dovremmo cercare. E su questo punto molte convergono: Manuela Fraire parla del vuoto che nasce dalla nostra incapacità di pensare il corpo. Silvia Vegetti Finzi invita a "considerare psichico il corpo e corporea la mente per infrangere la dicotomia materia-forma sulla quale si fonda la nostra cultura". Credo che solo in questo modo riusciremo a non sentire l'entrata nel mondo del linguaggio, della parola, della cultura data come un tradimento, un allontanarci e perderci da noi stesse.

Ma non è così semplice, perché a volte mi pare che rimanga sempre, nell'esperienza del sensibile, qualcosa che non arriva mai a farsi parola, un residuo oscuro che resiste. Non so ancora come si possa lavorare su questo residuo, ma certo non credo che ciò possa avvenire a partire dalla 'espressività' sintomatica dell'isterica. Occorrono altre strade, forse legate da altri

vincoli alla nostra memoria e al nostro tempo. Anche su questo punto mi sembra di poter misurare una distanza dal mondo dell'isterica, legata al tema di una presenza sempre forzosamente attuale, ad un insuperabile *hic et nunc*. Le donne hanno, mi pare, un'altra durata, più lenta e segreta, un legame diverso e più profondo con la memoria. Tempo e memoria sono costitutivi di quel lungo apprendistato che è il percorso di individuazione per la donna, individuazione, che come mostra Fraire, è differenziazione, distinzione, separazione. Un processo di lenta e progressiva integrazione e riappropriazione interna di componenti e dimensioni diverse del nostro essere, che implica un'accettazione della finitezza e solitudine dell'essere umano. È proprio questa differenziazione che mi sembra mancare nell'isterica, è quella mancanza di forma e confine che soprattutto mi disturba. La differenziazione e la separazione sono percorsi lunghi, difficili e spesso dolorosi, dove le donne non possono rifarsi a nessun modello ma devono trovare un loro modo, perché, come mostra assai bene Luciana Percovich nel suo intervento, la differenziazione dal materno - primo e fondamentale passo per ogni differenziazione - si pone per le donne con modalità assai specifiche e diverse di quanto non avvenga per gli uomini. L'isterica forse può indicare a noi questi nodi, ma certo essa ne è ancora interamente prigioniera, pienamente dentro al gioco delle immagini, è un'altra forma dell'immagine del dualismo. Anche il suo linguaggio d'altronde è prigioniero di questo dilemma. Il "linguaggio del corpo" dell'isterica in realtà parla una lingua che è ancora maschile, perché ancora tutta interna, e asservita, alle stesse dicotomie che il maschile ha imposto. Giustamente insistono su questo sia Lea Melandri, ("Se proprio vogliamo interpretare come 'lingua' quello che l'isterica segnala, allora dobbiamo dire che questa lingua non parla molto diversamente da quella dell'uomo"), che Silvia Vegetti Finzi, quando sottolinea come sia sempre all'autorità maschile che le isteriche si siano appellate (il sacerdote, il medico, lo psicoanalista, il filosofo), attendendosi dall'uomo la verità su stesse. In questo senso l'isterica è ancora pienamente prigioniera del "sogno d'amore", e non può che ricercare fuori di sé la propria salvezza.

Chiaramente i tentativi di trovare una scrittura e una parola più 'attente al corpo', più vicine al substrato emotivo profondo dell'esperienza femminile, devono percorrere altre strade, diverse, per prendere forma, per farsi espressione. In questa direzione mi sembra particolarmente interessante il suggerimento avanzato da Francesca Molfino in un seminario al Centro "Virginia Woolf" di considerare nello stile la cifra particolare che il corpo, ogni corpo, lascia nella parola.

Stile, forma: è a partire da questi concetti che credo si dovrebbe interrogare la questione dell'etica - a cui è dedicato il terzo dei tre seminari del Centro - e soprattutto il nesso fra etica ed estetica. È nella dimensione della forma che rintraccerei quella fedeltà a se stesse che è insieme di ordine etico ed estetico, considerando indistinguibili le due dimensioni: l'atto di dare forma al caos, al caos interno in primo luogo, ma anche al rapporto con il mondo e la natura, è atto estetico per eccellenza, ma nello stesso tempo è forse solo entro questa forma estetica che si potrà creare un ordine di nuovi e diversi codici di convivenza.

Scrittura, infanzia

di Paola Redaelli

Illustrando il tema di un numero monografico del 1983 dedicato a *Raccontare, raccontarsi*, la redazione della rivista "Memoria" scriveva: "Le evocazioni del racconto sono molteplici. Non si tratta solo della necessità - qui più che altrove - di cogliere l'essenza del discorso nelle zone d'ombra. Ma anche della possibilità di capire meglio come la memoria - storica o individuale - si costituisce attraverso l'incrocio di testimonianze molteplici, profondamente orientate - in questo caso dalla relazione che si instaura tra chi racconta e chi viene raccontato... Inoltre, si accettano pure non che la storia esista solo attraverso il discorso, certo è che l'orizzonte di senso di questo si fonda ugualmente nell'oblio come sulla memoria. La scansione del tessuto narrativo acquista pertanto un'importanza strategica, altrettanto eloquente dei contenuti che essa orchestra, perché allude alle scelte operate da chi narra e all'intenzionalità delle gerarchie che vengono stabilite nell'arcipelago dei fatti che vengono strappati alla dimenticanza".

E più avanti proseguiva: "Il principio di autolegittimazione sembra regolare la tradizione autobiografica - scritta e orale - nelle più diverse epoche... Gli artifici e gli espedienti stilistici della tradizione si spuntano di fronte a uno scoglio: la nascita di una nuova individualità femminile, di cui tratta il saggio di Lea Melandri [su Sibilla Aleramo]. A una donna che cambia statuto spetta l'arduo compito di mostrare ciò che è innominabile. Sibilla Aleramo confida nella capacità della scrittura di mescolarsi con l'esistenza, seguendone ricchezza e calvario in una trasmutazione continua... La scrittura delle nostre autrici, la nostra scrittura, può esserne testimonianza. Che il fascino dell'autobiografia derivi dalla consapevolezza che quel che si costruisce attraverso la memoria procede più dal sogno che dalla realtà del passato?".

Ricordavo vagamente quel bel numero di "Memoria", ma, dopo aver letto oggi l'ultimo fascicolo della rivista dal titolo *Bambine, racconti di infanzia* che raccoglie una serie di scritture

relative ai primi dieci anni di vita di alcune intellettuali femministe italiane, ho avuto l'impulso di andarlo a rivedere, assalita da un forte senso di smarrimento e forse anche dal dubbio che le affermazioni e gli interrogativi da me fortemente condivisi che avevano dato vita a quel lavoro di tanti anni fa fossero oggi in qualche modo accantonati.

Digiuna di studi storici da molto tempo, mi sono dovuta interrogare a più riprese sul mio disagio. Selezionando mentalmente le informazioni importanti che comunque dalla lettura avevo ricevuto non sono riuscita tuttavia a metterlo a tacere. Il fascicolo, che si propone di dare un contributo al confronto delle donne riprendendo i fili di una riflessione sulle diversità e sulle esperienze di emancipazione e individuando nell'infanzia un "significativo crocevia", raccoglie tredici racconti di infanzia, di cui undici scritti da conosciute storiche, sociologhe e politiche impegnate nel movimento delle donne italiano e due da intellettuali inglesi, tradotti dal libro a cura di Liz Heron, *Truth, Dare or Promise*, London, Virago Press, 1985. La stragrande maggioranza delle autrici italiane proviene da famiglie borghesi. Più che per le condizioni concrete di vita (più o meno agiate), queste famiglie mi paiono simili per i valori che ne ispirano i comportamenti e indirizzano i rapporti con i figli. Sono i valori di una borghesia da poco uscita dal trauma della guerra, quasi sempre cattolica anche se non particolarmente impegnata e comunque non "bigotta", una borghesia che non difende apertamente le sue posizioni di privilegio e di classe, con un atteggiamento diffidente nei confronti dei nuovi consumi che stanno penetrando nella società italiana dell'epoca. Una borghesia che asserisce che i soldi non contano, che la cultura è importante, che assume il gusto e la praticità come criteri discriminanti di scelte che altrimenti esigerebbero forse spiegazioni più complesse, che censura puntigliosamente la nomina della differenza tra bambini e bambine per ribadire poi una precisa distinzione di ruoli nel privato e però anche la ferma convinzione che entrambi, in ugual misura, abbiano diritto a studiare e ad avere un lavoro. La caratteristica più vistosa di questi valori è il fatto di venir vissuti dai figli come certi e indiscutibili, anche se spesso il padre e la madre li mediano in modo diverso. Quasi mai questi valori vengono travolti dal conflitto con entrambi i genitori o con uno di essi; al contrario, leggendo alcuni di questi racconti si ha l'impressione di una sotterranea anche se non esplicitata continuità tra alcuni di essi e l'indirizzo che poi le autrici hanno deciso di dare alla loro vita adulta, che pure concretamente si discosta parecchio dal modello familiare. Valori diversi, ma altrettanto certi e forse più intangibili - trasmessi però in modo più diretto e partecipativo - sono anche quelli ricevuti da Paola Spano nella sua nomade infanzia di figlia di comunisti durante la guerra e nel primo dopoguerra.

Su questo fondale, ciascuna delle autrici traccia, schizza direi, alcuni elementi della complessa trama di rapporti con il padre e la madre, con i fratelli, con il gruppo familiare allargato e - quando sono presenti, raramente - con i coetanei o con qualche adulto non parente. Lo schizzo però non diventa quasi mai disegno e anche quando si insiste cercando di interpretare il ricordo, di restituirne il significato che esso ha per chi scrive, nel discorso si affolla una tal miriade di oggetti, cose, particolari urgenti dalla memoria, che esso finisce col deviare o venir soffocato. In questo senso, anche i due racconti che riferiscono di infanzie vissute in contesti sociali non borghesi - quello di Laura Pennacchi e quello di Dinora Corsi - non lasciano un'impressione diversa. Come può avvenire ciò, se le cose, i rapporti, i fatti e i valori che costellano un'infanzia vissuta in una famiglia di mezzadri toscani o un'infanzia vissuta tra contadini poveri inurbati sono indiscutibilmente altri rispetto a quelli che caratterizzano un'infanzia borghese? Da dove deriva la fortissima percezione di uniformità che mi ha reso difficile, dopo aver letto e riletto i tredici racconti, identificare individualità e accadimenti?

Credo che questa percezione abbia a vedere con l'oggetto e la modalità di queste scritture. Innanzitutto, penso, è lo stesso oggetto infanzia, la propria infanzia, a mal prestarsi a una descrizione che voglia essere "globale". Segmento particolarissimo del tempo della propria vita, l'infanzia mi pare un oggetto inafferrabile. E il tempo in cui si vivono le più rapide e sconvolgenti trasformazioni di sé e insieme della massima passività, costretti come si è a subire le scelte di altri non solo riguardo alle condizioni della propria esistenza, ma anche alla natura stessa di queste trasformazioni. Stato di inermità e dipendenza totali, di distacchi, lutti e separazioni e insieme di speranza e insieme di voglia e capacità di sperimentare: come può riuscire a dare un quadro complessivo di questo tempo, il soggetto che l'ha vissuto? Davvero il compito è talmente arduo che, per questa parte della nostra ideale autobiografia, più che per qualsiasi altra, il rischio di derivare ciò che scriviamo dal sogno piuttosto che dalla realtà del passato è massimo. Ma poi, in che senso si può parlare di una realtà della propria infanzia? O non è il lavoro che ci tocca fare per tutta la vita, quello di separare noi stesse da quel tempo, vigilando che quel tempo non la faccia da padrone? E poi, non è forse proprio la consapevolezza acquisita in anni di pratica tra donne che ci ha fatto ridimensionare l'aspettativa di poter ricostruire una qualsiasi "verità" e ci ha spinto ad operazioni più umili, a riattraversamenti parziali, scegliendo sempre un particolare punto di vista, diffidando della presa fantastica che ha questa parola, come tante altre cui pare tanto congeniale la lettera maiuscola? Dunque, descrivere la propria infanzia mi pare quasi impossibile, a meno che di essa non ci si limiti a narrare le condizioni, il contesto. D'altronde, se questo era l'intento della redazione, perché

non offrire alle autrici dei racconti una falsariga, una sorta di questionario che permettesse poi a chi legge di fare confronti, di stabilire differenze sulla base delle risposte date? La domanda è retorica, perché questa non è stata evidentemente la scelta della redazione. Come viene precisato nell'introduzione del fascicolo, la redazione ha proposto alle autrici di "scrivere" (le virgolette sono dell'originale) della propria infanzia, aggiungendo "una richiesta di elementi informativi relativi alla famiglia di origine, alla scuola, ai rapporti con i coetanei, alla casa e al quartiere, alla sessualità e ai giochi". Tutte queste voci sono stampate, anche se non forse con uguale rilievo nel possibile campo semantico della parola infanzia. Altre se ne potrebbero aggiungere, ma appunto il problema non è quello di aggiungere, semmai quello di togliere. Rimediare alle omissioni, recuperare le sommarietà e le reticenze, rispetto all'esperienza concreta e alla soggettività, proprie dal racconto dell'autocoscienza, non può a mio modo di vedere venir fatto dimenticando quell'esperienza né facendosi divorare dall'ansia di complessività. L'insegnamento più fecondo di quella pratica, certamente discutibile sotto molti aspetti, credo sia stato quello di orientare il lavoro di ricordo e di scavo in se stesse in relazione ai nostri problemi attuali e ai rapporti attuali con altre donne. Quello che immediatamente si nota nelle scritture raccolte da "Memoria" è invece l'omissione di ciò che collega lo sforzo di memoria e di indagine sul passato all'oggi, quasi che ciò che si omette non avesse rilevanza.

Questa che ho chiamato omissione non avviene invece nei racconti delle due inglesi. In particolare, quello di Denise Riley può essere letto come una reiterata negazione alla domanda se sia possibile per lei rintracciare nel suo passato i germi e le ragioni profonde del suo essere di oggi: "Non è facile descrivere il mio passato", scrive. "Quando dico 'io' e aggiungo il verbo al passato, all'improvviso mi ritrovo nel regno della 'falsità'. Io non fui mai una bambina. Uso la voce della maturità che può guardare indietro, smussando l'incoerenza, simulando una facile tolleranza per quello che è invece insopportabile, creando un racconto scorrevole da una storia senza protagonisti. Non c'è stato un ordine degli eventi, non c'erano eventi. Tutto quello che contava era il dettaglio. Sono la stessa. Non sono cambiata. Non posso descrivere niente più di quanto tu possa descrivere una persona amata, perché l'amore spoglia di tutte le caratteristiche". Lo scavo dentro di sé e il lavoro di memoria paiono così essere impossibili e inutili perché tutto ciò che l'autrice ritiene di essere è presente. La relazione con le altre donne è negata: "Lessi *il secondo sesso* e *Una stanza tutta per sé* e scoprii di essere femminista, anche se tutto questo, per molti anni, doveva rimanere una convinzione privata". Ma se Denise Riley rifiuta la "voce della maturità" per parlare del passato, non altrettanto fa con la voce che le ha dato il suo essere intellettuale e poetessa. La sua scrittura letteraria, in un continuo trascorre

dall'io al tu, dal tu al lei per ritornare di nuovo all'io, in un susseguirsi di frasi brevi o paratattiche, pare abbia per lei il potere di esprimere ciò che in se stessa avverte come insopportabile e impossibile adirsi: eventi senza ordine, incoerenze, assenze di protagonisti...

Il racconto che Denise Riley scrive è così un grande atto di fiducia nella letteratura che, come sappiamo, poco ci dice dello scrittore. Semmai gli assomiglia. Ma. e vorrei sbagliarmi, lo stesso atto di fiducia mi pare lo abbiano fatto in parte anche le autrici italiane. Anche se non tutte e non in ugual misura, mi pare che, chiamate all'ardua impresa di cui dicevo prima, si siano cimentate nella scrittura di veri e propri racconti, quando non di favole. E questa scelta di rinchiudere un lavoro nuovo in antiche strutture, talvolta non ha permesso loro di sottrarsi ai più classici *topoi* sull'infanzia e dell'infanzia.

C'è così la bambina ricca ma infelice, quella che affina la sua sensibilità per il domani leggendo i migliori libri per ragazzi, quella che in un'infanzia infelice davvero cerca un granellino d'oro di salvezza da tenersi in pugno per quando sarà adulta, quella che racchiude i propri primi dieci anni di vita nel naturale succedersi delle quattro stagioni. Leggendo questo ed altro mi è venuto in mente non già il tentativo di Sibilla Aleramo di mescolare la scrittura con l'esistenza, ma il tono di contenuta sofferenza con cui un poeta nostro contemporaneo, Giancarlo Majorino, ricordava una sera la grande ambiguità della parola poetica: nel momento in cui nomina qualcosa e lo ricrea, si sostituisce anche ad esso e lo fa scomparire.

"Geografica memoria"

di Marosia Castaldi

"Lettere giovani" (Maria Pia Quintavalla, *Lettere giovani*, Campanotto editore 1990) vengono mandate dalla sponda di una giovinezza trascorsa, come dalla sponda di un fiume che si guarda scorrere stando sull'altra riva, cercando altri equilibri e nuove sintesi dell'esperienza. E stata, per l'autrice, una giovinezza caratterizzata da un denso impegno femminista. Ora, lasciate le forme dell'antica lotta, si cerca la voce e la forma di una nuova "natalizia femminile": "Designazioni del destino, e attese: bel viatico per / lunghe mani splendenti / dal mantello stellato delle donne / incappucciati eremiti, Maghi, sublungi / maghi spargevano doni / verdetti ammonivano futuro / quel pezzo del mantello / trapuntato in oro, pietre filastrocche. / Pensate ai neri budda che eravamo / donne eunuchi neri androgini / maschere vive e sante / ma soprattutto magre, / magri cavalieri moderni".

Figure di donna costellano il percorso: la madre, come immagine della giovinezza perduta: "...se mia madre piano / da un cassetto a comò piegava / le foto di sua prima giovinezza / per consegnarle mute al guardiano", dall'altro, come verticale simbolo della femminilità: "...troneggiava come corpo la madre, verticale / nel sogno le accecava lo sguardo / il semplice granitico obelisco / dello scosceso cielo ricordava". Ma la figura della madre resta sullo sfondo e vera compagna della nuova strada è un'amica - sorella di scrittura, Nadia Campana, la cui morte lascia un'incancellabile segno: "Sopra un tal nome affettivo / ci si è incontrate, amica / perciò ogni volta abbandonica io / mi mostro giocare, correr via / se te vedo vicina, mia sorella felina / impressionata - impreziosita da crudeli forme / della vita, intensi giochi che han cerchiato / a te le guance, a me i piedi gemelli...

In presenza dell'amica - sorella, è possibile sperimentare un rapporto quasi fusionale con l'essere, un'interiorità densa del corpo e della comunicazione: "Con un'amica niente più bianco / e nero, né morte / di nuovo dio piccolo / dio diffuso... cantare le righe / le miglia di un'altra, scomparsa / non consumabile silenzio / con una nave niente più bianco / e nero, solo

dio piccolo: piccolo e diffuso".

Da una guerriera giovinezza femminile ("Io mi ritenni una selvaggia / da chiunque distruggibile / lussuosamente persi il tempo grazioso / giovanile, ma risoluta promessa si ripete una fiera sorgente") si passa alla ricerca di una vetta più alta: "La mia vetta sarà / un osservatorio esterno là vedrò / le passioni piangere, ferire...".

La mappa disegnata dalla "geografica memoria", la nuova strada, passa per la scrittura, è un mare d'inchiostro a cui il poeta donna dirige la sua nave: "geografica memoria, quasi avessi patito / i ponti, le distanze / finite niente più stellari - Alberi / secolari i neri dei battelli, scavato il dentro / della nave che indietro e avanti mi ha sospinto / Al mare! La quintessenza dell'inchiostro /... Ritorno a quelle braccia mute, / a quelle occhiate assortite - che mi vollero / studiare rotte, cannocchiali e scogli". Al Signore, quindi, dei tratteggi, delle cuciture e dei viaggi, al Signore della scrittura, si dedica il libro: "Signore dei tratteggi / delle cuciture e dei viaggi / per un giorno cambia le linee / che il bambino nato è male e vuole / ricompire passi e giorni".

Un passato doloroso si configura dietro le quinte di una nuova splendente maturità che sa attingere il sogno e la visione con parole alte e arrischiate: strade stellari, epifaniche astronavi, persone chiare, imperturbato stellare, celeste, splendore, alte scene notturne. Forse, solo nel paesaggio, l'anima poetante supera il suo dissidio, la divaricazione insormontabile tra i "terrestri amori" e gli "aperti stellari". In una prospettiva a volo d'uccello, nel paesaggio, l'alto e il basso trovano una momentanea pittorica quiete e la grandiosità un suo plastico immobile vigore, non più scalfitto "dall'inabitabile del tempo": "La lenta finitudine dei tempi, le colline di neve le dolcezze - di neve / gibbosità e impronte, fitte di uccelli / Per assoluti crateri - e ami e bocche / scesero in fretta, s'invaghirono / sveltando / qua, ineletta la piastra fredda / dove giacquero gli uccelli / volsero alla grandiosità".

SPETTABILI LETTRICI E LETTORI

Spettabili lettrici e lettori.

È passato un anno dall'inizio della nuova serie di «Lapis». Un rapido bilancio ci dice qualcosa di buono e qualcosa di pericoloso, che dovete sapere. Di buono c'è che questa rivista conferma il suo carattere di laboratorio della riflessione femminile, un laboratorio, per così dire, arredato da noi redattrici ma intensamente e variamente frequentato proprio da quel tipo di donne che cercavamo. Donne che, con o senza un passato femminista, inserite o no in gruppi di donne, camminano su una strada di ricerca attorno alle domande cruciali sulle radici profonde e sulle manifestazioni storiche della sessualità umana, che in questa chiave indagano le relazioni con se stesse, con le altre donne con l'uomo, con le vicende della vita, con gli oggetti intellettuali, fantastici, affettivi. Avrete notato quanta parte di queste pagine portano ogni volta firme nuove: sono le firme delle donne che prima ci leggono e poi scrivono, in uno scambio continuo. Questa è la ricchezza di «Lapis», la ricchezza che consente alla rivista di farsi e di uscire, e a noi redattrici di lavorarci volentieri. Vi sarete accorte che questo genere di riflessione, fra donne, oggi va ancora controcorrente, non è proprio quel che si vede di più nel panorama politico femminile. La sua forza finora non è certo stata nell'ascolto che le hanno rivolto partiti e istituzioni. Eppure sospettiamo che alcune donne almeno, che sono attive anche in partiti e istituzioni, potrebbero in un futuro molto prossimo aver bisogno di esplorare le strade che noi stiamo percorrendo. Per noi stesse, per loro e per altre ancora in quel futuro molto prossimo (domani?) vorremmo continuare a esserci. La vendita di «Lapis» dice che qualche migliaio di donne coltivano questo desiderio. Pochissime per poter realizzare una buona distribuzione in libreria e altrove di «Lapis». Molte per pensare e scrivere e comunicare bene.

Ecco: dobbiamo preoccuparci del fatto che le incrollabili leggi della distribuzione sul mercato possono dall'oggi al domani togliere questo spazio di vita dall'orizzonte. «Lapis» deve trasformarsi. Deve diventare una rivista fortemente appoggiata sugli abbonamenti. Gli abbonamenti, per dirla chiara, devono *raddoppiare*. Tutto qua. Senza di che, non ce la faremo.

Preghiamo perciò chi ci legge di dirci se tiene a «Lapis», in due semplici modi: abbonandosi se non è abbonata, chiedendo a un'altra persona di abbonarsi se è già abbonata, o regalando un abbonamento a qualcuno. In molte zone d'Italia, in tanti piccoli centri si arriva e si arriverà ancora per molto tempo, solo con l'abbonamento. Aspettiamo fiduciose il vostro verdetto concreto, e il vostro pensiero sul lavoro che «Lapis» ha fatto finora, sulla utilità di queste pagine.

Grazie: per il passato e per il futuro.

La Redazione

LE RUBRICHE

Il sapere, le origini

Il prezzo da pagare per un'adesione pacificata ai modelli e alla pratica di pensiero, anche se accompagnata a volte da un gratificante riconoscimento, è stato per le donne una profonda anestesia interna. Ciò ha portato ad assumere il proprio rapporto personale col sapere, complesso e scomodo, come oggetto privilegiato della riflessione. Il corpo stesso del sapere è stato allora reinterrogato, a partire dagli investimenti della dimensione affettiva e sessuale, sui suoi presupposti e metodi, sulla presunta indifferenza delle sue categorie e del suo linguaggio, sulle sue stesse reticenze e zone d'ombra.

Questo lavoro di ri-pensamento ha così aperto percorsi autonomi, o tentativi di elaborazione di un pensiero divergente che, più che esporsi, si cerca. Alla consapevolezza che il sapere non può prescindere dalla considerazione delle sue origini sessuali e alle profonde modificazioni che esso comporta, la rivista dedica quindi questo spazio.

Testi/Pretesti

I testi sono quegli scritti letterari femminili che si situano con maggior libertà all'interno del sistema dei generi e dei linguaggi, perché meno preoccupati di occultare nell'ordinato disporsi del testo scritto i rapporti reali che sono materia del caos da cui nasce la scrittura.

I pretesti—innanzi tutto atti di amore e non di vassallaggio, capaci perciò di dar conto della relazione tra chi scrive e chi ha già scritto — sono letture e riletture di donne che cercano di rilevare nei testi scritti anche i sommovimenti prodotti dalla differenza uomo-donna, con strumenti critici tradizionali e meno tradizionali.

Il sogno e le storie

Materiali costretti a scomparire dietro i confini della "vita intima", e a seguire l'alterna vicenda del pudore e della spudoratezza, senza perdere il loro alone di sogno possono essere restituiti alla storia se si ha la pazienza di scoprire dentro i luoghi comuni della sentimentalità la difficile individuazione dei sessi.

La lettera non spedita

Una donna scrive a un'altra donna con la quale non riesce a comunicare a voce, e con la quale sente

di dover comunicare. E mentre le scrive si accorge di avere, in un certo senso, sbagliato indirizzo: non è con la donna reale che le provoca questi sentimenti, che sta parlando, ma con una figura di donna inventata dentro di sé, affascinante e/o terrificante. Non un esercizio letterario, ma un momento di passaggio—scritto e descritto — dall'immaginario femminile sulla "donna della propria vita", alla coscienza delle relazioni fra donne.

Racconti di nascita

Nel nascere si è in due: madre e figlio. Un terzo si è chiamato fuori, il Padre, il quale racconterà la nascita dall'esterno. Ma davanti a ogni nascita le donne hanno una doppia possibilità di identificazione: con sé come madri e con sé come figlie, e questo renderà loro difficile raccontare, perché si troveranno ad avere due voci, il più sovente discordanti. In questa rubrica vogliamo provare a formulare i primi racconti, o i primi ricordi, di quel periodo muto che va dal desiderio al concepimento, alla gravidanza, al parto, ai mesi nei quali è ancora un'ardua impresa distinguere l'uno dal due, l'io dal tu.

Lapis a quatriglié

Quando mia madre diceva di avere i "lappese a quatriglié", capivo che era fuori di sé, agitata da pensieri violenti e misteriosi, intoccabile e irrimediabilmente separata da me. Nella mia mente si disegnavano allora ingarbugliati tratti di matita, geroglifici di una lingua divenuta ad un tratto sconosciuta, concrezione fantastica dell'estraneità dei suoi sentimenti. Per questo, senza mai rifletterci, ho creduto finora che i "lappese a quatriglié" significassero l'irruzione arbitraria e prepotente di significazioni inconsce nella vita quotidiana. Capaci di creare vuoti di senso — il (per me) doloroso ritirarsi di mia madre — ma anche domande che, per addomesticarli, li interrogano.

Questa rubrica accoglierà gli uni e le altre; tenterà il racconto — e talvolta la decifrazione — di dimenticanze, lapsus, atti mancanti, sbadataggini, errori...

Proscenio

Zona pericolosa, quella dei media dell'immagine: compromessa com'è con il discorso dell'ordine, dello stereotipo, dell'autorità. Zona dei simulacri e delle superfici abbacinanti di cui si nutre onnivora ogni mitologia. E tuttavia, zona vitale, compromessa com'è con il discorso del corpo, della seduzione, del piacere. Vietato l'accesso! Pericolo di contaminazione.

E così, cinema, fotografia, televisione, musica, danza, teatro, pubblicità e videomusic hanno continuato a

nutrire la nostra voracità di spettatrici poste al riparo da un "altrove" che discipline di più nobile e consolidata tradizione erano comunque in grado di garantire. Certo, alcune incursioni, alcune analisi, molte demistificazioni: cinema delle donne, teatro delle donne, la donna nella pubblicità, ecc.

'Le rubriche':

Da parte nostra, nessun ricorso a denominazioni di origine controllata, nessuna certezza di trovare dispiegata la voce autorevole della differenza, dell'autonomia, delle piccole e grandi trasgressioni: solo la convinzione che l'accesso al regno dei media può consentire a letteratura e filosofia di non trasformarsi, per le donne, in opache e frigide zone di confino.

Spazi, percorsi, persone

Presenze di donne che balzano improvvisamente agli occhi negli spazi della vita civile, sulla soglia di case, palazzi e uffici. C'è una geografia femminile coatta — fuori dagli ospedali, dagli asili o dalle carceri, per esempio — e forse ce n'è una più libera. Non sono necessariamente separate.

Produzione di sé e d'altro

Esiste sempre più avvertita l'esigenza di fuoriuscire dal tradizionale stato di "confini" nel privato per portare la propria presenza attiva e creativa nelle aree istituzionali e produttive. Questo processo di socializzazione tuttavia segna, contrariamente ai desideri e alle aspettative di una naturale evoluzione, una rottura del proprio equilibrio personale che porta in sé un rischio: quello di cedere all'assunzione dei modelli dominanti o di ripiegarsi su se stesse. È importante cogliere i segnali di questo delicato momento di passaggio. Superare la strettoia fra emancipazione eterodiretta ed autoemarginazione è fare fronte alla sfida di creare per sé e per le altre donne degli spazi di autonomia e di liberazione. Questa rubrica desidera costruire uno spazio per chi voglia portare le proprie esperienze e dare voce ai propri segnali, siano essi disagi o momenti di felicità. È importante che le storie delle donne che lavorano o che aspirano a lavorare — i desideri, le emozioni, le paure, le delusioni, le speranze e le aspettative — prendano corpo.

Avvenimenti

Tra virgolette

Parole pigre, parole sospette, parole abusate, parole rinnovate, parole ricche, parole-offerta, parola-insidia, parole doppie, parole finte, parole tra virgolette. Ascoltare le parole, scuoterle, per vedere cosa c'è

dentro. Cercarne gli echi. Prendersela con le parole. Consapevoli del fatto che si può avere a che fare solo con le proprie fantasie, che è di quelle che si sta parlando.

Biblioteca di LAPIS

Schede di libri, recensioni, segnalazioni.

Spettabile Redazione...

COLOPHON

Lapis

Làppese a quatriglié, Percorsi della riflessione femminile

Pubblicazione trimestrale

Direttrice: Lea Melandri

Redazione: Lidia Campagnano, Marisa Fiumanò, Giovanna Grignaffini, Laura Kreyder, Laura Mariani, Rosella Prezzo, Paola Redaelli, Sara Sesti.

Comitato di collaboratrici: Iudith Adler Hellman, Giuliana Bruno, Gioia Freire, Manuela Freire, Nadia Fusini, Marina Mizzau, Francesca Molfino, Henriette Molinari, Adriana Monti, Carla Mosca, Maria Nadotti, Rossana Rossanda, Gitte Steingruber, Patrizia Violi, Marisa Fiumanò.

Impostazione grafica di base: Gianni Sassi

Grafica: M. Ancilla Tagliaferri

Ricerca iconografica: Claudia Salaris

Segretaria di redazione: Claudia Gaeta

Redazione: c/o Lea Melandri, via Bellezza 2 - 20136 Milano, telefono 02/571817

Faenza Editrice s.p.a., via Pier De Crescenzi 44 - 48018 Faenza (RA), telefono 0546/663488

telex 550387 EDITFA I, telefax 0546/660440

Abbonamenti e amministrazione: Faenza Editrice s.p.a.

Una geografia non una genealogia, paesaggi inquinati ma dove può nascere movimento e libertà.