

Lapis

Percorsi
della riflessione
femminile

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

17

Numero 17
marzo 1993
Lire 10.000

La Tartaruga Edizioni S.R.L.
Via Filippo Turati 38
20121 Milano
Telefono (02) 6555036
Fax (02) 653007

Spedizione
in abbonamento postale
gruppo IV/70
Trimestrale
in via di Registrazione
presso il Tribunale
di Milano



CREDITS EBOOK

Titolo: Lapis - numero 17

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 17

~

Marzo 1993

Sommario

Credits Ebook.....	2
Editoriale.....	5
Gli 'intrighi' di Lapis.....	5
Fra Sé e l'Altro.....	8
Vicino e lontano...l'altro.....	8
Uomo e donna una convivenza nel mutismo.....	15
Freud e le frontiere del narcisismo.....	20
Testi/Pretesti.....	27
Geroglifici da interpretare.....	27
Elisabeth Bowen scrittrice di segreti.....	31
Guarda quante rose!.....	37
Il sogno e le Storie.....	47
Fuori e dentro la propria generazione.....	47
Racconti del Corpo.....	60
Una nascita.....	60
Lettera a Simone Weil.....	66
Proscenio.....	78
L'arte di mostrare le donne.....	78
Trasformazioni in video.....	86
Il teatro del cuore di Hélène Cixous.....	96
Transit.....	103
Orlando: un film di Sally Potter.....	113
Il Mosaico dell'Identità.....	120
Tante patrie, nessuna città.....	120
Il nazionalismo è di sesso femminile?.....	125
In Lettura.....	131
"Io ero Amalia".....	131
Una "mappa" ai confini della luce con l'ombra.....	134
Fino al cuore delle nostre radici.....	137
Le Rubriche.....	142
Colophon.....	146
Lapis.....	146

Gli 'intrighi' di Lapis

Nell'intervallo di tempo che c'è stato tra l'ultimo numero di "Lapis" (n.16, giugno 1992) e questa ripresa di pubblicazione, si sono alternati e sovrapposti momenti diversi: il felice incontro con Laura Lepetit della Tartaruga edizioni, che non ha rappresentato solo l'uscita da un vuoto editoriale ma l'occasione di avvicinare interessi simili, consolidati da una lunga attività, per il pensiero e la scrittura femminile; l'ansia di garantirsi comunque al più presto un seguito e, al contrario, l'esigenza di trasformare un tempo in perdita nell'acquisizione di maggiore consapevolezza sul percorso fin qui fatto. Come ci si poteva aspettare - ma non era detto che accadesse - all'interno di un progetto che si è posto al suo nascere come luogo di interazione tra storie personali, lavoro collettivo e vicissitudini del mondo in cui viviamo, i cambiamenti, le aggiunte, le nuove accentuazioni portate alla rivista, appartengono nello stesso tempo ad esigenze cresciute nei rapporti interni al gruppo delle redattrici e al bisogno di uno sguardo meno restrittivo sui temi affrontati.

Le "rubriche" che compaiono su questo numero per la prima volta *Fra sé e l'altro*, *Racconti del corpo*, *Il mosaico dell'identità*, *I paradossi dell'emancipazione*, *In lettura*, nel sostituirsi ad altre precedenti, indicano la linea di sviluppo di una ricerca, ma anche lo scarto indispensabile per vedere contesti che era stato necessario adombrare affinché fosse restituita centralità ai protagonisti, uomo e donna, di un'origine rimasta, quasi imm modificata, nella memoria dei singoli e nell'eredità della specie, coperta in entrambi i casi dalle velature del sogno e della nostalgia. La relazione con *l'altro*, "vicino e lontano", come scrive Rosella Prezzo nel suo articolo, è l'anello che costringe a ripensare per analogie e implicazioni profonde l'ambiguo confine che tiene l'individuo combattuto in se stesso, costretto a cercare una naturale interezza nell'impossibile composizione dei volti di un maschio e di una femmina, ma che vede ora confondersi ora contrapporsi, allo stesso modo, diversità umane destinate a convivere. Sentimenti elementari, come la *paura* e *l'amore*, su cui pesa l'ombra di spinte irrisolte all'unità e al distacco, se richiamano in modo più esplicito la vicenda della nascita e il processo di

individuazione di uno sesso solo, è difficile non vederli ricomparire dentro fenomeni più complessi – di aggregazione o di ostilità – della vita sociale.

Abbiamo tenuto ferma, nei precedenti numeri di "Lapis", l'idea che alcuni luoghi, alcune manifestazioni dell'esperienza, andassero nominati e circoscritti, indagati separatamente, sapendo di ricalcare antiche dicotomie e frammentazioni. Il “sapere”, la “vita intima”, la maternità, il lavoro, la scrittura, la presenza dentro specifici contesti istituzionali e culturali, così scorporati rispetto alla maglia molto più confusa delle connessioni reciproche, ci hanno consentito di rintracciare le componenti sotterranee, immaginarie, innegabilmente radicate nel rapporto tra i sessi, della storia che ha dato forma a queste come ad altre separazioni e regolamentazioni. Pur conservando questo modo di procedere che ribalta priorità, disordina linguaggi, scompiglia figure e trame della scena sociale, tentiamo ora di ricostruire quello che Paola Redaelli ha chiamato il "mosaico dell'identità" - che si tratti di individui, maschi e femmine, di collettività o di popoli - seguendo intricati sviluppi di sedimentazioni antiche, accadimenti di cui si è persa memoria, casualità e imposizioni di un mondo già dato.

Quelle che prima sono parse linee di confine destinate a marcare astratte differenze, gerarchiche, e altrettanto astratti ricongiungimenti, assumono ora figure più mobili, lasciano intravedere intrecci, sovrapposizioni, "intrighi" di immagini e di voci, quale è stato da sempre nell'esperienza degli esseri umani l'amalgama di condizioni biologiche, patrimonio emotivo e fantastico del mondo interno e tempi storici.

Per un analogo spostamento del punto da cui guardare, i "racconti di nascita", pensati dal principio come prioritari, per dare contorni meno fuorvianti a una materialità taciuta o troppo celebrata hanno lasciato posto ai "racconti del corpo". La maternità viene ricollocata all'interno di un tempo biologico che vede i mutamenti dell'organismo femminile andare confusi, distorti, nel contrastato percorso dell'individualità di una donna, soggetti a rapide conversioni dalla concretezza al sogno, dall'ordine di un naturale sviluppo alla legge imposta dalle convenienze sociali. Non diverso è l'interrogativo che pretestuosamente viene posto alla 'letteratura femminile' perché, invece di adagiarsi nel solco protetto di un "genere", si disponga a raccontare delle molte voci che la muovono, figure di una favola millenaria e vicissitudini, più prossime, della storia personale.

Enucleato nei suoi "paradossi", più difficile da affrontare resta per noi il terreno entro il quale si muove oggi, insieme a un tradizionale processo di emancipazione, lo sforzo di molte donne

di dare un senso proprio, diverso e riconoscibile, all'attività sociale. Nell'aderire fino all'assimilazione o nel ritirarsi, nel voler abitare a pieno diritto la città dell'uomo o custodirne la casa, spesso, illudendosi di poter congiungere in armonia l'una con l'altra, l'agire femminile sembra, in questo caso, restio a lasciarsi stanare, troppo fragile o troppo difeso di fronte a un'impresa gigantesca, che comporta ripensamenti e trasformazioni radicali. Ma se ci si scosta appena dall'idea che esistano progetti onnicomprensivi, si può immaginare che all'imbarazzato silenzio di alcune venga a far da riscontro il desiderio di parlare e di scrivere da parte di altre, protagoniste presenti e assenti, simili e discordanti, nel gran marasma della società attuale.

L. M.

Vicino e lontano...l'altro

di Rosella Prezzo

La relazione con l'altro è la zona impervia ma ineludibile compresa fra desiderio e paura, attrazione e espulsione, affermazione di sé e riconoscimento dell'altro, sorda esistenza in comune e faccia a faccia o corpo a corpo dell'incontro, caso e necessità, evasione e invasione, vita e morte. Essa costituisce la grammatica non economica, ma neppure semplicemente psichica, dell'essere al mondo, in cui ciascun individuo si sente insieme allo scoperto e in se stesso, come dice molto bene Maria Zambrano: dentro e fuori contemporaneamente dall'essere che nasce con lui. Ma questo, e non altro, è il luogo paradossale che noi abitiamo perché è il luogo, anche un po' ironico, che noi stessi siamo. È su di esso che dobbiamo tornare ad articolare 'urgentemente' il discorso, in quanto la relazione con l'altro è diventato sempre più drammaticamente L'affare storico della nostra epoca.

Una questione d'intrighi

L'esistenza di ciascuno è senza posa sotto lo sguardo d'altri. È nell'occhio del suo faccia a faccia, nello specchio che vi presenta che si costruisce l'immagine di sé. Non vi è coscienza della propria identità senza questo altro che vi riflette, che si oppone a voi facendovi fronte. Sé e altro, identità e alterità, vanno di pari passo e si costruiscono reciprocamente in un movimento di doppio rimbalzo. Le forme diverse che l'altro ha rivestito ai suoi occhi segnano le frontiere all'interno delle quali s'inscrive l'individuo umano, sottolineandone i limiti, risvegliando, attraverso l'intensità delle emozioni che suscitano, il desiderio di oltrepassarle. Il porsi di fronte dell'altro è una continua messa alla prova della mia identità, in un mutamento di orizzonti che si spostano *con me*. L'essere umano non può conoscersi, ritrovarsi, raggiungersi senza allo stesso tempo raddoppiarsi, alterarsi in sé 'perseguendo' l'altro. È proprio questo che fa dire a Sartre "l'inferno sono gli altri" e nello stesso tempo che "altri è l'indispensabile

mediatore fra me e me". Ma prima degli "altri" che sono fuori di me, altri è in me. Se ciò che chiamiamo 'io' è l'insieme di pratiche ed attitudini psicologiche che danno al soggetto una dimensione di interiorità e d'unicità, che lo costituiscono all'interno di sé come un essere originale, unico la cui natura autentica risiede nel segreto della sua vita interiore, nel cuore di un'intimità a cui nessuno, al di fuori di sé, può avere accesso; tuttavia altri abita già intimamente i miei pensieri e i miei desideri, doppia i miei gesti. Le fantasticherie o i ragionamenti dell'io più isolato sono popolati da volti, nomi, figure, corpi altrui. In questo il maschile e il femminile hanno gran parte.

Tutto ciò scalfisce irrimediabilmente la pienezza dell'io svelandone il carattere illusorio di compattezza e i contorni fragili e incerti oltreché essenziali. La spaccatura che trafigge il soggetto nel suo stesso costituirsi è uno dei punti salienti su cui si affaticano già da molto tempo il pensiero filosofico, poetico e psicoanalitico. Non è su questo, quindi, che voglio qui insistere. E nemmeno voglio riproporre quelle teorizzazioni più recenti che - in reazione a una plurisecolare tradizione ego-logica il cui orientamento di fondo è stato caratterizzato dalla metodica affermazione del Medesimo e dell'Identico a scapito dell'alterità e della differenza - hanno spostato il baricentro tutto sul versante dell'altro fino ad onorarlo della maiuscola (il totalmente 'Altro'), in una sorta di beatificazione quale risarcimento tardivo.

Quello che vorrei mettere a fuoco sono, invece, due modalità esemplarmente emblematiche di *relazione* con l'altro: la relazione con un'altra cultura ed etnia, ossia con un altro noi collettivo esterno; e la relazione fra uomo e donna, ossia con l'altro più prossimo.

Assumendo come punto di riferimento il 'noi' di una cultura di appartenenza (e necessariamente non posso che far riferimento alla mia/nostra cultura) e operando quello che in filosofia si chiama una "riduzione fenomenologica", si può vedere l'altro delinearsi in primo luogo come *altro esterno* (lontano) o *altro interno* (vicino), a prescindere dai tratti dei singoli volti. Certamente alterità è una nozione astratta, e quale che sia il valore dell'opposizione identità/alterità su un piano dialettico o logico-strutturale, empiricamente e nei legami vitali che annodano le nostre esistenze le cose appaiono più complicate. Tuttavia la distinzione binaria io-noi/altro-altri e quella maschile/femminile sono i principi d'ordine, gli ordinatori primi attorno cui si organizzano l'immaginario sociale, i valori, le pratiche discorsive e gli effetti di realtà, così come l'identità individuale e collettiva di una cultura. E il gioco si complica perché uno dei due termini dell'opposizione, nell'affermazione di sé, pone se stesso

come realtà o 'vera' umanità relegando l'altro nell'immaginario e costringendolo a testimoniare, nella relazione, altro da ciò che esso è. Una tale topologia mentale e territoriale è venuta così tracciando due storie parallele (che, per semplificazione, chiamo dell'"altro esterno" e dell'"altro interno"), le quali hanno subito tali sconvolgimenti o capovolgimenti speculari da illuminare sinistramente modi non pensati, dando corpo violentemente a fantasmi d'origine che abitano la nostra storia, personale e collettiva, come 'follia' rimossa.

Il paese dell'altro

Quando si aprirono gli spazi del mondo e le colonne d'Ercole si rivelarono non il limite ultimo del nostro mondo ma l'inizio di un Nuovo Mondo, un'altra società si affaccia all'orizzonte, composta da esseri così estranei da riconoscervi a stento la comune appartenenza ad una medesima specie. È il paese dell'altro che apre i confini angusti del proprio e nello stesso tempo lo mette alla prova. Legato essenzialmente agli spazi geografici, l'altro è prefigurato come il *remoto* o lo straordinario. Occorre partire, andare a vedere, mettersi in viaggio alla "scoperta dell'altro" per conoscere la terra e i suoi abitanti: occorre l'*incontro*. È proprio a partire dall'incontro che la differenza etnica diventa un problema fino a strutturare un 'sapere dell'altro' come l'antropologia o ad alimentare le pratiche e le teorie razziste più violente. Definito dall'incontro con il *lontano*, la relazione con "gli altri" ha comportato e suscitato un variegato immaginario: da quello antico del codice dell'ospitalità (di cui l'*Odissea* è il grande racconto) a quello 'eroico' della conquista e della colonizzazione, a quello panico della paura, a quello esotico della fuga da una civiltà corrotta e malata verso un luogo incontaminato e felice. Ma nell'universo contemporaneo l'altro non è più l'abitante dell'altrove. Tutto è presente a se stesso, in un mondo di altri. Non c'è più un 'qui' e un 'laggiù', un dentro e un fuori entro cui far rimbalzare l'immaginario (magari anche solo politico). Gli altri sono qui e la geografia non è più sufficiente a definire il prossimo e il lontano: l'altro lo incontro tutti i giorni nelle mie più banali attività quotidiane. Così nei conflitti odierni non è l'alterità dell'altro che si detesta, ma la sua prossimità. Da luogo di metafore plurime l'altro è ridotto all'unica metafora del "corpo estraneo" che minaccia dall'interno l'integrità del "corpo sociale" e quindi va "espulso". Parallelamente, ma come in un gioco di specchi, nelle società in cui vecchi legami sociali sono andati in pezzi, e non già attraverso gli schemi sognati da un'ideologia rivoluzionaria, assistiamo a una proliferazione incontrollabile di altri, nemici a catena. Chi era, fino a poco prima, il vicino di casa o il parente diventa il totalmente altro che soffoca alla radice la 'mia propria' origine autoctona; la relazione non può avere che lo sradicamento e la morte dell'altro

come impossibile mediazione. La ex Jugoslavia è l'espressione più atroce di tutto questo.

Il conflitto alle nostre porte non sembra avere un obiettivo definibile, ma proprio ciò lo rende più accanito e feroce. Come scriveva Simone Weil nel '37 in *Non ricominciamo la guerra di Troia*, "Quando la posta in gioco per cui si lotta è ben definita, ognuno può misurarne il valore e insieme i presumibili costi della lotta, decidere fino a che punto convenga cimentarsi; in genere non è neppure difficile trovare un compromesso preferibile, per ciascuna delle parti avverse, a una battaglia fosse anche vittoriosa. Ma quando si lotta senza obiettivo (...) non vi è più bilancia alcuna, nessuna proporzionalità, nessun paragone possibile". Tuttavia il fatto che, come in questo caso, l'obiettivo non sia definibile non significa che non ci sia, ma che esso ha a che fare più con il mondo onirico e i suoi fantasmi che con le partizioni ideologiche. Perché l'obiettivo, che perciò ha tutte le connotazioni del delirio, è qui il *passaggio all'atto del fantasma di disporre - finalmente - della propria origine*, in un'appropriazione che renderebbe pura l'etnia di appartenenza in quanto fondata su un'origine posseduta. Non è mai successo, infatti, che violenze e stupri sulle donne facciano parte esplicitamente di un programma di azioni di guerra, intesa come "pulizia etnica". Qui c'è qualcosa di diverso dal fenomeno noto degli stupri che hanno sempre accompagnato gli eserciti occupanti. Nei territori dell'ex Jugoslavia, migliaia di donne di religione mussulmana non vengono solo violentate dai serbi, ma tenute prigioniere fino a che non rimangono incinte e liberate solo quando non è più possibile per loro abortire. Ciò non significa banalmente che la guerra è contro le donne, significa che il conflitto va *all'origine*: prima dell'occupazione palmo a palmo del territorio dell'altro, è nell'occupazione, corpo a corpo, dell'origine che viene fantasmata la battaglia decisiva, la "soluzione Finale". Anche se, proprio il passaggio all'atto del fantasma di possedere l'origine, che per questo si carica delle violenze più arcaiche, mostra tutta la sua tragica autoevidente ironia che costringe comunque a far ricorso all'altro. Rispetto a questo obiettivo immaginario, nessuna trattativa umana è possibile; nessun esercizio 'idillico' di pacificazione può venirne a capo; nessuna misura di partizione economico-politico-ideologica può coglierne la dismisura.

La più remota delle vicinanze

La storia della relazione fra uomo e donna, come altro interno in un medesimo ordine culturale, ha subito invece un processo inverso. Ma anche qui, oggi, pur in un registro completamente diverso, riemergono gli stessi fantasmi. Dove è infatti in gioco il rapporto con l'altro, è sempre in gioco il rapporto con l'origine, l'autoctonia e la natività, l'illusione di

possedere la propria origine per poter essere se stessi.

"L'abituale - scriveva Nietzsche - è il più difficile da 'riconoscere', cioè da vedere come problema, da vedere come estraneo, come lontano, come fuori di noi". E che cosa c'è di più abituale di una donna per un uomo e viceversa? Eppure sappiamo quanto di 'disconoscimento' secolare c'è in questa primaria relazione di alterità, che è stata determinata nella nostra storia per lo più da un incontro mancato. E quanto la più abituale delle relazioni sia costituita, come nessun'altra, da rispecchiamenti paradossali e contraddizioni implacabili. La donna, l'altro più prossimo rispetto a un soggetto che si è assunto la centralità del donatore di senso, è stata mantenuta ai confini oscuri e indeterminati del non essere: luogo del corpo negato, del sesso negato, del senso negato. Ma ciò non attraverso una semplice oppressione ma soprattutto attraverso un allontanamento con tutti gli onori: verso l'Origine, quale tempo eterno e memoria immobile, della materialità prima anteriore alla Storia e alle sue sostituzioni significanti; o verso l'ineffabile della smaterializzazione pura. Resa remota e invisibile nel 'femminile', la donna occupa il posto vuoto del "grande altro" di una polarità attraverso cui si è strutturato l'ordine di una cultura. E giustamente Simone De Beauvoir scriveva: "la donna si scopre e si sceglie in un mondo in cui gli uomini le impongono di assumersi come l'Altro", altro all'interno.

Se l'altro etnico e la differenza razziale si sono definite nell'avvicinamento al lontano, nell'incontro/scontro con il lontano, ossia con un'identità già segnata complessivamente dalla diversità (culturale, storica, religiosa, di costumi, di tradizioni), l'allontanamento proiettivo del troppo vicino è stato il tratto d'unione fra uomo e donna. Così, la differenza sessuale e di genere è nata come problema proprio attraverso una rottura e una differenziazione *dall'interno* di un medesimo universo culturale, da *un'emergenza* dei suoi *risvolti intimi*. Il femminismo ha fatto emergere la storia incarnata nei corpi che rendono manifesta l'insopprimibile differenza che si pone a fondamento dell'essere umano; ha dato volto visibile all'Altro senza volto (con cui non si dialoga mai ma si è sempre o al di sopra o al di sotto dell'essere) producendo uno scollamento e una dissimmetria dove si voleva vedere solo complementarità. Ha mostrato la costruzione ideologica dove si indicava una naturalità eterna; ha dimostrato che il potere non conosce frontiere fra vita privata e sfera politica; ha svelato connessioni e incroci insospettati fra sfere tenute separate e connotate ciascuna dei colori di un genere. Ha insomma prodotto una salutare separazione all'interno di un medesimo universo culturale, che da una parte 'agisce' la differenza sessuale come discriminante nella sua rete sociale, mentale, di significato,

e dall'altra la nega in base all'universalità del sapere e del soggetto, all'uguaglianza formale dei suoi principi. E in questo - non dovremmo dimenticarlo - il femminismo è stato anche, necessariamente, il contro-effetto di una società occidentale e democratica.

Ma, perdendo di vista il problema fondamentale della relazione con l'altro a partire dalla quale il movimento delle donne ha mosso le sue decisive analisi, una parte del femminismo contemporaneo è stato medusizzato dalla volontà di potenza. Volontà che si alimenta sull'antico sogno di un 'noi' di appartenenza a una 'comunità' d'origine, integra e compatta, femminilmente autentica, liberata dal gioco maschile e dai legami 'inquinati' che sussistono nella società e nel mondo, visti unicamente come territorio da occupare o come tavolo di trattativa da cui trarre garanzie. Identità, appartenenza e origine assumono allora le forme della tautologia: l'identità vera è data dall'identificazione in una realtà primaria attraverso l'appartenenza e la fedeltà alla medesima origine unica e prioritaria - la Madre - a sua volta prototipo del proprio essere al mondo e del valore assoluto derivato dal primato dell'Essere originario. Nella rincorsa all'indietro sulla scia del miraggio di un *prius* materno come proprio fondamento e legittimazione, il cielo supremo della metafisica è inglobato nell'ordine di un corpo collettivo ideale, in cui non ci sono differenziazioni se non gerarchiche e d'autorità. A malapena esso cela il totalitarismo che si alimenta sempre di una memoria levigata, senza faglie né lacerazioni, e di mitiche genealogie e madrelingue, emblemi fasulli di una presunta verità, giustizia e autorità. Ma l'origine pura è sempre immaginifica, perché essa rappresenta solo l'apertura dei possibili. L'origine non è come la si vuole: luogo originario di auto-appartenenza da cui conseguirebbe per partenogenesi la forza coerente della propria storia. È, invece, proprio la contaminazione, la sua alterazione, che salva un'origine dalla sua stupidità autistica; e c'è sempre qualcosa di ridicolo nei miti incarnati dell'origine. Così come c'è dell'insensato nel vagheggiamento di una lingua materna come lingua propria, destinata a dire la "grande differenza": solo lo psicotico ha una 'vera' lingua materna, quella da cui non è uscito. L'origine parlabile è l'origine multipla, quella da cui si può ricevere un messaggio senza che sia la prima parola, impronunciabile o l'ultima, fatale. È la relazione della parola scambiata, anche nel suo inevitabile *qui pro quo*, a mettere un mondo fra sé e l'altro. Avere un'origine significa averla... perduta, per averla coniugata nel tempo di una storia. Così alla nascita biologica si affiancano sempre altre nascite biografiche, in una sorta di "genesì eterogenea". "Sono nata un po' dappertutto - scrive significativamente la teorica francese Michèle Le Doeuff, che meriterebbe di essere conosciuta anche in Italia - sotto il cielo ormai in frantumi dei Greci, negli zoccoli di contadina bretone, in un teatro elisabettiano, nelle carestie e nella

miseria conosciute da una delle mie nonne, nella scuola laica-gratuita e obbligatoria che la Repubblica volle rendermi accessibile, ma anche nelle rivolte che furono le mie, nei ceffoni che le seguirono o che le precedettero, nella lucida infelicità di una Simone De Beauvoir, nel camino di Cartesio, e non è ancora finita". Non un'origine pura né una comunità integra ha mai abitato il mondo in origine, né una redenta o riconquistata l'abiterà; semplicemente esseri reali e parziali, corpi vissuti, contaminazioni e pluralità lo abitano. A questa parzialità originaria non c'è riparazione possibile; neanche se la gonfia a tal punto da farle assumere i tratti infiniti, puri e incorporei del divino. Perché è questa stessa finitudine che mi appartiene e a cui appartengo con la finitezza di un corpo sessuato, attraverso il quale *prendo parte* al mondo e partecipo alla non-pienezza originaria, alla comune non autoctonia. Se è questo che rende l'uomo e la donna differenti irrimediabilmente, sta proprio in questo, e nel suo riconoscimento, anche l'unica, ma fondamentale, uguaglianza fra uomo e donna, che può permettere la pace all'origine.

Uomo e donna una convivenza nel mutismo

di Lidia Campagnano

Dopo la catastrofe di Cernobyl ho incontrato e ascoltato molte donne furibonde che parlavano da madri: dicevano che l'uomo si era consegnato ai suoi giocattoli tecnologici e al suo proprio delirio di onnipotenza virile, al punto da ignorarne la qualità mortifera. A quest'uomo andava tolta la responsabilità dei "figli", o del futuro, e occorreva sottrarglisi, o raffreddare, o sterilizzare la relazione con lui. (Come se si potesse farlo, come se in questione non fosse proprio la convivenza tra uomini e donne sulla Terra, ovvero la convivenza umana). Dopo la guerra del Golfo mi è sembrato di sentire, nell'orrore di tanti e di tante, un "affratellamento" nel dire no a una forma della ragione che trasformava uomini e donne in semplici e sessualmente indistinte appendici di macchine da guerra, impegnate a produrre un macello dove (indistintamente) uomini e donne diventavano carne umana. Dalle madri e dai padri in conflitto si passava ai fratelli e alle sorelle, in lotta per il diritto a una vita dotata di tutte le sue identità e differenze.

Dopo le guerre dell'Est un silenzio mortale (che cosa contano le eccezioni se non comunicano?) da parte delle donne sull'orrore dell'evacuazione totale delle donne, dei bambini, dei vecchi, delle memorie, della possibilità per chiunque di "abitare" da qualche parte, di convivere, di condividere qualcosa. E da parte degli uomini, e proprio nel momento della massima impotenza politica, il ritorno all'arroganza politica: l'ultimo frustrato è stato indotto a parlare come un ministro degli Esteri dell'epoca coloniale. Non so quante siano le donne che a questo punto hanno bisogno di cercare il senso di tutto ciò per scegliere una propria strada di vita nel mondo cosiffatto. Di trattare tutto ciò come un unico enigma da interrogare. Interrogare? Come? Mi immagino che improvvisamente sulla scena confusa e ingombra riescano a farsi

notare donne che pongono ripetitivamente questa domanda: che senso ha la convivenza degli uomini e delle donne sulla Terra, oggi?

Ci si divincolerebbe, sotto il peso di una domanda che è relativa alla politica e al senso della vita. E poi emergerebbero, balbettanti nel mondo laico e ricco soprattutto, le risposte della tradizione: quella convivenza prende il suo senso dalla necessità, dalla natura, dalla Provvidenza, dal bisogno, dal desiderio. Doppio sgomento: i grandi eventi storico-politici che elenchiamo vanno alla distruzione di ognuna delle risposte della tradizione. E la relazione singola tra uomo e donna fatica molto a riconoscersi e a fondarsi nel segno della necessità, della natura, della Provvidenza, e perfino del bisogno e del desiderio. Insomma, quella vecchia terra sotto i piedi della coppia umana come sotto quelli della specie. E la domanda reiterata potrebbe portare a un silenzio delle risposte, così che si possa vedere, come in sovrimpressioni allo schermo televisivo che rovescia macerie di immagini da ogni angolo del mondo, l'immagine di una distribuzione del senso di quella convivenza. E ne venga la fine dell'anestesia, un dolore, il senso preciso di una perdita, il rianimarsi della memoria, e dell'immaginazione. Negli uomini e nelle donne.

E allora, le stesse donne potrebbero essere portatrici di un'altra domanda da reiterare: che significa essere uomo oggi? Un'altra domanda disorientante, da sovra-imprimere a quelle oggi più diffuse; che mirano a definire che senso abbia essere un politico, un professionista, un tecnico, un democratico, un croato eccetera.

Ma quale risposta della tradizione potrebbe mai essere balbettata in proposito? E la domanda è già una pretesa, una volontà femminile rivolta a un altro: qui sì che una donna va a occupare una posizione che è stata dell'uomo, il quale si è definito in relazione alla donna, alla terra, alla storia, al futuro delineato dalla sua stessa prassi e dalla sua stessa volontà di riprodursi. Si è definito, l'uomo, parlando dell'altro. Se è vero che la costruzione di convivenza umana che ne è derivata è ora franata, non resta nulla della definizione di sé uomo. E forse è a causa di questo vuoto che tanti agitano presunte rabbiose virilità: di fronte alle scelte energetiche mortifere, di fronte alle guerre, persino in occasione delle scelte di politica economica particolarmente ingiuste e spietate. La virilità come cattività. Muovere all'uomo la domanda: che cos'è un uomo oggi, è evocare il suo vuoto di fisionomia, creato dal cessare di parlare d'altro (e dell'altra). È sentire e far sentire quella perdita, è dunque già condividere qualcosa, ri-iniziare la relazione a partire dalla memoria e dall'immaginazione. Le due domande di cui sto parlando

si assomigliano, se sono due è solo perché facciano meglio la spola tra i due campi (presunti) divisi: il privato, il pubblico. Si chiede all'uomo di parlare delle donne per poter parlare di sé. Ma insieme, con tutta evidenza e rovesciando alcune posizioni ideologiche ampiamente praticate, si parla all'uomo dell'uomo, da donne, per dire ancora qualcosa di sé.

Insisto: di sé oggi, di lui oggi. Certo, finché siamo state soltanto materia della sua elaborazione di sé nel mondo non potevamo assumere questa posizione radicalmente interrogante. È accaduto qualcosa che, sebbene non abbia travolto tutte in uguale misura, ha però mutato, in parte almeno, tutte le donne. L'emancipazione: di fatto, l'aver qualche diritto di eredità sul mondo, così come è fatto. Ora condividiamo la responsabilità della convivenza umana, delle sue forme, e della forma che imprime sull'essere uomini e sull'essere donne. La responsabilità della relazione.

Ereditare è stato, in effetti, iniziare a parlare anche dell'uomo. Fin qui la coscienza dell'evento ha comportato però soprattutto un parlar critico, e di protesta nei confronti di lui. Molto meno le donne hanno detto quel che desiderano in lui, quel che amano, quello di cui hanno necessità. Ancora meno hanno detto quale potesse essere il senso di questa nuova relazione tra co-eredi. Il che significa che non sospettavano la possibilità che l'altro troncasse con la sua propria identità di erede, con la sua propria collocazione nella relazione con l'altra e persino con tutto ciò che è stato la sua civiltà, il suo modello di convivenza umana. Che dell'eredità divenuta comune potesse fare macerie.

Macerie di sé, che lo rendono irriconoscibile a se stesso.

Gli sguardi, i sentimenti che le donne rivolgono a quelle macerie mi sembrano di segno molto vario: se ne può negare l'evidenza, mantenere una complicità, pur di conservare una sorta di diritto alla relazione con l'altro. Ci sono donne che rassicurano quest'uomo nella sua presunta identità, e la paura della sua esplosione, di fronte a un po' di verità, ha il suo peso. E ci sono donne che si candidano a sostituirlo, più o meno esplicitamente, più o meno coscientemente, e forse in questa soluzione gioca un sentimento di rivalsa. È difficile però, di fronte a quello che accade, non avvertire un senso di pericolo, non accorgersi di quanto effimere siano queste soluzioni. È anche molto difficile rinunciare (così presto!) all'eredità ricevuta che si voleva condividere, la relazione tra i due sessi in tutti gli aspetti della convivenza umana, con tutta la possibilità di forme nuove che conteneva. Astuzia e rivalsa oggi, questi strumenti tradizionali della sopravvivenza femminile, sottraggono la possibilità di interrogare nel presente il mondo

e la vita, così che al cessare delle domande dell'altro risponderebbe di qui un altro mutismo, non più obbligatorio. Forse nessuno sguardo, nessun sentimento rivolto alle macerie è più caldo, più appassionato e più vivo di quello di chi non ha costruito né ha distrutto gli edifici: semplicemente, li ha abitati e continua a abitarli. L'immagine che meglio mi rappresenta questi abitanti, queste abitanti, è quella dell'archeologo, dell'archeologa, che alle macerie danno il nome di reperti, e continuano a interrogarli, tentano di decifrarne il senso, di interpretarlo nel presente. I reperti raccontano di quando lui costruiva la casa per lei, lei abitava la casa per lui: ma i due archeologi oggi condividono sia la necessità di abitare che quella di sapere l'arte di costruire, non possono specchiarsi dunque semplicemente nei frammenti archeologici. Allora, la decifrazione porta di nuovo alla domanda su di sé e sull'altro, e questa volta è un domandare incrociato. Perciò finalmente anche una donna può chiedere: che cos'è un uomo, che senso ha la convivenza di uomini e donne sulla Terra?

Bisogna scavare a fondo per trovare qualche risposta, ma è chiaro che la reiterazione ostinata della duplice domanda è di per sé una opposizione a tutto ciò che, prescindendo dalla relazione e dalla convivenza di uomini e donne, spinge fino alla morte il processo della loro trasformazione in macchine. È un fermare molte cose, è un dire molti no che non si trova più la forza di dire per altri motivi, più tradizionali. E, dunque, lotta, e appello alle relazioni in questa lotta. Si potrebbe a buon diritto concludere: è politica. Se non fosse che questo termine è diventato una specie di rozzo cartello indicatore che non è rivolto a nessuno, mentre una domanda è rivolta a qualcuno. Scavare, cercare tra i reperti: che cosa si troverà?

Che cosa hanno trovato, che cosa ancora possono trovare le donne, che si sono almeno chieste che cosa sia mai una donna, pur anestetizzando il dolore di non sentirsi domandare dall'altro nulla di simile? Un corpo un po' diverso da quello immaginato dall'altro, e da quella immaginazione, in parte, modellato. Forse hanno anche colto qualcosa della somiglianza e della differenza dell'altro corpo, ma non l'hanno potuto interrogare con voce udibile. E lui, che cosa ha trovato, se si è chiesto il perché del proprio scivolare nel mutismo? Un corpo che ha perso il valore delle sue abilità, che non sa più la strada del suo proprio scambio con la materia della vita. Ma queste sono solo tracce, o primi suoni di un possibile parlare insieme di sé e dell'altro. E di nuovo rischiano di essere fuorvianti: tutto ciò sa di intimo e di lirico, ancora. E se per sfuggire a ciò che è intimo e lirico - a questo ghetto impotente - si va alla ricerca delle tracce pubbliche di un parlare insieme di sé e dell'altro - esistono i movimenti di uomini e donne insieme per la pace, per l'ambiente, per il lavoro - si rischia, con la retorica, di

anestetizzare il sentimento che qualcosa di estremamente grave è accaduto, accade, ogni giorno.

Perciò quella duplice domanda, e l'appassionato bisogno di farne esperienza.

Freud e le frontiere del narcisismo

di Lea Melandri

Il soggetto storico si definisce in relazione a un *altro da sé*, nel conflitto col "diverso", l'"inassimilabile" (1). Mentre si afferma come forza vincente, impone all'altro dei confini, delle regole: instaura il suo dominio. *L'oggetto* a cui l'uomo ha applicato la sua conoscenza, la sua fattualità, le sue leggi, è la natura, il mondo, la vita sociale (a partire da quel primo nucleo che è la famiglia). Ma "natura", prima ancora che il mondo esterno, è il "mondo-corpo" della madre (2), è il proprio corpo, gli impulsi che lo attraversano. Allo stesso modo, relazione sociale si dovrebbe considerare, innanzitutto, quella che si instaura con il corpo da cui si nasce. Il rapporto con l'altro da sé, perciò, ha una *preistoria*, che non è ancora il limite estremo della conflittualità - storia e destino biologico -, ma quel sostrato della formazione dell'individuo e della civiltà in cui è ancora centrale e visibile la vicenda della nascita e del rapporto tra i sessi. Ma quando l'uomo si affaccia al retroterra della sua vita sociale, questa fascia intermedia passa quasi sempre inosservata, o del tutto ignorata. Ciò anche turba, sconvolge, l'assetto della civiltà, è rimandato a un *altrove*, benevolo o malevolo, che è 'natura', 'biologia', o 'sovrannatura' - legge naturale o legge divina, in ogni caso fuori dal suo potere (interessanti, a questo proposito, alcune conclusioni di Freud riguardo alle "mete biologiche" e alle "pulsioni originarie", nei saggi sulla femminilità e sulla guerra).

Evitando di cadere nell'errore opposto - ridurre tutto alla sfera psichica, alle fantasie che si accompagnano alla nascita, al rapporto tra i sessi - si tratta di vedere come il fondamento materiale dell'individuazione - e quindi del rapporto con l'altro (limiti reali nello spazio e nel tempo, caratteri specifici, diversità) - sia andato coperto, confuso con le percezioni, le emozioni, i sogni, relativi all'esperienza del nascere e dell'accoppiarsi, che hanno definito immaginariamente l'essere dell'uomo e della donna. Il processo di formazione del singolo, così come l'abbiamo ereditato, risulta annodato con la nascita e con la definizione fantastica

(mitica, sacrale, nostalgica, deformata) che l'uomo - il maschio, il soggetto che si è affermato nella storia - consapevolmente o inconsapevolmente, ne ha dato.

Se l'individuazione, come riconoscimento di limiti, differenze tra sé e l'altro, mondo e persone, ha preso la forma *dualistica* che conosciamo (soggetto/oggetto, mondo esterno/mondo interno, mente/corpo), è perché è andata confusa innanzitutto con le definizioni immaginarie del *maschile* e del *femminile*. Ciò significa anche che tutte le forme della polarità presentano analogie, sono tra loro imparentate.

Questo intrigo di dati materiali e di sovrapposizioni fantastiche fa pensare che l'individuo nella sua interezza non sia ancora nato. O meglio: esiste come dato di fatto - nè solo corpo nè solo pensiero, ma ne abbiamo una percezione fantastica, e così, di conseguenza, anche della relazione con l'altro, con ciò che non è sé.

Ci stupiamo del fatto che il "diverso" diventi inspiegabilmente il "nemico" o l'"amico", l'estraneo o l'identico, perché non teniamo conto di questa preistoria che agisce dentro di noi e dentro i legami sociali. Il "lungo sonno" della specie arriva fin dentro la civiltà che l'uomo si è costruito.

Nel saggio *Introduzione al narcisismo* (1914), Freud si chiede che cosa spinge ad "andare oltre le frontiere del narcisismo". Citando versi di Heine sulla "psicogenesi della creazione" dice: "prima o poi bisogna ben incominciare ad amare per non ammalarsi", o forse per non morire. Come in molti altri suoi scritti - ma qui è impossibile non notarlo, data la rilevanza del tema - la preoccupazione di approdare a un esito che dia ragione dell'esistente, o di una già acquisita visione del mondo, urta contro ostacoli imprevisti che Freud, da buon osservatore, non può ignorare, mentre può non dargli credito e non vederne la contraddittorietà. L'instaurarsi di una "relazione d'oggetto", a cui spetta marcare distacco e differenza tra sé e l'altro, risulta, negli esempi che dovrebbero sorreggerla, un ponte assai esile dove passano ombre antiche, nostalgie e bisogno di conservazione di uno stato precedente che risulta così, anche nel pieno sviluppo della vita sociale, mai del tutto abbandonato. Le innumerevoli 'malattie' e 'morti' di cui soffre l'umanità, oggi come in passato, segnalano, fra altre innumerevoli ragioni, non ultimo il nodo che ha stretto l'essere del singolo al corpo che lo ha generato, costringendolo a muoversi in cerchio senza reale soluzione di continuità, tra desiderio di distacco e di riappropriazione. Interessante, in questo breve scritto, è l'intento dichiarato di vedere il narcisismo, non solo come patologia, "perversione", ma come parte "del normale decorso dello

sviluppo sessuale degli uomini", in quanto legato alla "pulsione di autoconservazione" (Freud insiste sul fatto che la patologia è "amplificazione, esplicitazione", sia pure deformata, di processi normali).

Una prima caratterizzazione, come emerge dalle nevrosi e dalle psicosi, induce ad accostarlo alla vita psichica dei "bambini" e dei "primitivi": delirio di grandezza, onnipotenza del pensiero, potere magico della parola, confusione - combinazione o sostituzione - di "oggetti reali con oggetti immaginari" tratti dai ricordi della persona. Il primo "investimento libidico" è quello che l'Io fa su di sé. Una parte viene ceduta, in seguito, agli oggetti con un movimento paragonabile a quello dell'ameba, che si sposta emettendo degli "pseudopodi".

"Ci formiamo così il concetto di un investimento libidico originario dell'Io di cui una parte è ceduta in seguito agli oggetti, ma che in sostanza persiste e ha con gli investimenti d'oggetto la stessa relazione che il corpo di un organismo ameboidale ha con gli pseudopodi che emette." (3)

Fin qui sembra che sia solo l'"investimento libidico" ad essere esternato e poi ritirato su di sé. Ma quando Freud, subito dopo analizza quello che avviene nell'*innamoramento*, la contrapposizione tra "libido dell'io" e "libido oggettuale" appare come una specie di lotta per la sopravvivenza: il soggetto rinuncia alla propria personalità in favore dell'investimento d'oggetto. Si delinea un'altalena di vuoto-pieno, rafforzamento-impoverimento, di una parte o dell'altra. Una prima osservazione, confermata da ciò che Freud dirà dopo: il primo oggetto con cui il bambino intrattiene un rapporto è il "mondo-corpo" della madre. Si tratta di un rapporto di stretta continuità - o "coidentità" (E. Fachinelli) - in cui il sé e l'altro sono confusi, connotati immaginariamente. I rapporti d'oggetto successivi ereditano questa prima esperienza. Nell'*innamoramento*, in modo particolare, si ha l'impressione che sull'oggetto amato si sposti questo primo nucleo di relazione, l'unità a due della madre e del figlio, la creatura perfetta, indivisa, dell'origine. Di qui il senso di "depauperamento".

Ciò che Freud dice a proposito della "vicenda amorosa" conferma questa osservazione. All'inizio della vita, l'oggetto sessuale coincide con quello che garantisce la sopravvivenza. La *fame* e il *piacere* non sono ancora divisi. Dal corpo materno il bambino trae soddisfacimento a entrambe queste pulsioni. Ma questo "appoggio" rimane anche in seguito. Quindi, l'amore per la madre e per la propria persona ("libido dell'io" e "libido oggettuale") all'inizio coincidono. Si può pensare che sia questo *corpo a due*, onnipotente, senza tempo, senza confini, che va a depositarsi sugli oggetti reali che incontriamo dopo; e che da qui nasca il senso di

"impoverimento", "svuotamento di sé". Allo stesso modo, il ritiro dell'amore su di sé dopo una delusione, sembra coincidere con la morte, con la sparizione dell'altro.

A proposito della "scelta oggettuale", Freud distingue nettamente il comportamento dell'uomo e della donna: la "scelta oggettuale per appoggio" è caratteristica dell'uomo; nella donna, invece, soprattutto se è bella, a partire dalla pubertà interviene una sorta di "autosufficienza", desiderio di "essere amata", di porre se stessa come "oggetto d'amore". Solo l'uomo dunque si fa "soggetto", capace di una tensione amorosa attiva verso un "oggetto" che è ancora imparentato, "appoggiato", al corpo-mondo materno. La donna è essa stessa questo primo oggetto o corpo originario.

Che l'oggetto a cui si dirige l'amore dell'uomo sia la *coppia originaria madre-figlio*, lo dimostrano indirettamente i passi che seguono:

"Specialmente quando sviluppandosi le donne acquistano in bellezza, interviene in esse una sorta di autosufficienza che le compensa dei sacrifici che la società impone alla loro libertà di scegliersi il proprio oggetto. A rigore queste donne amano, con intensità paragonabile a quella con cui sono amate dagli uomini, soltanto se stesse [...] Esse esercitano un enorme fascino sugli uomini non solo per ragioni estetiche (di regola sono le più belle), ma anche in virtù di alcune interessanti costellazioni psicologiche. È infatti accertabile con evidenza che il narcisismo di una persona suscita una grande attrazione su tutti coloro i quali, avendo rinunciato alla totalità del proprio narcisismo, sono alla ricerca di un amore oggettuale; l'attrattiva del bambino poggia in buona parte sul suo narcisismo, sulla sua autosufficienza e inaccessibilità, al pari del fascino di alcune bestie che sembrano non occuparsi di noi, come i gatti e i grandi animali da preda [...] È come se li invidiassimo perché hanno saputo serbare una condizione di beatitudine psichica, un assetto libidico inattingibile al quale noi abbiamo ormai rinunciato da tempo. "
(4)

L'oggetto che l'uomo vede distaccarsi da sé e diventare per ciò stesso desiderabile, è un'immagine composita: è il corpo femminile, ma anche quello del bambino, è corpo simile a bestie autosufficienti, come il gatto, gli animali da preda. Nell'insieme, è corpo "inaccessibile", "autosufficiente", luogo di una "beatitudine psichica" e di un "assetto libidico" a cui egli ha rinunciato, perché parte della sua origine. Ma sembra anche che l'attrazione poggia sul fatto che l'uomo ha rinunciato alla "totalità del proprio narcisismo". Quello che si instaura perciò non è la relazione con un oggetto percepito nella sua realtà, eternità, diversità, come *altro* e *separato* da noi, ma lo spostamento di una parte massiccia di sé, di un sé antico, onnipotente,

indiviso, all'esterno, con un movimento che è simile agli pseudopodi dell'ameba. Dove, secondo Freud, la donna perviene a un amore oggettuale è nella *relazione col figlio*, "di tutte le relazioni la più perfetta, la più esente da ambivalenze" (5). Anche la coppia adulta troverebbe la sua stabilità e sicurezza quando la moglie "ha fatto del proprio marito il proprio figlio".

L'amore di un sesso per l'altro sembra dunque avere il suo fondamento in un narcisistico amore di sé "tramutato in amore oggettuale": non c'è incontro, ma, prevalentemente, esternazione di un sé - creatura unica madre figlio - immaginario. Anche l'amore dei genitori per i figli, secondo Freud, rivela questa "antica natura": sul bambino si mettono tutte le perfezioni, il bambino è garanzia di immortalità per sé.

Di quanto siano intrecciati e confusi, amore di sé e amore dell'altro, relazione con sé e relazione con l'altro, ci sono, nel testo, testimonianze ancora più esplicite:

"L'amare di per sé, come anelito e privazione, deprime il sentimento di sé; l'essere amati, venire ricambiati del proprio amore, possedere l'oggetto amato lo re-innalza [...] Il ritorno all'Io della libido oggettuale, e il suo tramutarsi in narcisismo, rappresenta in certo qual modo la restaurazione di un amore felice, e d'altra parte un amore felice vero e proprio corrisponde all'originaria situazione in cui non è possibile distinguere fra libido d'oggetto e libido dell'Io. " (6)

L'"amore felice", così posto, si struttura dunque sulla situazione originaria -unità, fusione, madre e figlio - e sotto questa forma è presente, sia quando la "libido oggettuale" ritorna sull'Io, sia quando è spostata sull'oggetto. Nella fase iniziale della vita non è possibile distinguere tra "libido d'oggetto" e "libido dell'Io". Lo sviluppo successivo consiste per Freud nel prendere le distanze dal "narcisismo primario", sia attraverso la formazione di un "Ideale dell'Io", a cui si attribuirebbero tutte le "preziose qualità" dell'Io di quando si era bambini. Ma in entrambi i casi l'Io ha l'impressione di "impoverirsi", segno che l'individuazione, come insediamento nel proprio essere concreto, non è avvenuta.

In questa prima fase, in cui l'individuazione e la relazione con l'altro è ancora così legata alla situazione originaria, non sembra esserci per Freud conflittualità, anche se ci sono segni evidenti di una specie di lotta per la sopravvivenza. La preistoria dell'individuo si chiude intorno alla ricomposizione - che operano la "famiglia" e la "sessualità" - della coppia originaria madre e figlio. È così forte il sogno di poter conservare la felicità d'origine, presente nella nostalgia di ogni figlio, che Freud non si accorge di quale sia per l'uomo il prezzo di tutto

questo: sottomissione della donna (ma anche della sessualità e del corpo) - come "uno strato di popolazione che ne assoggetti un altro" - distacco di una gran parte della sua esperienza (legami famigliari, amorosi, ecc.) dalla sua vita "civile" con gli altri uomini. L'individuazione, e la conflittualità che comporta, si sposta all'interno del rapporto coi suoi simili - la vita sociale si inaugura con un "parricidio" - e tutta l'area di esperienza e memoria che ha a che fare col corpo, si *seppellisce* in una sorta di *altrove*, rispetto al mondo e alla vita sociale, ma anche rispetto alla 'ragione' e al linguaggio. È in questo retroterra che si può pensare di trovare la radice remota di tutti i dualismi che conosciamo.

"Le donne rappresentano gli interessi della famiglia e della vita sessuale; il lavoro civile è divenuto sempre più cosa di pertinenza maschile, un dovere sempre più difficile che obbliga a sublimazioni pulsionali a cui le donne sono piuttosto impari. [...] La civiltà si comporta verso la sessualità come una stirpe o uno strato di popolazione che ne abbia assoggettato un altro per sfruttarlo. Il timore dell'insurrezione di ciò che è stato represso spinge a severe misure precauzionali " (7).

"...se il peccato originale fu una colpa contro Dio padre, il più antico delitto dell'umanità deve essere stato un parricidio, l'uccisione di quel padre primigenio della primitiva orda umana la cui immagine mnemonica è stata successivamente trasfigurata in Divinità " (8).

Di fatto, l'individuazione comincia non appena si è varcata la soglia di nascita, ma di questo inizio sembra si siano perse persino le tracce. Le scritture di esperienza dimostrano che queste tracce ci sono: nei sogni, nelle vicissitudini del corpo, nelle fantasie amorose e sessuali. È lì che bisogna cercarle. Stando invece alla storia e alla cultura dell'uomo, si ha l'impressione che il costituirsi dell'individuo coincida con la nascita dell'organizzazione sociale e dei linguaggi che la esprimono. Il soggetto si forma all'interno della società civile ed è maschile, uomo tra uomini. La donna si è già allontanata, parte di quell'*altrove* - origine, infanzia, corpo, intimità, mondo interno - che la storia tenterà di dominare, regolare, contenere. Ma anche di riprodurre. Nell'ambito della convivenza civile coi suoi simili, l'uomo crederà di generare se stesso (l'essersi dato una genealogia divina lo conferma: di padre in figlio), ma anche l'altro da sé: la natura, il mondo, fantasticamente quindi anche il "corpo mondo" della madre. In questo modo, l'individuazione viene a cadere dentro una configurazione immaginaria che cela, deforma, sia la nascita reale da un corpo di donna, sia la relazione con il mondo (natura, insieme delle costruzioni sociali), come perdita di confini, distanza, diversità.

Note

- (1) Alberto Asor Rosa, *L'ultimo paradosso*, Einaudi 1985, Premessa, p. VI.
- (2) Elvio Fachinelli, *Il bambino dalle uova d'oro*, Feltrinelli 1974, p. 234.
- (3) S. Freud, *Introduzione al narcisismo*, Boringhieri 1975, p. 19.
- (4) S. Freud, *ibid.*, p. 40.
- (5) S. Freud, *La femminilità*, in *Opere*, Boringhieri, vol. XI, p. 230.
- (6) S. Freud, *Introduzione al narcisismo*, op. cit. p. 57.
- (7) S. Freud, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Boringhieri 1971, pagg. 239-240.
- (8) S. Freud, *La delusione della guerra*, *ibid.*, p. 54.

Geroglifici da interpretare

di Biancamaria Frabotta

Con quest'articolo di Biancamaria Frabotta intendiamo aprire una discussione sui criteri e sui modi con cui leggiamo le scritture letterarie delle donne, anche in relazione all'immagine del femminile che abbiamo ereditato.

“Il linguaggio non porta l'anima delle donne poiché esse non gli hanno affidato nulla; il loro passato non è mai concluso”.

Riflettiamo su questa frase di Benjamin, dal momento che ci riguarda. L'ho estrapolata da un paragrafo della *Metafisica della gioventù*, ma può anche essere considerata di per se stessa, dal momento che spicca nel discorso come un aforisma. Il suo senso è racchiuso nella forma stessa del paradosso che sembra escludere l'anima femminile dalla rappresentazione simbolica del linguaggio, sospingendola verso la zona oscura del silenzio e dell'archetipo materno. È una lettura legittima per il primo Benjamin, ma la voltura sintattica della frase le conferisce una sfumatura semantica in più che può addirittura rovesciarne non tanto il senso logico, quanto quello etico. La privazione non sembra infatti toccare le donne sottratte al linguaggio e quindi, per estensione, anche alla civiltà e al movimento della storia, ma è il linguaggio stesso che, a causa della diffidenza femminile nei suoi confronti, ci appare come un guscio secco e vuoto rifluito dal grande mare dell'essere. Naturalmente il fascino che Benjamin esercita su di noi si annida proprio in questa piega del discorso in fondo tendenzialmente critica e anti-mitologica. Ma solo se volessimo forzare in questa direzione il senso complessivo del suo messaggio dovremmo subito arrestarci di fronte alla densità metafisica di quella "anima delle donne" che in nessun modo può essere diluita, né tanto meno razionalmente disaggregata nei suoi componenti e nei suoi comportamenti. Per cui, al di là della suggestione e della compensazione narcisistica, questa immagine auto-contemplativa, dal punto di vista conoscitivo, è

sostanzialmente inerte. Insomma inutile. E a bella posta uso un aggettivo così umile, strumentale e, direi quasi, domestico. Ogni qualvolta infatti, nel corso della storia, il mutismo femminile si è incrinato lasciando trapelare, sotto quella illusoria compattezza, l'oceanica vampa delle fantasie che lo nutriva, nuove crepe, nuove scalfitture segnavano lo specchio che una lunga consuetudine e una pigra tradizione ci offrivano perché potessimo spiare la forma delle nostre immaginazioni e dei nostri pensieri. Che poi nella parola (e qui non posso riferirmi se non alla parola scritta) delle donne affiorassero burrasche di superficie o l'immobile enigma dei mondi sottomarini, se vi si riflettesse cioè una natura sedentaria o una vocazione errante, questo non ha contribuito molto a vivacizzare lo scenario dell'anima" femminile che la cultura mondiale preferisce ipostatizzare in una forma fissa e indipendente dagli accidenti della storia. Lentamente nei secoli si è dunque rafforzato un paradigma resistentissimo e adamantino in cui la creazione letteraria femminile viene automaticamente riversata e quindi, in qualche modo, precostituita.

Da una parte ecco la parola muta e mite, per così dire riassuntiva di un silenzio secolare e adiacente alle radici più profonde dell'essere e dunque anche della poesia; dall'altra invece si erge, più minacciosa e deviante, una sorta di anti-parola, stridente e sin troppo espressiva, una voce apparentata più ai rumori della natura che al suono del linguaggio umano, con la quale alcune scrittrici gridarono la loro insofferenza a quello che, a ragione, avvertivano come una pseudo scelta. Questa divaricazione, se veramente fosse documentabile e non solo una mia proiezione psichica (il che è sempre possibile), non è immediatamente leggibile nella fenomenologia delle scritture letterarie. Per fortuna, soprattutto nei casi di un'indiscutibile genialità, tutto è sempre più sfuggente e ambiguo di quanto si riesca a recepire e a spiegare. Piuttosto essa getta una luce sinistra sull'apparato concettuale in cui il segno femminile si trova ad operare, a trasformarsi cioè in opera e in opere. E ancora di più determina i criteri sorprendentemente uniformi con cui esso viene letto nel corso dei secoli e puntualmente svincolato dalle metodologie che volta per volta la teoria dell'interpretazione testuale mette a punto. Insomma la saggistica letteraria dedicata alla produzione femminile non solo risulta sempre inadeguata e stitica, ma spesso tediosamente ripetitiva, quasi che invece di inseguire le molteplici manifestazioni di un solo individuo linguistico, ci si accontenti di ribadire la compattezza di quell'unica sostanza racchiusa appunto "nell'anima delle donne". È certo questo uno strano fenomeno spiegabile forse con la falsa dialettica implicita nella biforcazione cui accennavo poco sopra. Nella mitologia del femminile essa si è talmente radicalizzata, talmente è stata sprofondata al limite stesso della sua radice ontologica che non riesce più ad

articolarsi o ad espandersi con il capriccio delle cose periture e dunque vive. Non si tratta infatti di una variante femminile dell'allegoria eroica dell'Ercole al bivio che, almeno in una delle sorgenti del pensiero occidentale, quello greco, designa una reale contraddizione fra natura e cultura. A meno di negarsi globalmente nella sua qualità di anima, la scrittura femminile non può laicizzarsi nei mobili codici delle allegorie.

Simbolo imperituro e dunque sempre morto dell'inesprimibile, la scrittura femminile viene così trattata alla stregua di un geroglifico che è proibito interpretare, anche se per un fortunato caso se ne scoprisse la chiave d'ingresso. Insomma se il linguaggio poetico è corteggiamento dell'anima, vi accede chi l'anima non l'ha e la desidera, non chi è anima che, di per sé, ovviamente, non ha bisogno di linguaggio.

La civiltà occidentale, sia essa in debito con la tradizione greca o con quella ebraico-cristiana, si è costruita sul commento, sulla chiosa, sull'interpretazione del sacro che, circostanziandosi nei segni, si è fatta storia e linguaggio. Ma tutto si basa sull'intangibilità della matrice che le donne sembrano celare nell'oscurità del loro grembo, appunto come le cose racchiudono in sé gelosamente il loro destino e mai lo cederanno alle tentazioni convenzionali e sostitutive del linguaggio. Sembra dunque, quell'uovo di vita che non si fa storia e non fa storia, estraneo al linguaggio. *Sembra*, appunto, nella più tragica e patetica illusione della civiltà che così ha pagato il suo insanabile conflitto con la natura, creando riserve di caccia dell'essere, assurdamente privilegiate, quanto materialmente oppresse e negate nella loro umanissima cedevolezza al caso e al caos. Cosa succederà quando l'umanità sarà costretta dal suo stesso progresso e dal leopardiano disvelarsi "dell'arido vero" a leggere la sostanza del corpo femminile come una metafora fra le altre? A dover ridistribuire il sacro panico dell'ignoto nell'anonima collettività della specie, al di là delle differenze schiavizzate e finalmente sciolte, in libera caduta, nella vertigine delle differenze reali, e dunque, ahimè, probabilistiche e non programmabili? Certo, se questo accadrà mai, l'umanità uscirà dalla sua infanzia e solo allora ci si potrà rendere conto se la leggibilità delle multiformi e variegate metafore potrà essere sufficiente compenso a tanta e a tale perdita.

Quindi se qualcuno mi chiede cosa io mi aspetti dalla letteratura femminile, oggi sempre più vasta nella quantità e dunque sempre più incerta e precaria nella qualità, risponderai: né più, né meno che questa mutazione antropologica, che, nel mentre che si dà, non può non suggerirci i criteri adatti per rileggerne il linguaggio. E infine forse, senza rimorsi e riserve, si

potrà aggiungere che il linguaggio è di tutti, non solo perché non appartiene a nessuno, ma perché in esso il passato intero dell'umanità non sarà mai concluso.

Elisabeth Bowen scrittrice di segreti

di Maria Attanasio

Un'irlandese "spaesata", un'inglese a metà, che nasce al morire di un secolo e attraversa il Novecento con passo leggero e riservato, lasciandone rappresentazioni memorabili per ironia e saggezza. È Elisabeth Bowen, narratrice di donne e di segreti, che ho incontrato quasi per caso, non molto tempo fa, e che mi ha sedotta col fascino discreto delle sue eroine belle e impazienti, "che camminano da sole", col nitore della sua prosa, con il dipanarsi un po' misterioso delle sue storie "normali" di gente comune. La Bowen sta attraversando una stagione di relativo successo editoriale in Italia: dopo un esordio in sordina in anni lontani (Mondadori pubblicò tre suoi libri, ormai introvabili, fra il '48 e il '56), in tempi recenti ben cinque titoli della sua vastissima produzione narrativa sono apparsi in edizione italiana, e altre traduzioni sono attese per i prossimi mesi. Un risveglio di interesse legittimo, anche se tardivo, per una scrittrice straordinaria, il cui talento è stato paragonato - non a torto - a quello della Woolf o della Mansfield. I suoi contemporanei parlavano di lei come di una donna taciturna, molto intellettuale, di bellezza severa e aristocratica, vagamente androgina: viso asimmetrico, naso forte, capelli neri. Elisabeth fu di certo una donna spregiudicata e moderna, ma sensibile e forse non del tutto a suo agio nel mondo. "Silenziosa e balbettante" la descrive, nel suo diario del 34, la più illustre delle sue amiche, Virginia...

Elisabeth Bowen nacque a Dublino nel 1899 e morì a Londra 74 anni dopo. La sua era una di quelle antiche famiglie inglesi che, insediate da Cromwell nella campagna irlandese, costruirono nel diciottesimo secolo grandi ville "all'italiana" e vissero fino agli anni Venti in condizione di privilegio economico e di ambigua identità nazionale: ancora inglesi per fedeltà alla Corona, ormai irlandesi per costume e temperamento. Con le sue duplici radici (protestante, coloniale e latifondista da un lato; popolare-celtica dall'altro), la Bowen dovrà confrontarsi per tutta la vita. Trasferitasi ancora adolescente a Londra, sposa a 24 anni un

inglese; sarà un matrimonio senza prole ma sereno, che consentirà alla donna di dedicarsi alla scrittura, sua precoce passione, senza preoccupazioni economiche e senza interruzioni. La sua prima raccolta di racconti, *Encounters*, è del '23, l'anno del suo matrimonio; l'ultimo suo libro, *Pictures and Conversations*, esce nel '74, un anno dopo la morte della scrittrice. Fra l'una e l'altro, sei volumi di racconti, dieci romanzi, due raccolte di saggi letterari e due di memorie. La sua notorietà e il suo successo datano dagli anni Trenta, quando è a Londra e frequenta Vita Sackville-West, Rosamond Lehmann, Virginia Woolf.

L'Irlanda, tuttavia, non tramonta mai dai suoi orizzonti affettivi e letterari. Bowen's Court, la casa costruita dai suoi avi nel 1775, dove Elizabeth nacque e crebbe, scampata alle distruzioni della guerriglia indipendentista degli anni Venti, sarà mantenuta e difesa dalla scrittrice fino agli anni Sessanta, quando le ruspe abatteranno quanto la rivoluzione aveva risparmiato. Non si salva invece dalla furia dei ribelli irlandesi Danielstown, la controfigura letteraria di Bowen's Court, che ospita personaggi e vicende dell'*Ultimo Settembre* (2), un romanzo del '29, il secondo dei romanzi scritti dalla Bowen. Il settembre del titolo è quello del 1920, l'anno in cui si rompe il fragile patto fra coloni inglesi e patrioti irlandesi. Ancora i Naylor, gli ospitali proprietari di Danielstown, possono invitare amici e organizzare incontri di tennis e "parties" in giardino; ancora Lois, la loro nipote giovinetta, può danzare con gli ufficiali della guarnigione inglese, immaginando di innamorarsi di uno di loro; ancora l'affascinante Marda può sottrarsi garbatamente al coinvolgimento sentimentale, fra passeggiate nel parco e gite in automobile. Ma l'estate sta per finire, e con essa tutto un mondo: gli anglo-irlandesi come tali stanno per cessare di esistere. Il libro è attraversato dalla consapevolezza di quella fine, che nessuno dei personaggi vuole ammettere, e che viene nascosta dietro mille occasioni mondane nelle quali si dipana una vicenda quasi senza azioni. Le sole tensioni sono generate da amori che non nasceranno e da incidenti che nessuno vuol prendere sul serio (partigiani in giardino, sequestri di persona, macchine requisite). Bisogna aspettare la fine del libro per trovare gli unici due veri, tragici eventi. Ma la morte di Gerald, il giovane ufficiale innamorato di Lois, è narrata solo attraverso le parole distaccate di un commilitone, e il rogo di Danielstown non è descritto ma solo prefigurato, mentre le luci di quell'ultimo settembre si sono già spente, con un rapido scarto temporale in avanti: "Non ci sarebbero stati più autunni, eccetto che per gli alberi. L'anno dopo la luce aveva preso possesso del vuoto, ancora sorpresa..."

Nel '31 esce *Amici e Amanti* (3), un altro ampio ritratto d'ambiente (interamente inglese, stavolta), inserito in una cornice temporale più complessa. La storia delle sorelle Laurei e Janet

Studdart si sgrana nell'arco di un decennio. Quando il romanzo si apre Laurei, la maggiore, sta per sposare il taciturno Edward; nel giro di qualche mese anche Janet si fida e si sposa con Rodney. Ritroviamo le due coppie dieci anni dopo: alcuni bambini sono nati, le estati si sono ripetute serene e monotone nella casa di campagna di Rodney, a famiglie riunite. Ma alla decima estate un piccolo incidente turba l'atmosfera: Elfrida, madre di Edward, incontra in casa di Rodney il prozio di quest'ultimo, che è stato il suo amante, l'uomo per il quale ha abbandonato il marito e il figlio. In Edward riaffiorano gelosia e rancore, tutti i placidi riti familiari vengono alterati, mentre un antico segreto (che tutti fingono di non sapere) viene a galla: l'amore inconfessato fra Edward e Janet. Mentre familiari e amici (chi con strazio, chi con divertimento) pensano di dover far fronte ad una fuga d'amore, non accade null'altro che una scena - straziante di indecisione - fra i due cognati-innamorati; poi tutto si ricompone. Finita l'estate, Janet è in attesa del suo secondo figlio, i legami familiari sono stati riannodati, il sereno è tornato nei cieli delle sorelle Studdart. La ragione, l'istinto di adattamento, il gusto della riconciliazione hanno ricompattato il castello di carte che la piccola crisi, come una folata di vento, aveva minacciato di demolire.

Bowen è grande scrittrice di segreti: solo grazie al segreto che tutti religiosamente (o malignamente) mantengono è dato costruire mondi senza tragedia, rapporti senza trasgressioni, fedeltà coniugali senza tentennamenti. *Amici e Amanti* è un grande romanzo di segreti. Giungendo all'apice della tensione (lo straordinario dialogo di chiarimento fra Janet e Edward) chi legge avverte chiaramente che tutta la narrazione, con i suoi avvolgimenti e le sue allusioni, aveva *quella scena* come fine inevitabile. Ma avverte pure che è destinato a rinserrarsi l'astuccio dei segreti, quel giacimento incandescente delle emozioni sul quale lo sguardo si è appena posato. Due donne, Janet e la sua giovane amica Theodora, che non avendo alcun privato paradiso da salvaguardare agisce nel romanzo come un folletto intrigante e inquieto, rappresentano le variabili impazzite di quell'equilibrio (come Lois e Marda nel romanzo precedente); il loro peccato anticonformismo e la loro voglia di emozionarsi sono però destinati in partenza al fallimento.

La casa a Parigi è del '39. Quarantenne, la Bowen è arrivata alla piena maturità narrativa. Ai suoi temi abituali (il segreto delle emozioni stemperato nella piatta, appagante quotidianità di interni borghesi) si aggiunge in questo romanzo un respiro spaziale più vasto, internazionale (la Parigi del titolo, naturalmente, ma anche Londra, e la campagna irlandese, e le opposte rive della Manica), e una dimensione temporale ancora più complessa. Il "presente" nel quale si

apre il romanzo è in realtà ancora vibrante di un passato non lontano; Leopold e Henrietta, piccoli ospiti di passaggio nella "casa a Parigi", sono intrigati da quel passato che non conoscono, e che pure riguarda da vicino uno di loro. Leopold è infatti nato dalla relazione segreta fra Karen, una ragazza inglese di buona famiglia, e Max, un ebreo apolide, che nella casa parigina si sono conosciuti e la cui passione, fatale e costringente, si è consumata in un breve, bruciante rincorrersi fra le opposte sponde di Francia e Inghilterra. Quel passato, nel quale la narrazione presto si sposta, emerge a poco a poco, mantenendo tuttavia un velo di mistero che neppure il finale ritorno al presente riesce a dissipare. Ciò che è avvenuto (l'insolita storia d'amore, il suicidio di Max, l'imperscrutabile malvagità della padrona della casa di Parigi, la signora Fisher), rimane chiuso in vite lontane, diverse, finite; ma non ne sono finiti gli effetti su chi continua a vivere e si interroga, bambino, sul mistero della propria origine. Il finale del romanzo non offre nessuna composizione della vicenda: la scrittrice preferisce lasciarlo aperto, con un implicito invito al lettore ad interrogare ancora il testo per trovare una propria conclusione.

Maria Stella, curatrice dell'edizione italiana del romanzo, giustamente definisce *La casa a Parigi* un romanzo del limite (nei personaggi, nei luoghi e negli stati dell'essere), e sottolinea il rovesciamento dei ruoli sessuali tradizionali: c'è una madre-padrone potente e temibile (Madame Fisher) e c'è un anti-eroe dal fascino femminile e fragile (Max). L'inquietudine e la consapevolezza risiedono, come al solito, in due giovani donne. Karen, che non si mostra nel presente, rimane la ragazza appassionata del passato; Henrietta, che non ha altro ruolo nella vicenda se non quello di osservatrice, ha lo sguardo puro e imbarazzante di tutte le bambine uscite dalla penna di Elizabeth Bowen.

Gli anni della seconda guerra mondiale sono quelli che più vistosamente lasciano tracce nella scrittura della Bowen. Se da una parte la scrittrice cerca di confermare un'identità che la guerra sta mettendo in crisi (la sua difficile identità anglo-irlandese) con una serie di scritti autobiografici, dall'altra c'è tutta una produzione di romanzi e novelle che testimoniano non fatti di guerra propriamente detti, ma la disintegrazione di valori e rapporti che la guerra stessa provoca nella popolazione civile. Di *The Demon Lover and Other Stories* (4), la raccolta di racconti sul tempo di guerra recentemente tradotta in italiano, ha già scritto su "Lapis" Rosella Prezzo (5). Di alcuni di quei racconti esisteva già una traduzione italiana nel volume *È morta Mabelle* (6), la cui curatrice Benedetta Bini propone, nel saggio introduttivo, una convincente chiave di lettura. L'evento esterno - la guerra, ma anche un evento naturale, come lo scoppio di

un temporale o la fine di una stagione - è necessario al compiersi, nella pagina, di una vicenda umana: è quello che permette lo svelarsi di un'inquietudine e di una crisi. Così, nel primo dei racconti del volume (significativamente intitolato "Il temporale"), la lacerazione emotiva di un inquieto rapporto di coppia, tutto malintesi e complicità, si manifesta allo scoppiare dell'evento atmosferico. Alla crisi (emotiva e meteorologica) si accompagna l'irruzione del fantastico nel quotidiano, sotto forma di "veri" fantasmi nelle "short stories", o di fantasmi dell'inconscio nei romanzi. È come se il velo sottile che separa il mondo reale da quello immaginario si sfilacciasse; in tempo di guerra quel velo si squarcia del tutto, e più fitto può divenire il dialogo fra umani e spettri. Di più: donne e uomini divengono essi stessi fantasmi. *The Heat of the Day* (di cui uscirà in aprile la nuova traduzione edita da La Tartaruga, col titolo *Nel cuore del giorno* (7)), pubblicato nel '49, è stato definito il miglior romanzo della Londra in tempo di guerra. Stella ama Robert, e non sa che lui è una spia. Lo apprende da Harrison, suo corteggiatore sfortunato e infaticabile persecutore, subendone un contraccolpo che aguzza gli occhi della sua mente e devasta le sue certezze. Harrison, le cui visite notturne nell'appartamento della donna, favorite dall'oscuramento, hanno tutte le caratteristiche di apparizioni sovrannaturali, ha a sua volta una persecutrice, ma gentile e solare. È Louie, giovane sposa col marito al fronte, per la quale la guerra è come una pausa di libertà irragionevole e inebriante, anche se faticosa. Alla fine, Robert muore, Harrison smette di inseguire Stella (l'ha forse raggiunta?), Louie aspetta un "bambino di guerra", mentre il conflitto sta per finire. "La vita - commenta la narratrice - riprendeva tranquilla, e con essa forse la felicità". Dove "felicità" sta probabilmente per "serena e cauta normalità", cioè l'esatto contrario di quella "lucida anormalità" di cui parla Rosella Prezzo a proposito degli *Spettri del tempo di guerra*.

Qui si arrestano le mie letture boweniane, in attesa di nuove traduzioni che peschino in un repertorio ancora ricchissimo. La parola va adesso a lei, a Elizabeth Bowen. Il racconto che segue, *Guarda quante rose!*, che per la prima volta appare in traduzione italiana, è del '41: spettri di guerra si aggirano già nella quieta campagna inglese, anche se il conflitto di cui qui si parla è un conflitto di anime.

Una coppia inquieta e inappagata torna a Londra dopo un week-end: torna a casa perché non c'è alcun luogo dove si possa andare "altrettanto a buon prezzo". Il piccolo scarto esistenziale che dà origine alla storia è un banale guasto all'automobile che costringe i due a cercare aiuto in un *cottage* isolato. Le rose, la campagna, la quiete irretiscono la donna in un improvviso desiderio di riposo, di abbandono; ma respingono l'uomo, lo indispettiscono. La giovane Lou

viene accolta dalle strane inquiline del *cottage*, le cui pareti le si stringono intorno con un abbraccio soffocante, in un'atmosfera che sta a mezza strada fra l'idillio campestre e la storia di fantasmi. Josephine, ragazzina malata i cui occhi vedono troppo e i cui pericolosi desideri spesso si realizzano, propone a Lou di restare per sempre lì con lei. Uno spazio senza tempo si apre per la giovane donna; uno spazio sospeso dal quale le presenze maschili sono state abolite e nel quale, dopo un iniziale brivido di smarrimento, Lou può deporre il suo fardello di inquietudini, timori, attese inappagate. Elizabeth, si sa, non è scrittrice di utopie. Così l'avventura di Lou deve chiudersi senza danni e senza traumi. Ma come dimenticare quello spaccato sul giacimento delle emozioni, per un attimo scoperto e additato? Come dimenticare quel breve spazio di consapevolezza che si è aperto nel fluire indifferenziato della "normalità"?

Note

- (1) Elizabeth Bowen, *La casa a Parigi*, Essedue Edizioni, 1991, a cura di Maria Stella.
- (2) Elizabeth Bowen, *L'ultimo settembre*, La Tartaruga, 1987, trad. di Katia Bagnoli, introduzione di Ida Levi.
- (3) Elizabeth Bowen, *Amici e amanti*, La Tartaruga, 1992, trad. di Laura Noulhan, prefazione di Grazia Livi.
- (4) Elizabeth Bowen, *Spettri del tempo di guerra*, Theoria, 1991, a cura di Ottavio Fatica.
- (5) *Paesaggi di guerra con figure*, in "Lapis" n. 15, marzo 1992.
- (6) Elizabeth Bowen, *È morta Mabelle*, Essedue Edizioni, 1986, a cura di Benedetta Bini e Maria Stella.
- (7) *Nel cuore del giorno*, che per La Tartaruga è stato tradotto da Giovanni Luciani, era già apparso col titolo *L'ora decisiva* nella traduzione di Maria Jong, Mondadori 1956.

Guarda quante rose!

di Elisabeth Bowen

Questo racconto, inedito in Italia, dà il titolo alla raccolta Look at All Those Roses, pubblicata da Elisabeth Bowen nel 1941. E' stato tradotto da Maria Stella.

Esclamò Lou all'improvviso apparire di una casa avvolta in una guaina di fiori abbaglianti.

Si volse a guardare indietro, nella macchina aperta, finché l'angolo successivo non l'ebbe tagliata fuori dalla vista. Per raggiungere l'angolo - la colpì - Edward accelerava, come fosse geloso della casa delle rose - una casa con gli abbaini, la facciata piatta, le cui finestre buie fissavano senza espressione attraverso i fiori. Il giardino, con la sua silenziosa, bruciante gaiezza rimase nelle loro menti come un'apparizione. S'era stabilito tra Lou e Edward, durante quella lunga gita in auto, uno di quei conflitti tra silenzi diversi. E poi c'è un punto in cui il pomeriggio opprime di fatica e dà una sensazione di irrealtà. Quella campagna estiva che si dispiegava implacabile, inutile, faceva dolere i nervi in fondo agli occhi. Era un lunedì di giugno inoltrato, rientravano a Londra dopo un week-end passando per le strade secondarie del Suffolk. Edward, che detestava le grandi strade, aveva stabilito il loro curioso percorso prima di partire ed ora Lou gli sedeva accanto con la carta sulle ginocchia. Dovevano rientrare per le otto perché Edward, che era uno scrittore, potesse finire un articolo ed impostarlo: a parte questo non avevano problemi di tempo. Non guardavano con particolare piacere a Londra: aprire l'appartamento che sa di chiuso, metter dentro il latte, trovare bollette nella cassetta delle lettere. Nulla, in effetti, cui guardassero con particolare piacere. Andavano a casa per la ragione puramente negativa che non c'era nessun altro luogo dove potessero andare altrettanto a buon prezzo. Il week-end non era stato divertente, ma almeno era stato un week-end fuori. Ora potevano prevedere la vita per tante altre settimane a venire - finché qualcun altro non li invitava - la macchina da scrivere, lo shaker per il cocktail, il telefono, le corse in macchina fuori Londra senza alcuna destinazione speciale. Amore quando

Edward trovava un assegno nella posta, litigi sulla gente quando tornavano a casa da una festa - e l'ansia di Lou che la divorava. Questo futuro pesava su di loro come un assurdo fardello... Per questo erano stati contenti di prolungare l'oggi.

Ma sotto un cielo vuoto, senza sole e pieno di un diffuso riverbero, la gita in auto aveva cominciato a durare troppo a lungo: si sentivano avvolti nella stanca impotenza di un sogno. L'estendersi dell'orizzonte stordiva. La strada piegava tra cunei di campi di grano, gruppetti di olmi scuri d'estate: per le ultime dieci miglia la campagna sembrava abbandonata; passarono cancelli cadenti, abbeveratoi rugginosi, l'erba ispida e cespugliosa di fattorie trascurate. Non c'era nessuno sulle strade; forse non c'era nessuno da nessuna parte... Nel cuore di tutto ciò le rose apparivano ancora più strane. "Erano straordinarie" disse lei, girato il primo angolo, con la sua vocina stanca e dogmatica.

"Tanto più" convenne lui, "che tutto il resto della zona sembra un posto abitato da contadini in miseria". "Mi piacerebbe vivere lì" disse lei "Aveva proprio l'aria di un posto particolare".

"Non l'avrebbe se ci vivessimo". Edward parlava con una certa asprezza. Aveva scoperto di aver ragione di temere i week-end fuori: destabilizzavano Lou e avviavano quelle fantasie. Quanto a lui, non aveva illusioni sulla vita di campagna: vivere senza compagnia era assolutamente impossibile. Cosa avrebbero fatto lui e lei senza nessun altro con cui parlare? Già non avevano parlato per due ore. Lou vedeva la vita in termini di momenti ideali. Trovava pochi momenti ideali nel loro appartamento. Lui continuò: "Sai che non sopporto le forfecchie. E dovremmo passare la vita al telefono". "Per le forfecchie?" "No, per noi".

Il vivace musetto da scimmia di Lou si fece dolente. Non rischiava mai di dispiacere troppo Edward, ma stava appena aprendo la bocca per arrischiare un ulteriore commento quando Edward sobbalzò e aggrottò la fronte. Era cominciato un sinistro batter di colpi. Sembrava provenire da ogni dove e allo stesso tempo essere un attacco speciale rivolto a loro. Poi se ne dovette rintracciare l'origine nelle viscere dell'automobile: scuoteva Lou risalendole su dalle suole dei piedi. Edward rallentò sempre più e si fermò. Si guardarono con quell'assenza di espressione molto drammatica che riservavano alle occasioni in cui la macchina si guastava. Provarono ancora ad avanzare lentamente, pochi metri a titolo di prova: il battito riprese con furia ancora maggiore. "Dal rumore direi che è saltata una testa di biella".

"Oh, accidenti", disse lei.

Comunque era davvero felice di scendere dall'auto. Si stiracchiò e rimase in piedi in attesa sull'erba accanto alla strada mentre Edward faceva smorfie guardando dentro il cofano. Ben presto girò veloce attorno all'auto per chiederle cosa suggeriva di fare: con sua sorpresa e disappunto aveva un piano pronto. Sarebbe andata a piedi fino a quella casa per chiedere se avevano un telefono. Se non lo avevano avrebbe chiesto una bicicletta e pedalato fino al garage più vicino. Edward le prese la carta ma non riuscì a capire dove si trovavano. Dove si trovavano sembrava un luogo altamente improbabile. "Immagino" disse Lou "che preferisci restare con l'auto". "No, no" disse Edward "se la può prendere chi vuole... E a te piace sapere dove sono, no?" aggiunse. Chiuse le loro poche cose sparse nel bagagliaio insieme alle valigie, e si incamminarono in silenzio. Era circa un miglio di distanza. La casa era laggiù, in attesa. Perché dovrebbe una casa stare in attesa? Tutti i luoghi belli hanno qualcosa di passivo, ma questa sembrava una trappola con la bellezza per esca, pronta per scattare. Era situata lontano dalla strada. Lou mise la mano sul cancello e, con un tocco di spavalderia, i due marciarono in fila sul sentiero lastricato fino alla porta. Ad ogni lato del sentiero fiorivano centinaia di rose, intensamente cariche di colore, come se quella fosse stata la loro unica ora. Cremisi, corallo, rosa-azzurro, gialle e bianco freddo, disturbavano con la loro fragranza l'aria immota. Nel pomeriggio incantato, senza ombre, le rose abbagliavano i forestieri, spaventosamente luminose. La facciata della casa era stuccata di rose 'tea': d'un cereo color crema se aperte, ma con i boccioli vermigli. La porta screpolata era tenuta aperta da un oggetto bizzarro, un blocchetto di quarzo. Dentro, l'ingresso buio, dall'aria fresca. Arrivati alla porta non trovarono né campanello né battente: non sapevano cosa fare. "Diamo un colpetto di tosse," disse Lou. Stettero quindi lì in piedi a tossicchiare finché una porta in fondo all'ingresso si aprì e una donna o una signora - difficile dire - si sporse a guardar fuori. "Sì?" disse senz'alcuna espressione.

"Non siamo riusciti a trovare il campanello".

"Son là" disse lei, indicando due campanacci da mucca svizzeri appesi ad anelli di corda presso la porta da cui era appena uscita. Preciso questo, continuò a guardarli e a guardar fuori della porta, attraverso e oltre loro, strofinando vagamente le mani robuste contro i lati del grembiule azzurro. Non riuscivano a percepirsi come intrusi dato che la loro intrusione faceva così poco effetto. L'intensa vita interiore di quella persona non era stata interrotta un solo istante dalla loro presenza. Era una sorta di sciatta amazzona, con una chiarezza scultorea sul volto. Doveva aver perso del tutto il contatto col mondo esterno: non c'era niente ora contro

cui "collocarla". Sono i legami con l'esterno - speranze, pretese, curiosità, desideri, piccoli tocchi di avidità - che mettono un'etichetta su una persona che aiuta un forestiero. Stando così le cose non sapevano dire se era ricca o povera, stupida o intelligente, una zitella o una moglie. Sembrava preparata a sentirli parlare, non ansiosa che lo facessero. Lou, in piedi accanto a Edward, gli dette di gomito. Allora Edward spiegò alla signora la loro situazione e le chiese se aveva un telefono o una bicicletta. Rispose che le dispiaceva di non avere né l'uno né l'altra. La cameriera aveva una bicicletta, ma l'aveva usata per andarci a casa.

"Vi andrebbe una tazza di té?" disse "Ho messo su il bollitore. Così poi forse vi viene in mente qualcosa da fare". Questa incapacità di afferrare il momento critico persuase Edward che la donna era un'idiota: il disappunto gli ferì il volto. Ma Lou, che aveva voglia del té ed era attratta dalla calma, fu completamente conquistata. Guardò Edward cercando di placarlo.

"Grazie" disse lui. "Ma io qualcosa lo devo fare subito; non abbiamo tutta la notte a disposizione: devo ritornare a Londra. Mi sa dire dove posso telefonare? Devo contattare un'officina - una buona officina".

Imperturbabile la signora disse: "Dovrà andare a piedi in paese. Sono circa tre miglia". Dette indicazioni sorprendentemente chiare, poi guardò di nuovo Lou. "Lasci qui sua moglie" disse "Così si prende il té".

Edward si strinse nelle spalle; Lou emise un breve sospiro indeciso. Che desiderio aveva di fermarsi. Ma non le piaceva mai esser lasciata sola. Dipendeva in parte dal fatto che non era la moglie di Edward: lui era sposato con un'altra che non gli concedeva il divorzio. Un giorno avrebbe potuto tornare da lei, se questa diventava la via di minor resistenza. Oppure poteva, nel caso di una resistenza ancor minore, passare a qualcun'altra. Lou era determinata a far sì che nessuna delle due cose accadesse mai. Amava Edward, ma anche gli si attaccava in gran parte per puntiglio. Si chiedeva spesso perché lo faceva. Sembrava importante... non sapeva dire perché. Era decisa ad essere una necessità. Pertanto di rado se lo lasciava sfuggire di vista - la sua idea dell'amore era l'adesività... Sapendo bene tutto ciò, Edward le fece un sorriso lievemente maligno, disse che era molto meglio che restasse lì, si volse e si incamminò per il sentiero senza di lei. Lou, come un gatto sperduto, avanzò fino a metà della porta. "Le sue rose sono stupende..." disse, guardando fuori con occhi infelici.

"Sì, crescono bene per noi, a Josephine piace vederle". L'ospite aggiunse: "L'acqua starà

bollendo. Vuole attendermi qui?"

Lou si inoltrò nella casa. Si trovò in un salotto lungo, basso e stretto, con una finestra ad ogni estremità. Prima ancora di volgersi attorno, si sentì guardata. Una ragazza di circa tredici anni stava stesa, piatta come una tavola, in una carrozza da invalido in vimini. Questa era stata disposta in mezzo alla stanza in modo che la ragazza potesse controllare la vista di entrambe le finestre, i piatti orizzonti che delimitavano i due cieli. Sdraiata lì senza cuscini, aveva uno sguardo proteso. Lou era in piedi ad una qualche distanza dai piedi della carrozzella: gli occhi scuri la guardavano intenti giù per gli zigomi magri. La ragazza aveva un volto vivo, non rassegnato, una mano si muoveva sulla coperta che aveva sul petto. Lou sentì che era lì il nerbo e il cuore della casa... l'unico movimento era quello di un canarino che saltellava su e giù nella sua gabbia.

"Salve," disse Lou, con quel sorriso deferenziale con cui ci si rivolge a un invalido. Poiché la bambina non rispose, continuò: "Forse ti chiedi chi sono?" "Ora no. Me lo sono chiesta quando siete passati in macchina". "Poi la macchina si è rotta". "Lo so, mi chiedevo se poteva rompersi".

Lou rise e disse: "Allora ci hai fatto il malocchio".

La ragazzina ignorò l'affermazione. Disse: "Questa non è la strada per Londra".

"Ad ogni modo è lì che andiamo". "Che andavate, intende dire... È suo marito quello che è appena andato via?" "È Edward, sì. È andato a telefonare. Tornerà". Lou, che indossava un elegante abito di lino color miele, ora piuttosto sgualcito, sentì che Josephine la squadrava da capo a piedi. "È stata a una festa?" disse "o ci sta andando?" "Siamo solo stati fuori" Lou avanzò nervosamente lungo la stanza fino alla finestra che dava sulla facciata. Da qui vedeva le stesse rose che vedeva Josephine: pensò che sembravano rose forzate, costrette magneticamente ad esistere. Magnetizzati, i boccioli si schiudevano, i petali cadevano. Lou cominciava a risvegliarsi dal sogno del pomeriggio: la sua volontà fremeva, voleva andarsene, si sentiva apprensiva, minacciata. "Immagino ti piaccia star sdraiata fuori, con tutte quelle rose?" disse. "No, non spesso: non mi piace il cielo". "Guardi solo dalla finestra?" "Sì," disse la bambina impaziente. Aggiunse: "Quali sono le parti di Londra con più traffico?"

"Piccadilly Circus. Trafalgar Square". "Oh, mi piacerebbe vederle". Il passo della madre della

bambina risuonò sulle lastre dell'ingresso: entrò col vassoio del té. "Posso aiutarla?" fece Lou, lieta dell'intervallo. "Oh, grazie. Forse potrebbe aprire quel tavolino. Metterlo qui accanto a Josephine. Sta sdraiata perché si è fatta male alla schiena".

"Mi sono fatta male alla schiena sei anni fa," disse Josephine. "È stato mio padre".

La madre era affaccendata a sistemare il bordo del vassoio sul bordo del tavolino da té.

"Che cosa terribile per lui" mormorò Lou, aiutando a disporre le tazze. "No, non lo è," disse Josephine. "Se ne è andato".

Lou capiva perché. Un uomo che ha sbagliato non può vivere dove non c'è umanità. Ci sono enormità che si possono solo continuare a cumulare. Era scomparso giù per quel sentiero, come aveva appena fatto Edward. Gli uomini non sanno vivere con il dolore, con le donne che lo abbracciano. Gli uomini sopporteranno un certo sguardo negli occhi degli animali, ma non negli occhi delle donne. E gli uomini temono l'ostinatezza, dell'amore, del dolore. Si poteva restare con la febbrile Josephine, ma non con il volto paziente, esaltato di sua madre... Quando la madre uscì di nuovo per prendere la teiera e il bollitore, Josephine riattaccò gli occhi su Lou. "Forse suo marito ci metterà un po' di tempo," disse. "Lei è la prima persona nuova che vedo da un anno. Forse lui si perderà". "Oh, ma allora dovrei andare a cercarlo!" Josephine fece un sorriso fanatico. "Ma quando le persone se ne vanno, alle volte se ne vanno proprio," disse "Se tornano sempre, allora a che serve muoversi?" "Non vedo a che serve muoversi". "Allora resti qua".

"Ma le persone non vanno solo dove vogliono; vanno dove devono andare". "Lei deve ritornare a Londra?" "Sì, devo, sai". "Perché?"

Lou si accigliò e sorrise in un modo significativo, adulto, che non significava assolutamente niente né per lei stessa né per Josephine. Cercò con la mano il portasigarette e, tristemente, lo trovò vuoto... Edward se ne era andato con il pacchetto di sigarette che avevano condiviso quel pomeriggio. Aveva anche tutto il suo denaro.

"Lei non sa dove mai è andato," fece notare Josephine. "Se dovesse restare, presto ci farebbe l'abitudine. Noi non ci chiediamo dov'è mio padre". "Come si chiama tua madre?" "Mather. A lei piacerebbe che restasse. Non viene a trovarci nessuno: un tempo lo facevano, ora non più. Così siamo solo noi due. Forse hanno paura di qualcosa..."

La signora Mather tornò e Josephine guardò fuori dell'altra finestra. Quel silenzio immediato segnava una complicità in cui Lou non aveva una parte volontaria. Mentre la signora Mather metteva giù la teiera, Lou si guardò attorno nella stanza, per assicurarsi che fosse normale. Quel salotto con le finestre alle estremità era imbottito di oggetti che sembravano autentici e consunti senza avere grazia antiquaria. Una stanza sbiadita dovrebbe sembrare senza pretese. Ma la carta spenta e i cretonnes fantasma davano a questa un'aria sventrata. Le stanze possono essere imbiancate e sventrate dal viverle troppo intensamente come lo sono da un incendio. Era il giardino, là fuori, che focalizzava i sensi. Lou indulse per un momento alla stordente fantasia che il signor Mather giacesse alle radici delle rose... Josephine disse seccamente: "Non voglio il té", il che fece capire a Lou che avrebbe dovuto essere imboccata e che non voleva esserlo di fronte all'estranea che Lou ancora era. La signora Mather non fece commenti: avvicinò due sedie al tavolo e invitò Lou a sedersi. "È piuttosto afoso", disse lei "Temo che suo marito potrebbe non godersi la sua passeggiata". "Quanto ha detto che distava?" "Tre miglia".

Lou, tenendo il polso sotto la tavola, gettò di nascosto un'occhiata all'orologio.

"Siamo molto isolati," disse la signora Mather.

"Forse però vi piace?" "Siamo abituate alla quiete," disse la signora Mather, versando il té. "Sa, questa era una fattoria. Una fattoria sfortunata, e perciò da quando mio marito se n'è andato ho affittato la terra. Le domestiche sembra trovino che il posto è solitario... le ragazze di campagna sono così diverse oggi. Quella attuale non ha le idee molto chiare, ma lavora bene e sembra non sentirsi sola. Quando non lavora se ne va in bicicletta a casa sua". "Lontano?"

"Un bel po'!" disse la signora Mather, guardando fuori dalla finestra all'orizzonte.

"Allora non siete piuttosto... sole? Voglio dire, se accadesse qualcosa". "Niente più può accadere," disse la signora Mather. "E siamo in due. Quando lavoro di sopra o sono fuori con i pulcini porto addosso una di quelle campane che vede all'ingresso, così Josephine può sempre sentire dove sono. E lascio l'altra sulla carrozzella di Josephine. Quando lavoro in giardino lei mi può vedere, ovviamente". Tolse la carta oleata da un barattolo di marmellata. "È l'ultimo barattolo di susine selvatiche dell'anno scorso," disse. "Prego la assaggi; presto ne farò dell'altra. Abbiamo due begli alberi".

"Dovrebbe vedere come sale su mamma," disse Josephine. "Non ha paura di cadere?" "Perché?"

disse la signora Mather, porgendo un piatto di pane e burro piuttosto ricco. "Non mangio mai con il té, grazie" disse Lou, seduta rigida, sorseggiando come un uccello attorno alla sua tazza di té.

"Pensa che se mangia dovrà restare qui per sempre," disse Josephine. La madre, senza far caso al commento, spalmò la marmellata sul suo pane imburrito e cominciò a mangiare in modo tranquillamente vorace. Lou continuava a far tintinnare il cucchiaino contro la tazza del té: ogni volta che lo faceva il canarino trasaliva e batteva le ali. Pur sapendo che Edward non poteva ancora esser di ritorno, Lou continuava a gettare occhiate giù lungo il giardino fino al cancello. La signora Mather sporgendosi a prender ancora del pane imburrito se ne accorse e pensò che Lou stesse guardando le rose. "Le piacerebbe portarsene un po' a Londra?" disse.

La carrozzella a ruote di Josephine era stata sospinta fuori sul prato, tra le aiuole di rose. Giaceva con gli occhi chiusi e la fronte contratta, perché lassù stava sospeso il temuto spazio del cielo. Ma doveva stare vicino a Lou mentre Lou tagliava le rose. In un giorno o due, pensò Lou, anch'io avrei addosso un campanello. Che ci farò con queste, se non riesco ad andarmene? pensò mentre tagliava i forti steli in mezzo alle spine e ammicchiava le rose ai piedi della carrozzella. Di certo non vorrò mai più guardare rose. L'orologio al suo polso faceva le sei... due ore da quando Edward se ne era andato. La campagna, tutt'attorno, sotto il cielo bianco, disteso, era in completo silenzio. Andò una volta al cancello. "Non c'è una strada da quel villaggio?" disse infine. "Un autobus che vada da qualsiasi altra parte? Un taxi da prendere?"

"Non so," disse Josephine. "Quando torna la domestica?" "Domattina. A volte le nostre non tornano per niente".

Lou chiuse il coltello e disse: "Bene, le rose sono abbastanza". Supponeva di riuscire a sentire l'arrivo di chiunque Edward avesse mandato a rimorchiare l'auto. Perché l'auto, certo, Edward non voleva abbandonarla? Andò di nuovo al cancello. Dietro a lei Josephine disse: "Poi per favore mi spinga dentro casa". "Se vuoi. Ma io resterò qui". "Allora anch'io. Ma per favore, mi metta qualcosa sugli occhi". Lou tirò fuori il suo fazzoletto di seta rossa e lo stese di traverso sugli occhi di Josephine. Questo rese la bocca più rivelatrice: guardò quel piccolo sorriso risoluto. "Se vuole continuare a stare in ascolto," disse la bambina, "non è necessario che mi parli. Si sdrai e facciamo finta di essere tutt'e due addormentate".

Lou si distese sull'erba secca e mozza, affianco alle ruote della carrozzella: incrociò le mani

sotto la testa, chiuse gli occhi e giacque distesa, rigida tanto quanto Josephine. All'inizio era così nervosa che pensò che il prato vibrasse sotto la sua spina dorsale. Poi lentamente si rilassò. C'è un momento in cui il silenzio, al quale non si fa più resistenza, irrompe nella mente. Mollò, centimetro per centimetro, la vita, che fin da bambina aveva così disperatamente agguantato... le sue ossessioni su questo e quello, la sua ossessione sul tenersi Edward. Com'era corsa ansiosamente da un posto all'altro, volendo mantenere tutto in suo potere. Avrei dovuto starmene ferma: me ne starò ferma adesso, pensò. Quello che voglio deve venire da me: non andrò io a cercarlo. Le persone che restano ferme generano potere. Josephine accumula se stessa e così quel che vuole accade, perché lei sa cosa vuole. Io penso solo che voglio le cose, penso solo che voglio Edward. (Lui non arriva e a me non importa, non importa). Sento la vita da sola adesso. Non c'è da meravigliarsi che mi sia stancata ottenendo solo a metà quello che non voglio veramente. Ora non voglio niente; voglio solo un cerchio bianco. Il cerchio bianco si distese dentro le sue palpebre e lei vi guardò dentro in un'estasi d'indifferenza. Sapeva che stava guardando il nulla - poi non seppe più nulla....

La voce di Josephine, da sopra la carrozzella, la svegliò. "S'era proprio addormentata". "Davvero?"

"Tolga il fazzoletto: si avvicina un motore".

Lou sentì la vibrazione. Si alzò e scoprì gli occhi di Josephine. Poi andò ai piedi della carrozzella e mise insieme le sue rose. Era occupata a far questo, con le spalle rivolte al cancello, quando sentì il taxi fermarsi, e poi il passo di Edward sul sentiero. Il tassista seduto fissava le rose. "Tutto a posto," gridò Edward, "mandano qualcuno dall'officina. Dovrebbero essere qui da un momento all'altro. Ma che gente - Dio! - Di un po', stai bene?" "Perfettamente, sono stata con Josephine."

"Oh, salve, Josephine," disse Edward, con un frettoloso esercizio del suo fascino. "Beh, sono venuto a prendere questa signora. Grazie per averla ospitata". "Bene, grazie... Andate via adesso?" "Dobbiamo togliere la nostra roba dalla macchina: dovrà esser rimorchiata fino all'officina. Poi quando avrò riparlato con quelli dell'officina continueremo su questo taxi fino a prendere un treno. Forza, Lou, svelta! Non vorremo perdere l'appuntamento con quella gente! E dobbiamo togliere quella roba dalla macchina!".

"Ma c'è davvero tanta fretta?" disse lei, mettendo giù le rose. "Certo che c'è fretta..." Rivolto a

Josephine, aggiunse: "Ripasseremo sulla via della stazione, una volta che ho risolto il tutto, per salutare tua madre". Mise la mano sulla spalla di Lou e la sospinse davanti a se giù per il sentiero. "Son contento che stai bene," fece, mentre entravano nel taxi. "L'hai scampata bella, ragazza mia. Da quanto ho sentito dire in paese..."

"Come, sei stato in ansia?" fece Lou, curiosa.

"È una giornata snervante," disse Edward, con una risatina inquieta. "E ho dovuto passare un'ora all'emporio del paese, prima aspettando di chiamare, poi aspettando questo taxi (E ci costerà un bel po' di soldi). Ovviamente mi sono messo a parlare, in un modo o nell'altro. Non hai idea cosa hanno detto quando hanno sentito dove ti avevo parcheggiato. Non un'anima da quelle parti vuole avvicinarsi a quel posto. Devo dire - a parte i pettegolezzi - che c'è una storia là," disse Edward. "Non sanno fissare nulla con sicurezza, ma... Beh, vedi, sembra che questa signora Mather..." Abbassando la voce, in modo da non essere udito dal conducente, Edward cominciò a raccontare a Lou quello che aveva udito in paese circa l'improvvisa scomparsa del signor Mather.

Fuori e dentro la propria generazione

di AA. VV.

Si può parlare di "appartenenza" o "spaesamento" riferendosi alla propria generazione? Le testimonianze che seguono sono di quattro studentesse di età compresa tra i 17 e i 25 anni, e di Paola Redaelli, redattrice di "Lapis".

L'epoca della fame e della disillusione

C'è un momento nella crescita in cui ci si sente fuori luogo, fuori tempo, inadeguati. Poi passa, ma tutti in qualche modo provano questa bizzarra sensazione, di esserci e non esserci, o per lo meno di desiderare fortemente di stare da qualche altra parte senza in realtà sapere esattamente dove collocarsi. Questa fase io non l'ho ancora superata e non credo la supererò mai! Mi porto dietro questo 'disagio' che in realtà non è sempre un peso, anzi diventa in qualche modo un 'vanto'. Il vanto di credere alle persone e non alle immagini, di credere al pensiero e non alle ideologie, di credere alla pratica e non alle aspettative. Quando si è sempre in qualche modo in bilico le cose si percepiscono e si analizzano in maniera differente. A 25 anni posso affermare di percepire gli altri sempre ad una certa distanza. La distanza cosciente di essere comunque diversi, impossibilitati all'unione perfetta con un gruppo, un'amica, un amore, un'idea.

Avevo 8 anni, ero una bambina particolarmente vivace e curiosa, con molta fantasia, molte le amichette. Due in particolare mi chiedevano di essere la loro amica del cuore. Per non ferire nessuna, dissi ad entrambe separatamente che sarei stata la loro amica del cuore. Lo vennero a sapere, ne fecero una mini tragedia, dovetti scusarmi con loro. Mi vergognai per non aver capito quanto loro ci tenessero, ed io no. L'esempio mi è venuto alla mente dopo tantissimo tempo, mentre pensavo a come spiegare la mia distanza, il mio sentirmi sempre appartenente a me stessa prima di tutto, estranea a certi pensieri, atteggiamenti. Condivido tante cose con

gli altri, condivido idee, pareri, emozioni, ma non appartengo e non sento di appartenere.

Tredici anni di scoutismo, dove l'indipendenza e il lavoro di gruppo coesistono, mi hanno insegnato a scoprirmi, a conoscermi. È stata un'esperienza formativa, ha supplito in gran parte a tutto quello che i miei genitori non potevano darmi. Potevo esprimere tutte le parti di me, dalla serietà alla vera voglia di stupidaggine, ero in via di espansione. Tanta la forza del gruppo, delle sue dinamiche. Ma non mi sono mai sentita di appartenere. Il gruppo c'era perché le cose si facevano insieme, ma io c'ero per me. C'ero io e c'erano gli altri, nulla di più. La scuola, la politica, il teatro, tanti lavori, l'università. Sempre e dovunque mi sono sentita di non appartenere mai a qualcosa, io ero quella che non faceva mai solo una cosa, era importante avere più interessi per non dimenticare che se anche ognuno di noi sceglie la sua 'via', questa è comunque fatta di tante diramazioni, punti di vista, d'incontro. La potenza di un ruolo, della serie "io sono perché appartengo, o faccio" non mi corrisponde.

Alcuni miei professori mi chiamavano la "passionaria", amavo modificare le situazioni, migliorare la scuola, il mio piccolo mondo. Ero molto conosciuta, amata ed odiata a scuola, addirittura qualcuno scrisse un tema su di me, ero di esempio. Ma per me era semplicemente il modo di esprimermi, di credere a me, di conoscermi. È difficile da spiegare, ma il fare, il disfare della vita quotidiana mi riporta sempre alla mia 'coscienza', interiorità. Appartenere è un sogno. È qualcosa che ci tiene legati. Legati a persone o a cose che non necessariamente hanno un significato, o sono determinanti per la nostra "sopravvivenza". È il sogno che spinge ognuno di noi a compiere delle scelte. Spesso solo in una direzione, perché il sogno di appartenere, di solito, porta tutti allo stesso punto.

Appartenere significa in qualche modo essere protetti, sicuri. Appartenere 'sembra' essere un'esigenza fondata e radicata dentro ognuno di noi. Uscire dal sogno di appartenenza, per provare altre strade, significherebbe inoltrarsi in passaggi stretti, tortuosi, certo non felici. Significherebbe non avere certezze perché tutto dovrebbe nascere ogni volta da se stessi. Appartenere ad una generazione è quanto meno imbarazzante da pensare. Non riesco a collocarmi all'interno di quella che dovrebbe per definizione corrispondere alla mia generazione! Classe '67, genere umano, sesso femminile. Certo faccio parte di una generazione stando alle classificazioni, alle statistiche e avendo comunque aspetti in comune con i miei coetanei, ma da qui a dire appartengo a una generazione...! La maggioranza dei miei coetanei preferisce stare in 'compagnia', la compagnia dove si protrae l'adolescenza, luogo di incontro e

di immedesimazione, che evita momenti di solitudine, che aumenta la sicurezza dell'esistere, che assegna dei ruoli, che impartisce regole da rispettare o da infrangere. Molti apprezzano la specializzazione, l'alta tecnologia. Possedere qualcosa significa avere preso il meglio del modello (dalla bicicletta, alla penna stilografica) quello con più *optional* di marca. Anche nel lavoro bisogna essere specializzati, a scapito della propria interezza, della possibilità d'incontro che hanno i mille aspetti del vivere quotidiano.

Figli del terrorismo, di quella politica di oscuramento che ha fatto in modo di allontanare la gente dall'interessarsi del proprio 'destino', si è tutti molto capaci di fare e pensare solo al proprio orticello. Figli della televisione, dell'immagine veloce che prevarica il contenuto, si è per molte cose molto più superficiali, ma in realtà molto più coscienti dell'effimero dell'esistenza.

Potrei elencarne ancora di caratteristiche della mia generazione, ma in realtà sarebbero quelle di tutte le generazioni passate, ricerca di sicurezza, protezione, futuro.

Gli stessi professori che tanti consigli o rimproveri mi davano, per aiutarmi a migliorare la mia attività politica, che tanto parlavano degli anni del '68, erano poi nella loro vita privata legati alle stesse 'tradizioni' dei miei genitori, dei miei nonni, nulla in realtà era cambiato in loro. C'era forse un sogno in più. E pensare che per molto tempo ho creduto che mi sarebbe piaciuto respirare l'aria di quegli anni, certo migliore del grigio e piattume dei nostri giorni. Ed anche il solito discorso che ci facevano in classe, rimproverarci di non essere affiatati, solidali, il discorso sui tram, dove la gente parla dei giovani come fossero mostri perché non hanno vissuto la guerra, la fame, perché hanno tutto, e invece sprecano la loro vita. Abbiamo tutto cosa? Questa è l'epoca della 'fame', della disillusione, del vivere in un mondo costruito in maniera deviarne.

Come possiamo essere solidali, pensare agli altri? C'è forse qualcuno che vive in modo differente? Dove sono i valori alternativi al di là della famiglia, del marito, del lavoro?

Ho sempre ritenuto che tutti i veri cambiamenti modifichino la vita, quella quotidiana. Anche perché ritengo che si debba partire sempre da sé. Ma nella mia generazione, come in quelle passate, alla fine si riprendono sempre gli stessi fili, già intrecciati, della "tradizione" dei padri e delle madri, sposandosi ancora, facendo figli per darsi un ruolo o un significato maggiore. Mi è difficile parlare bene della mia generazione perché non vedo e non sento nei miei coetanei la

voglia di fare in un altro modo, la voglia di creare per sé una vita diversa pensando in altri termini gli affetti, la collettività, il confronto, il lavoro, il denaro. Lo spaesamento nasce dal constatare che comunque sia, le radici da cui qualsiasi generazione vorrebbe allontanarsi, dopo pochi anni, ritornano a stare alla base di ogni cosa.

Difficilmente le persone desiderano davvero cambiare la propria situazione, troppo sarebbe il lavoro e le responsabilità, bisognerebbe pensare in tutt'altro modo. Ritengo fondamentale per poter intervenire su se stessi e la propria società il criticare, il conoscere, affondare l'analisi là dove segni di cambiamento non ci sono mai stati, dove è evidente che ancora nulla ha smosso 'l'intreccio profondo'. Lo spaesamento più doloroso è quindi essere circondata da persone che non vogliono provare a cambiare radicalmente.

L'inadeguatezza, lo spaesamento è ancor più profondo in relazione al 'mondo' femminile'. Ostacoli e incomunicabilità delle esperienze, non facilitano lo scambio necessario per una vera presa di posizione verso se stesse e gli altri. È davvero difficile rendersi conto e accettare di essere solo agli inizi. Come generazione siamo apparentemente più 'felici' e 'facilitate' dalle leggi e nel sociale, ma in realtà ancora ferme e poco 'emancipate'. Non molte hanno ereditato il lavoro svolto negli anni precedenti. Confusi i ricordi e le realtà vissute. Poche amano definirsi femministe, perché ancora forte la presenza della 'strega'.

È difficile riuscire a comunicare lo spaesamento di fronte a questa realtà, ma al di là dell'incomunicabilità con molti della mia generazione, il discorso per fortuna è aperto anche con altre persone, in altri luoghi, in altre circostanze, intendendo per altre, proprio nuovi modi di vedersi, raccontarsi e viverci.

(Monica Onore)

La festa era già finita

'Appartenenza', 'appartenere': l'eco di queste parole riporta alla superficie dei miei ricordi un confuso sentimento di disagio. Più che ricordi legati a episodi, affiora alla mia mente l'immagine di un'adolescente combattuta nell'indecisione di rendersi riconoscibile a se stessa o di aderire ai gusti, alle mode, al gergo, della propria generazione. Ero una ragazzina che sognava una felice 'compagnia' di amici, sulla scorta dei racconti di mia madre, confermati dai films sui favolosi anni sessanta; o più avanti, ero una giovane donna impegnata che, ammantata

dal fascino di sentirsi grande, confondeva la propria voce con quella degli altri in un gruppo politico studentesco. Alla base c'è sempre stata l'esigenza di vedere confermata la propria esistenza negli occhi degli altri, di confrontarsi e di condividersi, ma le soluzioni cercate sono andate in una direzione fantastica: creare uno spazio privilegiato, un luogo utopico dove annullare le differenze, dove negare la propria individualità in nome di una stabilità e di una sicurezza fondata su precise regole di accettazione; una sorta di recita dove ognuno ha la sua parte, il suo ruolo e il soggetto della rappresentazione diviene meno importante dell'essere lì, tutti insieme, a recitare. La rinuncia alla ricerca di me è stato il prezzo da pagare contro il rischio della solitudine o dell'isolamento. La dimensione fantastica alla base della aggregazione (a qualsiasi livello: nel lavoro, in politica, in famiglia, con gli amici...) mi risulta più evidente ogni volta che vedo sostituire un gioco di ruoli alla possibilità di una reale comunicazione; dove sarebbe necessario mettersi in discussione, vedo la riaffermazione perentoria della validità (per lo più posta nei termini di essere 'efficaci' o peggio 'realistici') del proprio sistema di valori e di scelte, cioè del proprio ruolo.

L'aver svelato davanti a me stessa il sogno che si muoveva, sotterraneo, nella mia ricerca di un senso di appartenenza, mi pone oggi in un atteggiamento ambiguo nei confronti degli altri, paradossalmente accomunandomi alla mia generazione: ho molti amici, e tutto un mondo di intrecci umani legati alla mia storia personale, frutto ciascuno di una scelta, rapporti singoli "uno a uno", voluti e combattuti nella ricerca di una mutua autenticità; ma al di fuori di questi rapporti sento il vuoto di non potermi riconoscere nei miei coetanei, nella gente comune che non conosco; sento il peso della diffidenza che mi assale di fronte allo sguardo freddo di uno sconosciuto; sperimento quotidianamente l'assenza di ideali comuni - ammesso che di individuali ce ne siano - che creino un terreno di incontro. Mi sento imprigionata in un gioco di specchi. Lo sguardo degli altri (i non-amici) mi conduce attraverso passaggi obbligati di immagini, schegge di me, del mio fare, del mio dire, che appena raccontate, chiamate a rappresentarmi si trasformano in pesanti catene legandomi a un solo aspetto del mio essere, che così ipostatizzato non mi assomiglia più. Un incontro umano diventa sempre più difficile; sottrarsi al gioco violento delle immagini richiede un coraggio e una forza che si possono avere solo in momenti di grande amore per se stessi. Non parlo certo di qual 'bieco' confrontarsi su ciò che si ha o non si ha: questo tipo di 'competizione' si muove a un livello troppo platealmente superficiale per poter divenire un malessere del vivere. La violenza del nostro mondo di immagini diventa intollerabile - al punto di portarmi ad una progressiva chiusura, paradossalmente proprio verso quelli che sembrano i più affini a me - quando siamo costretti a

fare della nostra interiorità, dei nostri ideali più belli - proprio perché più profondi - una sorta di *manifesto della gente intelligente e impegnata*. Si finisce a parlare dei propri disagi di vita solo per riconoscersi, come i cani che si annusano sotto la coda prima di incominciare a giocare, e per rendersi riconoscibilmente diversi da quelli dell'orologio da tot milioni "che me l'ha regalato mio padre perché ho passato la maturità"... da quelli del "ci vediamo al Posta di Cortina", si finisce per mettere in gioco la propria parte migliore, che così mostrata si ritira con un impalpabile senso di ridicolo e di spreco.

Quando, più piccola, il mio adorato zio sessantottino mi raccontava dell'impegno politico e sociale di quegli anni, mi struggevo sognando di avere avuto vent'anni quando forse ero nella mente di dio, non di certo in quella dei miei genitori (ho ventitré anni, adesso). Nel rimpianto per essere arrivata quando la festa era già finita - e tutti gli invitati non facevano che dire quanto si fossero divertiti - amavo e ricercavo quel tipo di appartenenza fatta di modelli comuni (qualcuno dei miei amici girava con l'eskimo e le Clark, io un po' li ammiravo ma ho sempre avuto una forma di pudore che mi faceva arrivare in ritardo anche sui ritardatari, e intanto le mode passavano). Oggi la coscienza di essere responsabile di me e del mondo, mi porta a fuggire, ma a guardare con tenerezza, anche questa nostalgia per il tempo - forse più immaginato che reale - in cui si credeva di poter davvero cambiare il mondo. Io il mondo so che non lo cambierò, ma dovrò continuare a cercare di farlo nonostante - o forse proprio perché - il mio sia un pensiero e una azione inutile, nel senso di 'senza utile' cioè senza niente in tasca e neppure risultati quantificabili, cosa che nel nostro mondo è in genere il segno del fallimento. Ho di fronte a me la ridente prospettiva di essere una fallita, e per di più per scelta.

Nella mia vita di adulta alla ricerca di un io che non può più prescindere dall'essere degli altri, mi sembra di intravedere - con buona pace di coloro che hanno già ben visto - la possibilità di un incontro 'politico' nuovo, radicalmente diverso, perché non contrapposto a 'umano', con altre donne (dove 'altre' ha un senso molto forte di diversità) che hanno già intrapreso o stanno intraprendendo il mio stesso percorso di ricerca personale, che diventa automaticamente collettivo. Un senso di appartenenza nuovo, non più fondato sulla sicurezza emotiva di essere tutti amici, né su una ferrea regola di adeguazione in nome di una fasulla omogeneità, dove la memoria di chi ci ha precedute crea continuità storica solo se la parola sa essere vita, solo se il pensiero è già prassi. Nella mia esperienza in un gruppo all'Università delle donne ho incontrato difficoltà notevoli legate alla disabitudine, mia, ma credo generale, anche se alcune compagne di corso avevano già altre esperienze di gruppi alle spalle, perché

non c'è tempo nè modo di abituarsi a una dimensione completamente diversa (tale almeno dovrebbe essere se fossimo capaci di trasformare in vita reale ciò che ci pare di avere capito) che metta in discussione in primo luogo il nostro personale e privato modo di essere.

(Lucia Santangelo)

La collettività assente

Descrivere la generazione cui di fatto appartengo, indicare i tratti peculiari che ci caratterizzano, mi crea non piccole difficoltà, nonostante riflessioni e osservazioni pressoché quotidiane. La fonte del disagio è proprio quel *ci*: la dimensione collettiva tra giovani coetanei è qualcosa di cui sento la mancanza, qualcosa che vivo come assente e che quindi il mio sguardo non riesce a mettere a fuoco.

A me sembra che oggi avere la stessa età non comporta una maggiore prossimità-familiarità-disponibilità che renda più facile comunicare e confrontare esperienze di vita differenti. Considerazioni simili mi trovo a dividerle con alcuni dei miei coetanei e coetanee che, come me e non del tutto casualmente, sono in stretti rapporti con persone di altre generazioni, di solito trentenni, ma non solo. Frequentando università molto affollate (mi sono trasferita da Roma a Milano da qualche mese e sono iscritta al terzo anno del corso di laurea in filosofia) mi trovo spesso circondata da giovani, immersa in una fiumana di coetanei, a stretto contatto con i miei simili: è durante le numerose ore di 'buco' tra quelle di lezione o durante le lunghe attese prima di essere interrogati nei corridoi, in biblioteca, nel bar, che ci si incontra, si fa conoscenza, si sta insieme conversando sugli argomenti più diversi e scambiandosi consigli strategici.

Tuttavia incrociare e intrecciare i propri percorsi di studio e di vita è molto difficile; con studenti di altre facoltà poi, praticamente impossibile (a meno che non si abbia il ragazzo che fa ingegneria o il compagno di casa che studia architettura!). Solo molto raramente i percorsi di studio individuali, abitualmente quinte dello scenario della vita universitaria, diventano terreno di confronto concreto e proficuo in rapporto all'attività che, come studenti, si cerca faticosamente di svolgere.

Tutto ciò, alimentato in gran parte dalla divisione in discipline e dalla fiorente specializzazione, rivela, ai miei occhi, una diffusa mancanza di interesse nei confronti di una più profonda e

articolata visione di ciò che facciamo e di ciò che ci circonda e l'assenza di intenti e progetti comuni, non solo all'interno dell'università. Ciò che più mi disorienta non è quindi la difficoltà di riconoscermi in tutto e per tutto nei miei coetanei o di trovare la mia identità e la mia collocazione a partire dalla coscienza di appartenere a una generazione o a un suo sottoinsieme: a questo tipo di appartenenza, che pure proprio tra i giovani è tornata di moda nelle varie forme di associazionismo, penso che lo spaesamento sia connesso in maniera costitutiva; esso nasce e non può non nascere, anche se può venir messo a tacere, dalla consapevolezza profonda di aver forzato e impoverito la propria esistenza, dando importanza in maniera predominante ad *una* caratteristica: religione, nazionalità, colore della pelle, sesso, ecc.

Ciò che più mi disorienta è piuttosto l'assenza di un'atmosfera che faciliti gli scambi interpersonali - e non qualcosa che li governi imponendo ruoli e regole di comportamento - di un clima che stimoli l'interesse reciproco e la voglia di collaborare, che favorisca la nascita di un nuovo modo di vivere in una dimensione collettiva, nella quale ognuno possa e debba farsi carico di se stesso e della propria poliedrica esistenza.

(Michela Di Carlo)

Un po' barbona e un po' signora

Sento tante volte ripetere dagli adulti che tra noi ragazzi di 15/20 anni manca il cosiddetto "spirito di gruppo", la solidarietà tra coetanei verso un preciso e chiaro fine comune. Effettivamente questa mancanza di omogeneità l'avverto anch'io. Ogni volta che mi trovo in contatto con giovani della mia età trovo sempre qualcosa che non mi piace, un modo di vivere che magari invidio, ma che non riesco ad accettare. Se sono in mezzo a persone che passano la serata a ridere e a scherzare tra loro io, non so perché, divento muta; mi limito a sorridere alle loro battute, e loro mi appaiono stranamenti finti, come se ci fosse una maschera sulla loro faccia.

In altri casi mi capita di arrabbiarmi veramente, per esempio se si discute di politica. Conosco ragazzi che parlano come vecchi conservatori; non solo accettano la situazione attuale, ma la approvano. Trovano che sia giusto fare il servizio militare, votare lega, chiudere le frontiere ai marocchini, sposarsi in chiesa anche se non si ha la fede, e giustificano i poliziotti che caricano gli studenti durante le manifestazioni, mentre loro sono al Burghy a bere una Coca-Cola. Ne

conosco altri (una minoranza, però) che si dicono estremisti, amano provocare, imbrattare i muri delle case eleganti con gli spray colorati, sentirsi alternativi solo perché odiano la polizia, l'ATM e il "sistema" in genere. Pur non condividendo molte delle loro idee, li preferisco ai primi, perché trovo che, almeno ogni tanto, hanno fatto paura alla gente e ai potenti. Peccato che adesso tutti si siano abituati a loro: sanno che sono pochi e ne hanno un po' di timore solo perché portano l'orecchino al naso e i capelli rossi, domandandosi perplessi cosa sia quella grossa "A" cerchiata di bianco che si vede dietro i giubbotti neri di alcuni di loro. E nient'altro. Anzi, sì: loro sono i drogati. Me lo dice anche mio cugino, che ha 12 anni e sembra un piccolo bocconiano; mi dice che nella mia scuola sono tutti drogati e barboni perché si vestono male quando lui, in realtà, vive in un quartiere dove la droga gira davvero, dove, quando esce per fare la spesa, passa tranquillo in mezzo ai giardini, tra le siringhe e i vecchi sulle panchine. Naturalmente, da grande voterà Lega e diventerà un ingegnere che costruisce le ferrovie. Beato lui che ha idee così precise: spero che alla fine non diventi un impiegato di banca come suo padre!

Con le ragazze, quando sento che attaccano a parlare del prossimo regalo da fare a Tizio e Caio, di quanto spenderanno per quella costosa collanina con le iniziali romanticamente intrecciate su una medaglietta (tipo gruppo sanguigno)... ecco, in questi casi io prendo e me ne vado; non sono poi così a disagio, anzi non le invidio per niente, loro che a diciotto anni sanno già che fra tre anni si sposteranno. Sto molto peggio quando sento di altre ragazze che, anche se hanno la mia età, vivono già per conto proprio, fanno già viaggi fantastici con gli amici da quando avevano quindici anni e, insomma, fanno tutto ciò che vogliono senza crearsi troppi problemi. Sto male perché anch'io vorrei fare come loro, e invece tiro fuori scuse come la scuola da finire e i genitori, che non sono poi così malvagi da essere abbandonati in un modo tanto brusco. Però, quando sono tra quelle ragazze che raccontano la loro bella vita alla giornata, inizio a far confronti con la mia vita, che mi appare così monotona da farmi desiderare di lasciare veramente la scuola e partire con una di loro per Londra, per guadagnare i miei soldi senza problemi esistenziali e sentimentali da trascinarli dietro.

Ecco, in questi casi sono veramente spaesata: mi illudo di fare come loro appena finirò la scuola, ma intanto il tempo passa, e io ne perdo troppo senza far niente di veramente utile e interessante. Mi sembra di non aver ancora fatto nessun tipo di scelta, di aver seguito le vie più tranquille. Ma quel che è peggio è che mi attacco troppo alle persone. Proprio poco tempo fa pensavo a quanto io abbia tenuto ad una mia carissima amica e mi stupivo del fatto che,

adesso, le rare volte che ci vediamo, non so più cosa dirle, tanto le nostre vite sono diventate diverse. Sento quanto siano transitorie le amicizie che, per quanto intense, finiscono all'improvviso, e la mancanza delle persone che si sono amate è per me qualcosa di tremendo da reggere. Perdersi di vista equivale a non vedersi più, per sempre, perché ciò che è stato non può ripetersi. Loro, le ragazze come la mia amica perduta, hanno un altro modo di vivere. Il pianto compare poco nelle loro giornate, gli amici e i ragazzi sono tanti, un giorno si ama e il giorno dopo ci si saluta con un "arrivederci a presto". Io no. Se amo è per tanto tempo e vorrei avere sempre vicine tutte le amiche che hanno tanto contato per me. Mi sconvolge pensare che se adesso, a diciassette anni, sono così piena di amarezze e rimpianti per le persone perdute, chissà mai come sarò a trenta o quarant'anni. Mi immagino sommersa dai ricordi, con una voglia pazza di cercare tutti e, per almeno una settimana, avere la possibilità di frequentarli come ci frequentavamo e vedere come siamo cambiati. Gli amici che mi stanno intorno, da tanto tempo o da poco, non riesco a vederli adulti, con una famiglia e un lavoro sicuro: sembrano tutti così traballanti, senza un equilibrio stabile. Mi pare che, loro, a trenta o quarant'anni non ci arriveranno mai. Lo sento anche dai racconti di mio padre: lui da giovane era proprio senza testa, e i suoi amici, adesso, sono morti per incidenti, infarti o tumori, oppure sono emigrati in posti assurdi, oppure sono diventati "seri". Tutti, comunque, si sono persi di vista. Mi devo abituare a questi colpi, lo so. Certo, ci si può opporre a tanto pessimismo dicendo che nel pensiero e nel cuore un'amicizia è per sempre, anche se non ci si vede più: basta pensarla e la persona desiderata è al tuo fianco. Forse anche questo è vero, ma credo di più che, alla lunga, il tempo batte il pensiero, e che i ricordi non bastino, perché dopo un po' rischiano di trasformarsi in racconti fantastici e irreali.

Il mio futuro lo "sogno" in modi diversi. Il modo più bello è probabilmente quello di immaginarmi in un'altra città, con una piccola casa davanti al mare come quella che ho visto in un film pochi giorni fa, e vivere vendendo magliette dipinte a mano da me, girando per i mercatini delle città d'Europa, un po' barbona e un po' signora. Mi immagino forse ancora più fuori dal mondo di come posso apparire adesso. Spero di avere sempre, come mi diceva la mia prof di italiano, "una bella testa". È più difficile riuscire a star bene da soli che con gli altri e, siccome io sarò accanto a me per tutta la vita (a differenza degli altri, che non so per quanto tempo mi saranno vicini) è più importante (e più difficile) conquistare il piacere dello star da soli. Non riesco a immaginarmi come donna. Spero solo di riuscire a integrarmi nella società mantenendo sempre un po' di distacco, come faccio adesso quando passo da un gruppo all'altro di giovani, senza mai "esserci veramente".

(Paola Carlacchiani)

In manifestazione

Non so in quale film la giovane protagonista, che vaga sola per la città - sera, buio, paura, gente che passa in crocchi ridendo o discutendo, innamorati mano nella mano, prostitute, malintenzionati, insegne pubblicitarie, cinema, ristoranti, portoni chiusi, ma finestre deliziosamente illuminate - a un certo punto si ferma, volta le spalle a tutto, schiaccia il naso sul vetro di una di quelle finestre e contempla con i lucciconi agli occhi ciò che succede in un interno da cui si sente esclusa.

Che cosa c'è in quell'interno? Si richiede, per indovinarlo, solo un po' di oleografica fantasia: un'allegria famiglia al desco, due che fanno l'amore, una riunione di un gruppo di giovani, una funzione religiosa, un ballo, qualcuno che prepara le valigie. I volti delle persone dentro a tratti paiono distesi e invidiabilmente felici, a tratti storpiati in orribili smorfie o fissati in maschere stereotipate.

D'altra parte è evidente che neppure la vita della strada, che la protagonista si sente costretta a percorrere e che percorrerà, è la sua. Perciò inevitabilmente, dopo aver sperimentato in rari empiti di coraggio qualche avventura più o meno durevole, la protagonista sempre ritorna ad appiattire, desolata e invidiosa, il naso contro il vetro della prima finestra che la sua altezza media le permette di raggiungere.

La fine dell'adolescenza ha sorpreso anche me nella stessa scomoda posizione.

Non descriverò la famiglia cui allora appartenevo, da cui provengo. La protagonista del film di cui ho detto è molto più semplicemente senza parenti. Anch'io mi sentivo senza parenti, ma invece ero parte di una famiglia sterminata in ogni direzione, che aveva agito in me producendo i seguenti effetti: mi era impossibile ogni senso di appartenenza e d'altra parte ogni profondo distacco; mi pensavo diversa e migliore di ogni essere umano e d'altra parte mi sentivo priva dei mezzi per agire concretamente come tale; sprezzavo ogni comportamento che esibisse fedi, valori e convinzioni (che occorreva coltivare in rigoroso segreto) e d'altra parte non poteva mai prendere le cose alla leggera.

Ero molto a disagio. Ed è dir poco. Di un unico desiderio ero certa: volevo essere uguale, sentirmi uguale ed essere riconosciuta dagli altri come tale. Ma non mi era chiaro a chi e da

chi. All'ultimo anno del liceo, lessi per caso sul giornale di occupazioni e manifestazioni che gli studenti organizzavano a Milano. Perché non fare, non essere come loro? Da allora, per alcuni anni, ho molto manifestato. Sono certa che se non avessi manifestato non avrei fatto altro. Una qualche civetteria mi induce a rabbrivire al pensiero di quello che avrei potuto fare, di quella che sarei potuta essere altrimenti.

Parlo di manifestazioni perché tutto il resto, nel tempo e logicamente, venne dopo. Intendo la scoperta della politica, la critica alla cultura borghese, allo stato e alle sue istituzioni, l'anti-autoritarismo, la conoscenza degli operai e l'essere al loro fianco; e ancora dopo, la critica alla politica, il femminismo.

Nell'attraversare, disordinare, distruggere anche ogni interno fattosi improvvisamente penetrabile, si cancellava la mia desolata melanconia, mentre gli esterni della città mi diventavano familiari, luoghi di vita e non di effimere avventure. Dalla prima timida manifestazione organizzata con pochi altri in un liceo bacchettone di provincia a quelle degli anni successivi nelle strade e nelle piazze di Milano, che talvolta transitavano per aule, fabbriche, uffici, tribunali, occupando temporaneamente interni a me solo teoricamente destinati oppure rigorosamente vietati, sempre tra i manifestanti sentivo di manifestare anche me stessa e mi sentivo uguale.

Non importava se non ero tutta me stessa, esattamente me stessa. E nemmeno se coloro cui mi sentivo uguale non lo erano affatto: non provenivano dalla mia stessa classe sociale, non erano i miei compagni di scuola né i miei conoscenti, spesso non la pensavano come me e talvolta non parlavano nemmeno la mia lingua; in poche parole, erano quelli della mia generazione. Insieme a loro mi sentivo orgogliosamente orfana del passato e certa non già che avremmo cambiato il mondo, ma che il mondo *stava cambiando*.

A quella mia generazione - che ancora oggi pur così mutata riconosco - sono intimamente appartenuta. Il mio fortissimo sentimento di appartenenza era nato dall'incontro tra un mio bisogno/desiderio e un progetto, quello dell'uguaglianza, che molti della mia età, per motivi diversissimi, costruirono e condivisero in quegli anni.

Presto esso fu sostituito da altri sentimenti e dal altri bisogni. Ma non me ne accorsi. Invece lasciai dilagare dentro di me, senza saper riconoscerla, un'acutissima nostalgia dell'appartenenza che si intrecciò in un viluppo contorto e greve con la mia antica melanconia

- affrettatamente data per sanata. Non riuscivo ad ammettere che il tempo irreversibile mi era stato benigno e mi aveva elargito una sorta di fugace, ma questa volta felice, seconda origine; eppure è evidentemente la nostalgia dell'appartenenza, non certo il sentimento di appartenenza, precario come ogni altro, a generare rinuncia alla ricerca di sé, affezione disperata ai ruoli, impossibilità di distacco, fantasie angosciose come quelle di tornare a rincollarsi per sempre a una finestra chiusa...

(Paola Redaelli)

Una nascita

di Gabriella Favati

"...Aveva pensato a qualcosa, qualcosa che riguardava il corpo, che riguardava le passioni, che era sconveniente per lei come donna esprimere".

(V. Woolf, *Professioni per le donne*)

"In una libertà che la donna si sente di affrontare, la donna libera anche il figlio e il figlio è l'umanità."

(*Manifesto di Rivolta femminile*, in C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel - La donna clitoridea e la donna vaginale, e altri scritti*)

Il desiderio del figlio

Non mi sentivo pronta per la maternità. Gli strascichi di un esaurimento nervoso che mi portavo dietro da qualche anno, le richieste del lavoro intellettuale che mi assorbiva interamente, mi imponevano di rimandare una ulteriore assunzione di responsabilità. Non avrei avuto né tempo, né energie da dedicare a un figlio. L'uomo con cui avevo iniziato il mio cammino di donna emancipata, cammino che avevo immaginato parallelo, ma che già aveva assunto le forme della simbiosi, non aveva alcun desiderio di paternità. Un figlio lo avrebbe distolto - così diceva - dalla sua dedizione alla carriera, dedizione assoluta, forsennata. Rimandavo la maternità, eppure al figlio pensavo. Sarebbe stato maschio - su questo non avevo dubbi - e ne ero in qualche modo inconsapevolmente orgogliosa. Sprovveduta com'ero allora, mi sfuggivano i risvolti psicologici di quella mia assoluta certezza. Ritrovarla in seguito, identica, nelle fantasie sulla propria maternità, rievocate da Amanda Guiducci nel libro *La mela*

e il serpente, mi dette un sobbalzo di lucidità, ma ci vollero anni di analisi e la critica femminista della cultura patriarcale, alla quale sentivo sempre di più il bisogno di affidarmi, per uscire dalle secche di stampo emancipazionista di quella "protesta virile" che per anni mi aveva impedito di riconoscere valore alle donne.

Fantasie di maternità

Le mie fantasie di maternità erano un groviglio di interrogativi e di timori. Sarei stata capace di diventare madre senza perdermi nel figlio? Era proprio necessario procreare per sentirsi donna? E la sorella di mia madre, che tanto aveva spasimato per un figlio, non aveva avuto cinque aborti? Forse anche a me spettava un simile destino. "Utero infantile" era stata la diagnosi per lei. Per me ci sarebbe stato qualche altro impedimento.

Dopo il suo quinto aborto nacqui io. Lei non mi aveva tenuto in grembo né partorito, ma, appena nata, divenni sua figlia. Voleva essere l'unica persona ad occuparsi di me e mia madre non osava contraddirla. Già si manifestavano i sintomi di quello squilibrio che, in breve, rese necessario il suo ricovero in manicomio, dove, nel maggio del 1943, tre mesi dopo la mia nascita, morì. Non di pazzia, come io continuai a credere per anni, nonostante fosse chiaro, dai racconti di mia madre, che la morte era stata causata da una setticemia non diagnosticata in tempo. E se non propriamente di pazzia, di dolore per il figlio non nato - così mi trovavo a pensare. Per questo, più della maternità, mi spaventava il desiderio di maternità, che assumeva, a tratti, le forme di un fantasma divoratore. Meglio non desiderare troppo un figlio. Avrei corso gli stessi rischi della mia madre mancata. Anche per questo tenevo a freno il desiderio, cercando di razionalizzare, e mi preparavo le difese di fronte ad una eventuale sterilità. Ma il desiderio, sgusciando fuori dalle maglie della ragione, si fece strada durante uno dei rari momenti di intimità desiderata. È netto il ricordo di come il mio corpo si chiuse sul corpo dell'uomo, impedendogli di ritirarsi. Il mio inconscio desiderio di maternità si era compiuto. E l'uomo, una volta nato il figlio, non gli avrebbe risparmiato la battuta sul suo concepimento unilaterale.

Maternità tra autenticità e soggezione

Se mi interrogo, oggi, sul mio desiderio di maternità, intravedo, nell'intreccio di fantasie e di sentimenti di allora, tracce di autenticità che si confondono con motivazioni sicuramente spurie. Inautentico era il bisogno, inconfessato, di riscattare una sessualità segnata dalla

colpevolizzante educazione cattolica. Sessualità e amore ricomposti nel figlio mi liberavano dal disagio con cui ancora vivevo l'atto carnale. Altrettanto inautentica era la necessità di passare attraverso la maternità per definire la mia identità di donna. Eppure, nel desiderio del figlio, confusamente affiorava una tensione che esorbitava dalla legge imposta dall'uomo. Non so cosa muova l'uomo a procreare oltre la spinta psicologica a possedere la donna tramite il figlio. Per la donna, mi pare innegabile che il desiderio di maternità si radichi nel corpo, e cioè che abbia a che fare con la sua specificità sessuale, della quale ancora troppo poco sappiamo. Lo scambio simbiotico con la creatura che si sta formando, il parto, l'allattamento sono forme di piacere che l'uomo ignora. Un piacere che non ha avuto voce e non ha fatto storia. Sul corpo della madre il pensiero dell'uomo continua a esercitare i suoi esorcismi. Il corpo della madre, ridotto al silenzio, ancora stenta a dirsi. La sessualità della donna viene tollerata e anche alimentata, purché resti a misura di uomo - la prostituta di ieri, la donna sessualmente emancipata di oggi. Il pensiero della differenza sessuale ha incontrato il corpo della madre. Della madre si parla, ma il suo corpo è ancora muto. Eppure, sommesse, le sue domande premono.

Riuscirà la donna a fare della sua diversa natura, cultura?

Riuscirà la donna a fare la storia a misura del proprio corpo?

Rinunciare alla maternità è più rischioso che non scegliere una maternità consapevole?

Chiudersi nella scelta omosessuale non è un atto difensivo che cela anch'esso la paura del diverso? Non significa rimandare ulteriormente la fatica del costruire una relazione nella quale i due sessi esistano ognuno per sé? Approfondire questi interrogativi con donne che sono diventate madri, per scelta o per destino, con donne che hanno scelto di non diventare madri biologiche, è un compito cui vorrei dedicare le mie energie nei prossimi anni. Per ora posso solo riconoscere per me quella matrice corporea, nella quale, al di là dei condizionamenti culturali, si è radicata la mia esperienza della maternità, e tentare di darle voce.

L'abbandono alla simbiosi

Sconfitto il tarlo della sterilità, altri timori restavano. Sarei stata capace di portare il figlio in grembo nove mesi? Come avrei affrontato i dolori del parto? La mia debolezza fisica e la mia fragilità psicologica mi procuravano fantasie di inadeguatezza. Non era tanto per il figlio che

temevo. Lo sentivo abbastanza al sicuro, ma io forse non sarei sopravvissuta alla sua nascita. La maternità mi si presentava nei suoi aspetti divoranti e mi creava sacche di paura. Le morti da parto sono eccezioni - così mi confortava la ragione. No, non sarei morta di morte fisica. Ma l'altra forma di morte, ancora così largamente diffusa, l'annientamento nel figlio. Sarei riuscita a scampare alle sue insidie? Insieme alle paure c'erano i momenti di fiducia. Sapevo anche che un destino diverso era possibile, bastava non cedere. Sapevo che dovevo contare su me stessa e non aspettarmi sostegno alcuno, né dall'uomo che doveva essere padre, né dalla società che l'uomo aveva costruito, per la quale bastava che io fossi madre.

Più passavano i mesi e più ero determinata a non lasciarmi soffocare dalla maternità. Più cresceva la mia determinazione, più riuscivo ad abbandonarmi. Mai mi ero sentita così a mio agio nel corpo. La pienezza dei seni, la pelle sempre più tesa sul ventre che si dilatava, mi trasmettevano una strana sicurezza. L'uomo era escluso da questo godimento. Mi espandevo insieme al piccolo essere che si stava formando. Mi abbandonavo alla simbiosi e intanto mi preparavo al distacco. La nascita avrebbe segnato anche la separazione psicologica da mio figlio. Intanto potevo assecondare quella fusionalità viscerale che mai più avrei sperimentato - ero decisa ad avere una sola maternità. Non mi restavano energie per altro che non fosse il piccolo essere che cresceva. Era come se non potessi distogliermi da ciò che si stava compiendo dentro di me. Come se l'opera richiedesse una concentrazione assoluta. Per l'opera dell'uomo basta una mente a guidare una mano. Ma quella a cui ero intenta era un'opera speciale, un piccolo essere vivente - carne, nervi, sangue - e, a ben pensare, non era così innaturale che il mio corpo intero ne restasse assorbito. Allo sfinimento fisico - i medici non riuscivano a spiegarselo e consigliavano flebo ricostituenti - non si accompagnava l'assopimento della mente. Era come se il pensiero si accordasse all'accadimento. Raramente avevo conosciuto un dispiegarsi dei pensieri così in sintonia col sentire del momento. Mi sentivo felicemente intera. Con la stessa disposizione d'interezza passavo da camiciolini e golfini - mi inventai ricamatrice - a piccole storie per bambini - da allora non ne ho più scritte. Insieme al figlio riuscivo a nutrire me stessa. Per anni, dopo la sua nascita, ho sempre dovuto scegliere tra lui e me, e ogni volta che sceglievo me stessa era una lacerazione.

Il distacco

Mi preparavo al parto con la trepidazione di ogni madre. Milioni e milioni di donne avevano partorito, nelle condizioni più disagiate e rischiose. Che cosa dovevo temere? I dolori del parto

li avrei sopportati, come ogni donna prima di me. Le possibili malformazioni del figlio le avrei accolte, come tante donne prima di me. Mi confortavo pensando alla storia delle madri - quella storia non scritta, che pure è patrimonio di ogni donna. Mai, prima di allora, avevo pensato alle donne con tanta affezione. Delle madri mi toccava la forza, la resistenza al dolore. Tendevo a rimuovere il senso del sacrificio di sé che pure così fortemente aveva segnato la loro storia. Più mi avvicinavo al parto e più cercavo di convincermi che il momento del distacco da mio figlio avrebbe anche segnato la vera conclusione della mia esperienza della maternità. La recisione del cordone ombelicale diventava simbolicamente il segno dell'ingresso del figlio nel mondo, della fine della simbiosi. Più mi avvicinavo al parto e più cercavo di razionalizzare il mio futuro di madre. Sapevo che avrei dovuto riprendere il lavoro prestissimo. Ero assistente volontaria, precarissima. Se non volevo perdere 'i miei diritti' all'eventuale posto, non restava che subire il ricatto. Neppure per un momento misi in discussione se fosse o no il caso di prendere la supplenza che mi veniva offerta, per il congedo di un collega.

Mio figlio nacque il primo di novembre. Tre settimane dopo avevo già ripreso a lavorare. Ricordo lo stupore delle studentesse di fronte al mio ventre ancora gonfio. Di questo io in qualche modo andavo fiera. Era un segno della mia caparbia. Una donna poteva ben essere madre, senza per questo rinunciare a se stessa. Potevo disporre di tutte le energie che durante la gravidanza erano state assorbite dal figlio. Il parto era avvenuto con tale naturalezza e facilità che mi aveva lasciato un grande senso di fiducia. Il figlio era sgorgato fuori come il getto d'acqua da una fonte che improvvisamente scoppia. Impetuoso, esuberante, come ancora oggi continua ad essere. Forse ero più forte di come pensavo. La maternità sembrava, avermi dato più che tolto energie. Mi rassicurava sul mio essere donna e, inconsapevolmente, avevo bisogno di tale rassicurazione. Certo, mi aspettava il compito più difficile, accordare la donna emancipata con la madre. Non passò molto tempo che la mia iniziale fiducia nella possibilità di trovare un giusto equilibrio tra i due ruoli entrò in crisi. L'emancipazione dettò legge e il lavoro assorbiva la maggior parte delle mie energie. Il bambino sarebbe diventato troppo esigente a venir troppo coccolato - mi costringevo a pensare. E così mi privai, quasi completamente, del contatto fisico col suo corpicino. Lui era quieto e sano. Sembrava essersi adattato bene a non venir considerato il centro del mondo, sembrava aver capito che esistevano altre persone, con le loro esigenze. Non so quanto l'imposizione di una disciplina di così severo distacco abbia privato mio figlio del giusto calore di cui un piccolo essere ha bisogno per crescere sicuro di sé. So che per me tale privazione ha rappresentato la più lacerante forma di violenza che io abbia conosciuto. Non sanata. Anche ora, scrivendone - mio

figlio ha ormai venti anni - non posso trattenere le lacrime. Avevo creduto di poter contenere la maternità al periodo simbiotico. Avevo razionalizzato il mio corpo. Una forma di pazzia. I sensi di colpa che successivamente mi hanno accompagnato nel mio percorso di madre emancipata sono stati in qualche modo sanati e risolti. Per quella privazione, quel mancato scambio di calore, il mio corpo ancora piange.

Ricordo che chiesi una volta a mio figlio - aveva otto o nove anni - se avrebbe preferito una madre a tempo pieno. Non riuscì a rispondermi. Io e il padre ci eravamo separati in quel periodo e mio figliò[^] era rimasto con me. Recalcitrava all'idea di perdere il padre e voleva in qualche modo rassicurare la madre. A me va bene anche se papà sta sempre al suo tavolo a studiare - così, consolando me, credo che cercasse di consolare se stesso. Aveva già bene assorbito la mistificante lezione patriarcale, per cui l'amore viene dalla madre, la cultura dal padre, e cercava di adattarvisi. Neppure io riuscii a dire parola, di fronte a un moto di consolazione così spontaneo e così rinunciatario. Tra me e mio figlio è rimasto questo silenzio. Colmarlo con parole nuove e nuovi gesti, potrà significare per lui una nuova nascita e, per il mio corpo, la fine del pianto.

Lettera a Simone Weil

di Nancy Huston

Il testo di Nancy Huston è apparso su "Lettera Internazionale" (autunno 1990, n 26). La traduzione dal francese è di Rosella Prezzo.

Cara Simone, so bene che sei morta, che quindi la tua carne non è più. Tuttavia, poiché le tue parole continuano a risuonare attraverso il secolo - e risuonano anche più forte da qualche anno - mi prendo la libertà di rivolgerti la parola a mia volta (dandoti del tu, perché mi sento vicina a te per molte ragioni, una delle quali è la mia età: la tua è stata fissata per sempre a trentaquattro anni, soglia che io ho superato da poco). Non hai forse scritto tu stessa: *"Si possono amare solamente i morti, cioè le anime in quanto destinate all'altro mondo"*? Questa frase, che mi urta, mi offende e mi indigna, mi autorizza perlomeno a parlarti. Io che sono ancora di questo mondo, che per me è l'unico, io la cui anima è ancora ingombrata da un corpo, altrettanto peribile, io ti amo, Simone, malgrado la tua morte e non a causa d'essa. Non sono la sola ad amarti, dopo mezzo secolo dalla tua morte. Al contrario. Ma mi sembra che, quasi sempre, ti si ama per delle cattive ragioni. Cercherò di spiegarmi... Una delle ragioni per cui si pretende spesso di amarti, è che tu, almeno, hai accordato le azioni alle parole. Ora, ciò è falso. Ecco ad esempio delle parole che tu hai scritto - parole magnifiche: *"Nessuno pensa che un uomo sia innocente se, avendo del cibo in abbondanza e trovando sulla sua strada qualcuno che sta morendo di fame, passa oltre senza dargli nulla"*. Ma tu stessa eri quasi morta di fame, Simone, e sei passata oltre senza darti nulla. O ancora, tu dici che i bisogni fisici vitali *"sono molto facili da elencare. Riguardano la protezione dalla violenza, l'abitazione, il vestiario, il calore, l'igiene e le cure in caso di malattie"*. Tutte queste cose, nessuna esclusa, tu le hai rifiutate. Hai cercato ogni sorta di violenze che il mondo poteva esercitare sul tuo corpo: fame, freddo, fatica estenuante, pericoli, malattia.

Sei amata perlopiù a causa di questa sofferenza, ricercata e abbracciata, del tuo corpo. (Si dà per scontato, quasi unanimemente e una volta per tutte, che non eri bella, perché sembra inimmaginabile che tu abbia avuto una grande bellezza sia del corpo che dell'anima. Io invece ti trovo molto bella, Simone. Veramente molto). Si ama l'immagine di Simone la santa, Simone la martire, Simone mossa da *"un'esigenza sconvolgente di verità"*, da *"un'indignazione profonda"* e da nient'altro: un'immagine sacra e intoccabile. Ciò impedisce che ci si interroghi sulle forze che ti hanno spinto a immolare così il corpo all'altare dello spirito. Si asserisce che in questo sta la tua vocazione. Ma se si dice ciò, è perché si ha bisogno di una vittima sacrificale: un intellettuale che ha avuto il "coraggio" che "noialtri poveri ipocriti" non abbiamo. Il coraggio di andare a conoscere in prima persona la sofferenza dei poveri, invece che di riempirsene la bocca. Ma queste sono sciocchezze, Simone. Innanzitutto perché la tua pena non ha alleggerito in nulla la pena del mondo, non ha fatto altro che renderla più pesante. In secondo luogo, e soprattutto, perché la tua infelicità non aveva niente a che fare con quella dei poveri.. *"Confusa agli occhi di tutti e ai miei propri occhi nella massa anonima, la sofferenza degli altri è entrata nella mia carne e nella mia anima"*, dici in una lettera a Joe Bousquet. No: proprio perché tu ne andavi alla ricerca, e loro no. Gli operai a cui hai voluto assomigliare sapevano bene che la tua fame, per esempio, era tutto il contrario della loro, nella misura in cui essa *rifiutava* di essere placata (loro mangiavano durante la pausa; tu no). Così pure, il tuo lavoro era il contrario del loro lavoro perché *fuggiva* il riposo (aggiungendo alle ore diurne di fabbrica ora notturne di lettura e di scrittura, o esacerbando volontariamente le emicranie). Gli operai riconoscevano i bisogni del loro corpo (non, certo, perché sono naturalmente più vicini ai "ritmi della vita", ma perché non hanno scelta); tu, quei bisogni, li hai negati e combattuti. Così la sofferenza che hai voluto, era una sofferenza tutta tua, e di nessun altro.

Una sofferenza alla quale hai deciso di legare la tua sorte come a un marito. *"Sposare la povertà, hai detto, è la più bella immagine"*. E questo sposo, da te liberamente scelto, ti ha maltrattata, giorno dopo giorno. Mese dopo mese, ha penetrato il tuo corpo, ti ha ammazzato di fatica; anno dopo anno, tu hai sentito il suo alito fetido e il suo sudore. Ti ha violato e violentato... finché la morte non vi separi.

Passaggio del tempo I

In quel tempo, a New Orleans, su una pista da ballo nella penombra, un'orchestrina suonava un blues; alcune coppie ballavano insieme, quasi tutti Neri, erano sposati e i ritmi sincopati li

risvegliavano, erano lividi e la luce filtrata era come un balsamo sulle ferite, avevano paura dell'avvenire e la musica era là, un presente.

Nel camerino dietro la scena, Billie Holliday fa scivolare lentamente le braccia nei guanti che, per nascondere le innumerevoli tracce di siringa, le salgono fin sotto le ascelle. Si guarda allo specchio - un istante solo, ma spietato - poi accende una sigaretta e scuote la testa: è pronta a mostrarsi sul palco. Sorda agli applausi dei ballerini, si dirige verso il microfono e se ne impossessa. Sa che la sua voce è già a pezzi, quasi finita, ma ha appena imparato una nuova canzone e ha bisogno di cantarla. La voce esce, amara, terribile, sospesa fra la vita e la morte proprio come il frutto di cui parla la canzone, quello strano frutto dalle foglie e dalle radici insanguinate, che pende dagli alberi nel Sud.

Allora io voglio porre la domanda che, per rispettare il "miracolo" della tua opera, non si è pensato di porre: perché hai fatto questa scelta, Simone? Tu non ci sei per rispondermi. Né per difenderti quando qualcuno se ne serve come pretesto per esporre la propria teoria preconcepita. Come quelle due psicanaliste che, recentemente, hanno attribuito il tuo accanimento nella distruzione del corpo a un trauma dello svezzamento, dal momento che nelle indagini condotte dai detectives dell'anima, il "colpevole", segreto di pulcinella, è sempre e per definizione la madre. Così, anche dopo aver descritto tua madre Selma come intelligente, aperta al mondo, dotata per la musica, e preoccupata di incoraggiare in te la "*rettitudine del ragazzo*" piuttosto che le "*grazie della bambina*", Ginette Raimbault e Caroline Eliacheff hanno trovato ragionevole assimilare il tuo caso a quello dell'anoressica tipica, vittima di un amore materno che "non preoccupandosi altro che del buon funzionamento del suo corpo, non rispondeva mai alla sua domanda d'essere". Io non mi accosto a te come psicanalista,

Simone, ma come amica. E, per rispondere alla domanda cruciale del "perché", vorrei scrutare non solo le tue parole ma i tuoi silenzi.

Sì: tu hai parlato dell'oppressione degli operai, di quella dei contadini, di quella dei Neri. Tu che, per nascita, non appartenevi a nessuno di questi gruppi, ti sei fatta fresatrice alla Renault e lavoratrice agricola nel Mezzogiorno; come ha detto uno dei tuoi amici, se fossi rimasta sufficientemente a lungo negli Stati Uniti, saresti divenuta negra.

Ci sono due gruppi di oppressi di cui non hai parlato: gli ebrei e le donne. Coloro in cui, per usare un termine a te molto caro, tu stessa eri *radicata*. Le ingiustizie fatte al tuo popolo -

particolarmente spettacolari durante gli anni in cui hai pensato e scritto - hai preferito passarle sotto silenzio. Ed hai potuto commuoverti del fatto che, per un disoccupato, la scheda elettorale "non ha senso", senza nemmeno segnalare che né le disoccupate né le lavoratrici avevano il diritto di voto.

Condivido con te non l'ebreicità, ma la femminilità, ed è di questa soprattutto che voglio parlare con te. Sì "con" te: perché, di fatto, di ciò che vuol dire essere donna, tu ne hai parlato negli interstizi dei tuoi argomenti (che trattano sempre di soggetti "più importanti"). Per esempio, nel tuo *Poème à une jeune fille riche*, hai predetto che un giorno questa civetta avrà *"la carne morta, mutata in pietra dalla fame"*, e, altrove, ti sei descritta come *"una pietra sterile su cui il seme non può germinare"*. Uno degli scopi del tuo cronico sciopero della fame non era forse quello di garantire proprio il tuo stato di "pietra" su cui non germinasse mai alcun seme? Non hai forse trovato inammissibile la catena delle generazioni? Non significa questo la tua frase terribile: *"Non ho visto la mia nascita, ma spero proprio di vedere la mia morte"*!

E se il concepimento è stato per te l'inconcepibile, non è forse perché, per te, il desiderio era, nella sua essenza, "oltraggio"? *"Un uomo può amare sua figlia d'un amore pieno di desiderio, identico all'amore sessuale"*, dici e ne dai un esempio, il Padre Goriot. Allo stesso modo, aggiungi, un guerriero può amare la vittoria; e sottolinea *"l'analogia fra la presa di una città e lo stupro"*, la *"parentela fra l'assassinio e lo stupro"*. Dell'anima, hai detto: *"È l'essere umano considerato avente un valore in sé. Amare l'anima di una donna, è non pensare a questa donna in funzione del proprio piacere. [...] L'amore non sa più contemplare, vuole possedere."* E hai trovato deplorabile il nostro sistema di giustizia *"che prevede una punizione ben più crudele per alcuni insignificanti furti che per uno stupro"*.

Allora, ecco quel che mi domando, Simone. Mi domando se non è successo qualcosa - non nella prima infanzia (come affermano aprioristicamente gli psicanalisti) - che ha reso inabitabile per sempre il tuo corpo di donna. Forse in quell'anno 1922-23 durante il quale, a tredici anni, hai avuto una grave depressione e poco è mancato che non annegassi nelle *"tenebre interiori"*. Secondo te, quella *"disperazione senza fondo"* veniva dal fatto che non potevi *"sperare in alcun accesso a quel regno trascendente in cui gli uomini autenticamente grandi sono i soli ad entrare e in cui abita la verità. Preferivo morire piuttosto che vivere senza di essa"*.

Tormentata da questa aspirazione al regno dello spirito, hai cominciato a maltrattare il tuo corpo, andando a piedi nudi nei sandali anche d'inverno, indifferente ai geloni che rendevano

le tue mani e le tue gambe violacee...

Passaggio del tempo II

A quel tempo, la Cina e il Giappone erano in guerra. Kyoko, che abitava alla periferia di Tokyo, era già vedova a venticinque anni. I nonni si erano installati da lei che aveva già due bambini, così ora erano in cinque a vivere in un'unica stanza.

Dietro un paravento di fortuna, suo figlio di sette anni sta ripetendo un brano di violino. Sono tre settimane che lavora sopra quel frammento di Mozart, la bellezza ne è quasi evaporata; comincia a esserne stanco e Kyoko anche. Ma oggi riesce per la prima volta a suonarlo senza errori, dall'inizio alla fine. "Bravo!" dice sua madre battendo le mani. Suo figlio arrossisce di piacere. Mozart ha ripreso di colpo tutti i suoi colori. La piccola si mette a piangere, ha bisogno di essere cambiata. Come tutti i giorni, Kyoko prende una pezza imbevuta d'acqua e pulisce dagli escrementi i glutei e le cosce della bambina, che segue con gli occhi i movimenti della madre. Ha occhi neri, neri e scintillanti. Kyoko le abbraccia la pancia soffiando forte, per farle il solletico. La bambina scoppia a ridere. I nonni volgono lo sguardo verso di lei, sorridendo.

Quando hai circa quindici anni, hai formulato per la prima volta l'ideale di un *"amico sconosciuto"*. Questo amico ti appariva a più riprese, il più delle volte come "fratello". Sempre più con il passare degli anni, hai predicato il "distacco" dagli amici veri e vivi in favore di relazioni intangibili. E l'amore di una sorella per il fratello ti è sembrata sempre la cosa più alta che sia possibile raggiungere "quaggiù": le sole donne di cui hai fatto l'elogio incondizionato sono quelle animate da un amore fraterno che può arrivare fino al sacrificio della vita. Antigone, certamente. Elettra (la cui *sorelia*, Ifigenia, era stata tuttavia messa a morte dal padre, ma di ciò non ne parli...). La fanciulla della favola di Grimm, che passa sei anni senza sorridere nè parlare, tessendo sei camicie d'ortica per salvare la vita dei suoi sei fratelli trasformati in cigni. Accusata di stregoneria, sta per essere bruciata sul rogo quando i fratelli arrivano e si liberano reciprocamente. Ciò che ti ha affascinato in questa storia, dirai, è il *"tema dell'innocente calunniata che si è impegnata a non difendersi"*.

Giovanna D'Arco, parimenti "calunniata", e la cui condanna a morte non ha conosciuto remissione, è un'altra delle tue eroine. Come te, si traveste da uomo per arruolarsi a difesa di una causa gloriosa e quasi disperata; come te, è senza posa trattata da "illuminata" e da "folle". Ecco cosa noto, Simone, rispetto alle tue passioni per gli esseri reali e leggendari, tu, di cui si è

vantato l'amore per l'umanità, tu non ami né le donne né gli uomini. Le donne che esalti sono giovani vergini virili, interamente consacrate a un uomo o a un'idea. Mai amanti o spose; soprattutto, mai madri. C'è un'eccezione, che non solo conferma, ma ribadisce la regola: lo stesso anno della depressione adolescenziale, hai scritto una poesia in lode di Mme Bessarabo, una donna che, dopo aver ucciso suo marito e messo il cadavere in un baule, l'aveva spedito in un'altra città per ferrovia. La poesia s'intitola *Santa Bessarabo*. Comincia così: "*Tu il cui cuore fu grande, il cui crimine fu bello*", e termina: "*le vergini verranno il giorno delle nozze a deporre fiori sulla tua tomba!*" Perché questa sposa era, ai tuoi occhi, la santa delle vergini? È perché era stata violentata da suo marito, che tutte le vergini dovevano fatalmente, "il giorno delle nozze", passare di là? Quanto agli uomini, mia cara Simone... Gli uomini che tu hai amato erano quasi tutti, se non ficcati in una valigia, perlomeno mutilati, ridotti all'impotenza, suppliziati, moribondi o morti. Fratelli nella sofferenza - come i sei cigni, appunto, che dipendono per la loro salvezza dalla pazienza sovrumana della sorella. O erano come Polinice, che ha bisogno della sorella Antigone per interrare il suo cadavere con il rispetto che gli è dovuto. O Prometeo... incatenato. O Gesù Cristo-crocifisso. Fra i tuoi amici viventi, molti avevano fatto voto di castità; uno dei pochi a non essere prete era Joe Bousquet, ma aveva gli arti inferiori paralizzati. E, nell'ultimo anno della tua vita, il tuo sogno più grande era di precipitare a fianco dei soldati feriti e agonizzanti: nel 1942, hai sottoposto a De Gaulle l'idea di paracadutare direttamente sulla linea del fuoco un *équipe* d'infermiere (di cui avresti ovviamente fatto parte) per curare e confortare, in piena battaglia, le truppe alleate. "*Là dove il carnaio è più brutale*", hai precisato in una lettera a Maurice Schuman (1942).

Passaggio del tempo III

A quel tempo, nei campi di concentramento, si ammucchiavano folle inebetite e incredule. Avevano il corpo coperto di sporcizia e di croste. La paura trasudava nel loro ventre una nausea permanente, e l'aria dava ai loro polmoni tensione anziché ossigeno.

In una delle baracche di Dachau, un gruppetto di uomini conversa gravemente a bassa voce. Altri si tengono da parte, apatici e immobili, storditi dall'interminabile attesa senza speranza. È l'inizio dell'estate. È sera: dopo le ore di lavoro che è più che lavoro, prima del pasto che è meno che pasto. Ma ecco che, ad un tratto, la porta si apre e un vecchio ebreo dalla testa rasata si precipita dentro. "Venite a vedere, tutti! venite, venite! - grida - C'è un tramonto sublime!" E tutti si alzano ed escono, perché sanno che un tramonto è un'urgenza assoluta.

Allora lascia che ti faccia una domanda - con molta dolcezza, Simone. Ho ragione di pensare che un giorno ti è successo qualcosa? E che, nel tuo intimo, hai deciso quel giorno che più niente ti sarebbe accaduto? Che non avresti più ricevuto l'impronta di un altro essere umano? Che fra te e gli altri non ci sarebbe stato più il minimo *scambio*.

Ho ragione di pensare che avendo conosciuto la costrizione, hai deciso di non volere più che la costrizione? Che avendo visto la tua volontà impotente a impedire l'orrore, hai deciso di far coincidere la tua volontà con l'orrore? Che essendo stata una volta ridotta a cosa (*"La forza è tutto ciò che trasforma una persona in una cosa"*), hai voluto rassomigliare il più possibile a una cosa... della materia pura e inerte... un cadavere? Hai pensato al suicidio, ma era una soluzione che disapprovavi... precisando però, in uno dei tuoi quaderni: *"N.B.: Eusebio non ha che elogi superlativi e senza riserve nei confronti delle donne cristiane che si uccidono per evitare lo stupro"*. Ho ragione di pensare che a partire da quel momento, che ti sei augurata, con tutto l'ardore di cui eri capace, che non ci fossero più momenti. Perché è chiaro che hai cercato con tutti i mezzi possibili di *uscire dal tempo*. Tuttavia avevi scritto, dopo l'esperienza di fabbrica: *"Il lavoro manuale. Il tempo che entra nel corpo (...) Attraverso il lavoro l'uomo si fa materia come il Cristo attraverso l'eucarestia (...) Gioie parallele alla pena. Gioie sensibili. Mangiare, riposarsi. I piaceri della domenica"*. Tutti avevano diritto a queste gioie e a questi piaceri... tranne te. E, dal momento che non hai più voluto avere corpo che potesse mettere qualcosa in movimento, anche il tuo spirito non doveva formulare che verità eterne. Né in amore, né nel sapere, non hai più voluto subire la minima influenza. L'idea che il tuo corpo o il tuo pensiero potessero interagire col corpo o il pensiero di un altro ti era insostenibile.

Il bene era uno e indivisibile, e tu lo davi al mondo, che questo lo capisse o no. La sola parola che avresti accettato di ascoltare era quella che esponeva (con dettagli che sollecitavi ingordamente) la sofferenza: ma, avendo l'aria di chi si mette al "livello" dei sofferenti, dimostravi in ogni istante la tua superiorità su di loro, e scavavi, piuttosto che attenuare, lo scarto fra i vostri due mondi - proprio per la tua incapacità di sopportare l'interazione. Così, ascoltav i poveri e parlavi ai ricchi; nei due casi, tu, tu restavi intoccabile.

Non hai più saputo amare se non il perfetto, il lontano, l'immobile, l'ideale, il "classico". In musica: Monteverdi, Bach, Mozart, soprattutto i canti gregoriani, perché *"quando si canta la stessa cosa ogni giorno per ore, ciò che è anche solo un po' al di sotto della suprema eccellenza diventa insopportabile e si elimina"*. In filosofia: Platone, naturalmente, con le sue forme ideali, "al di

sopra" della realtà fluttuante. In letteratura: Proust, perché, nei suoi libri, il passato è *"tempo del colore dell'eternità"*. Quanto al teatro, *"il teatro stabile è il solo veramente bello"*.

Ma non ci si poteva fare niente: il tempo scorreva comunque. E, più passava, più odiavi il tuo corpo, questo corpo che, a meno che non mi sbagli, aveva suscitato l'impossibile. Anche i suoi movimenti minimi e involontari per restare in vita ti sembravano vergognosi, scandalosi: *"Quando sono da qualche parte - hai scritto -, sporco il silenzio del cielo e della terra col mio respiro e coi battiti del cuore"*. Eppure tu avevi citato con entusiasmo un'iscrizione vecchia di quattromila anni che fa dire a Dio le seguenti parole: *"Ho creato i quattro venti perché ogni uomo possa respirare come suo fratello"*. E, altrove, avevi formulato l'ipotesi molto bella secondo cui *"tutto ciò che è nell'uomo è ciclico e ininterrotto -circolazione del sangue, respirazione, tutti gli scambi vitali conosciuti e sconosciuti - corrisponde, sul piano degli individui mortali, alla rotazione delle stelle fisse (...) Ritmi e alternanze di perdite e recuperi. Partecipa, può partecipare dell'armonia"*. Tutti avevano il diritto di respirare e di recuperare... tranne te. Perché, lungi da essere immobile (eccetto le ore di preghiera), eri, secondo tutte le testimonianze della tua vita, di un'attività impressionante - no, inquietante. Trascurando sistematicamente i pasti, fumavi senza posa per poter lavorare ancora di più, tener duro, non addormentarti, non abbassare la vigilanza. E, malgrado ciò, ti accusavi di *"pigrizia"* e di *"fiacchezza"*, cosa che ti permetteva di disprezzarti ancora di più. Insomma, avresti dovuto essere pura Idea, perché l'Idea sola è nello stesso tempo attiva e immobile, efficace e invisibile, senza bisogni né peso. Tale è, infatti, la *"grazia"*, mentre il corpo, anche se non lo si nutre, si ostina a imporci una certa *"pesantezza"*. Allora hai domandato a Dio di esaudire la preghiera seguente: *"Che io sia al di fuori della condizione di far corrispondere agli atti di volontà i movimenti del corpo, neppure un inizio di movimento, come fossi completamente paralitica. Che io sia incapace di ricevere la minima sensazione."* Hai detto anche di volere ciò affinché Dio *"divorasse"* l'essere che ti era stato così tolto, lo trasformasse in *"sostanza del Cristo"*, e lo desse da mangiare agli *"infelici il cui corpo e la cui anima mancavano di ogni specie di cibo"*. Come se Dio avesse bisogno di masticare e digerire alcune sue creature per cibarne altre. No: anche in questo caso, gli infelici non erano che un alibi. Questa paralisi, tu la volevi per te. Per finire, hai aspirato alla morte: la morte in quanto perfezione, in quanto fa dell'essere un tutto finito e immutabile: *"Per essere giusto, bisogna essere nudo e morto. Senza immaginazione"*. Secondo questa visione glaciale della giustizia, tutto ciò che vive è per definizione, illusione, falsa apparenza. Il peggior nemico di tutti è *"l'immaginazione"*, perché fa baluginare cose irreali; cose del futuro (inesistenti per definizione); cose del presente (formicolante, caotico, inafferrabile)... e, così pure, Simone, cose di un passato che, rifiutando di fissarsi in una perfezione proustiana, non

cessa di risalire alla superficie attraverso immagini surrettizie - flash di un film interiore - incubi così atroci da fuggire il sonno per non contemplarli?

Passaggio del tempo IV

A quel tempo, a New York, un uomo dalle tempie brizzolate cucinava per la sua amante. Questa era stata appena assunta come cassiera al supermercato dove lui aveva il banco del pesce. Era sabato, verso le undici di sera, non aveva bisogno di alzarsi il mattino dopo per lavorare. L'appartamento era minuscolo e mal riscaldato, ma dalla finestra si vedeva una vista meravigliosa su tutto il Bronx, anche lo Yankee Stadium, e loro avevano appena fatto all'amore. Molti anni e dolori erano già passati sui loro corpi, lasciandoli teneri e stupefatti. L'uomo maneggiando un gran coltello con gesti precisi e rapidi, taglia a pezzi dei legumi farinosi e a buon mercato prima di metterli a friggere in una padella. La donna è venuta a sedersi vicino a lui ma non cerca di aiutarlo, le sue varici la fanno soffrire. Fa scivolare una mano sulla camicia dell'uomo per accarezzare il suo ventre tondo e il suo petto senza peli. Lui ride e dice "È quasi pronto, devo solo preparare la salsa piccante". Il pranzo è proprio una meraviglia. Il rumore vicino della città ne fa parte e il miscuglio preliminare della loro saliva anche.

Infine, Simone, dopo molti appelli nel deserto, hai avuto la rivelazione della "presenza" di Gesù, la sola presenza che tu abbia mai accettato vicino a te. Ti fu rivelata mentre leggevi la poesia *Amore* di George Herber (poeta inglese morto trecento anni prima)... L'ultima strofa è quasi sempre mal tradotta in francese. Non è "*Siedi, dice Amore, e assaggia il mio cibo*", ma "*Sit down, says Love, and taste my meat*". Gesù ti ha proposto la sua carne, Simone. Egli ha detto: "*Prendete, mangiate, questo è il mio corpo*."

Anche in questo caso, non hai creduto che l'amore non distrugge necessariamente il suo oggetto. Sapevi che Gesù non è sminuito dalla comunione, ma hai rifiutato di credere che la comunione umana possa essere, anch'essa, miracolosa, moltiplicando le sue proprie risorse come si sono moltiplicati i pani e i pesci per coloro che ascoltavano il Cristo. In fin dei conti, Simone, il tema della verginità e quello del cibo, entrambi presenti così ossessivamente nella tua opera, sono un unico tema. "*Tutti gli altri oggetti di desiderio si vuole mangiarli. Il bello è ciò che si desidera senza volerlo mangiare*." Perché tu eri bella e non si è saputo rinunciare a "mangiarti"? "*La distanza è l'anima del bello*". Rinunciando tu stessa al cibo, ciò a cui rinunciavi era il tuo corpo. Non volevi averlo, per non doverlo donare. Un dono che, se avessi potuto farlo, ti avrebbe lasciato non sminuita, ma arricchita; più un dono è generoso, più deborda, più può ancora

donare. Dono incalcolabile, inesauribile (e in questo si avvicina di più all'amore "divino"); dono che non degrada l'essere umano al livello della Bestia né lo alza verso Dio, ma celebra la mescolanza inestricabile di animale e divino che costituisce l'uomo, perché i gesti del corpo sono completamente impregnati di *pensiero* e di *spirito*; questa gioia di scoprire l'anima in ciascuna particella di carne -sì, Simone, in ogni particella - questa possibilità miracolosa (non questa certezza, ma questa *possibilità*, miracolosa) di incontrare l'altro, conoscere l'altro in un al di là delle parole che è insieme grido, preghiera e canto; questo *mutuo sacrificio* in cui l'abbandono di ciascuno fa esistere oltre tutti e due... Questa capacità, in te, è stata cancellata; probabilmente dalla "forza".

"Sporcare, è modificare, è toccare. Il bello è ciò che non si può voler cambiare. Assumere potenza su, è macchiare. Amare in purezza, è permettere la distanza, è adorare la distanza fra sé e ciò che si ama."

No: nessun essere umano è "il bello", Simone. Ma l'amore può renderci belli, ogni istante un po' di più. In questo caso quando siamo toccati, non vi è alcun dubbio che ciò ci modifica: siamo migliorati, abbelliti dal desiderio dell'altro.

Passaggio del tempo V

La terra gira, è sempre per metà nell'ombra, e sotto la protezione delle tenebre i corpi si cercano, si trovano o si mancano, hanno tutte le età, tutti i colori, sono di uomini e donne insieme o di uomini insieme o di donne insieme, degni e indegni, mortali, angosciati, brancolano nel buio, cercano, piangono, molti hanno fame molti sono oppressi dalla stanchezza o dalla malattia, altri sono umiliati, in preda alla confusione, cercano tutti, nella collera, la speranza, l'ignominia, la gioia; cercano, si esplorano, si palpano, si abbracciano, si addormentano, e la terra gira, gira, indifferente ai nostri poveri rimaneggiamenti, nobili od osceni.

Eppure, tu hai visto che il Cristo era corpo; che era l'entrata del divino nel tempo, nella bellezza fragile del reale, che aveva parlato di sé come "Agnello" e come "ceppo di vite", avendo assunto la necessità di mangiare e bere: come Dioniso, come Vishnou e molti altri... come Cham, il solo figlio di Noè che non aveva avuto vergogna di contemplare *"l'ubriachezza e la nudità di suo padre"*... Tu hai anche suggerito che, grazie a questa intuizione dell'*incarnazione*, Cham *"poteva aver perduto la vergogna che è comune ai figli di Adamo"*. Sapevi dunque che, a causa della loro stessa fragilità, i corpi umani erano degni di rispetto. Tutti i corpi... eccetto il tuo.

Facevi sempre più fatica a vivere con la verità che era stata incisa nella tua carne e che era non solo indicibile ma impensabile. Hai dunque finito per indossare una menzogna - una sola, ma non una qualsiasi - la menzogna secondo la quale un bambino può nascere senza che vi sia stato un rapporto sessuale, e che un essere umano il cui corpo ha cessato di vivere, può resuscitare. Che la nascita non è nascita; nè la morte, morte. Tu che insistevi tanto, e da così tanto tempo, sulla necessità di vivere nel reale (già alla scuola materna, quando i tuoi compagni ti avevano domandato: "E tu, sei nata in un cavolo o in una rosa?", avevi risposto: "Io sono nata nella pancia di mia madre"), tu che avevi sempre disprezzato i sogni, le false consolazioni, gli spettacoli di cui la gente si circonda per sopportare l'esistenza, hai avuto bisogno di credere, con tanti altri, che è possibile essere nello stesso tempo vergine e madre. *"Sotto vari nomi, tutti equivalenti a Isis, i Greci hanno conosciuto un essere femminile, materno, vergine, sempre intatta..."* Ah, Simone. Non è vero. Tua madre non era vergine, la mia nemmeno. Nessuna madre mai è stata intatta. Una madre è "tatta" per definizione: è qualcosa che si è lasciata toccare; è un corpo cui un altro corpo, e anche due altri corpi, sono stati mescolati. Se gli uomini hanno avuto bisogno di scindere, in noi, l'erotismo dalla fecondità, è perché hanno spesso avuto paura di entrare in "contatto" col nostro corpo di donna. Meno paura quando era vergine (come il tuo nell'adolescenza); non ancora divenuto, attraverso i suoi ritmi regolari e le sue tappe irreversibili, la prova vivente della mortalità umana. È a causa della loro paura davanti a questo corpo clessidra che molti uomini hanno avuto bisogno di trasformare l'atto sessuale in vittoria, vendetta, vandalismo... Oh mia povera, povera Simone. Hai creduto nella peggior menzogna, la più distruttiva, quella stessa che era all'origine della tua stessa devastazione: che il tempo può non passare, che gli esseri possono sottrarsi alle proprie rovine, che le madri possono essere vergini. La verità è che noi siamo dei mortali che, per copulazione, produciamo altri mortali e che, attraverso sogni e pensieri, inventiamo altri mondi: questi sono le nostre sole immortalità. Ti è stato insopportabile esistere su questa terra più a lungo di Gesù: a trentatré anni hai smesso quasi completamente di nutrirti. E, come avevi desiderato, hai potuto assistere - emaciata e debole ma lucida, iper-cosciente e concentrata, quasi puro spirito alla fine - alla tua propria morte. Anche del Cristo ci si mostra sempre la morte e mai la nascita. Nessun dettaglio macabro della sua Passione ci è stato risparmiato: le spine, il sangue, il sudore, lo sfinimento, i chiodi, il dubbio dell'ultimo momento, la lancia che affonda nel costato.

Passaggio del tempo VI

Ecco. Maria, prima, non aveva mai avvertito una contrazione, ma dai primi dolori ha saputo

che cominciava, che sarebbe successo dunque là, quella sera, in quella stalla di Betlemme. La notte è già scesa, il cielo è nerissimo e le stelle di una nitidezza inaudita. Lei appoggia sul ventre la mano di suo marito Giuseppe. Come lui, ha la pelle molto bruna e i capelli crespi, sono due ebrei di Palestina, sono in fuga e hanno paura, si guardano negli occhi, non avevano previsto che questo bambino nascesse in una stalla, ma è così. Ora lei chiude gli occhi, attenta solo ai morsi nelle viscere: qualcosa l'attanaglia sempre più forte, e a poco a poco la rilascia. Si morde le labbra per non gridare: questa stalla è stata concessa loro per la notte e non si deve recar disturbo alla gente... All'improvviso scoppia a ridere: la borsa delle acque s'è rotta e il liquido precipita giù lungo le sue gambe formando una pozza sulla terra battuta. Giuseppe prepara nella paglia un angolo su cui Maria potrà stendersi, vi dispone uno dei panni che portano con sé nel viaggio, bacia la fronte madida di sua moglie e le accarezza i capelli bagnati di sudore. I dolori adesso si succedono più violentemente e ciascuno dura più del precedente. Maria è ormai completamente presa da questa morsa che sembra impadronirsi del suo stesso essere, torcerlo e spezzarlo. Non è più tempo di contemplare le stelle; ma, durante i momenti di tregua, il fresco della notte del deserto la rinfranca e la calma un po'. Poi ricomincia, più forte... Anche Giuseppe ha il cuore che batte, le sue labbra tremano per l'emozione, sente già un'ondata d'amore per questo bambino che lotta per venire al mondo. Ora, che il dolore la sommerge, Maria si aggrappa al braccio di Giuseppe e affonda le unghie nella sua pelle. Il suo volto è brutto, i tratti contratti e rigoli di sudore le colano fra i capelli e sul collo. Non può fare a meno di gridare. Sente i movimenti del bambino, l'onda incontrollabile del suo ventre, il dolore che si allontana, una leggera brezza della notte che sfiora il suo petto nudo... Sorride a Giuseppe, respira a fondo, aspira l'odore dell'asino e del bue, del fango e dello sterco, il dolore ritorna. Urla. Sta per lacerarsi. Crepare, scoppiare, dilaniarsi, fendersi, perdersi. Giuseppe vede la cima del cranio del bambino, coperto di sangue e muco. Piange, le sue lacrime gocciolano dalla barba, ha il naso che cola, dice "Mia cara, lo vedo, il nostro bambino, vedo già la sua testa!" Maria dice: "È vero? - Sì già lo vedo! C'è quasi..." Maria si perde nell'assenza di nuovo, presa dal dolore. Spinge con tutte le sue forze, le labbra si contraggono in una smorfia orribile, le vene della fronte si gonfiano come per scoppiare, e improvvisamente caccia un altro grido. Enorme. Un grido impregnato di godimento di muscoli di midollo di sangue di nervi di umori di tessuti di mucosa di liquidi di gioia - la carne calda ora la lascia bruscamente per essere accolta fra le mani tremanti di Giuseppe. Lei non ha più male, solleva la testa per vedere il nuovo volto dell'amore.

Dell'amore *fatto carne*, Simone.

L'arte di mostrare le donne

di Giovanna Grignaffini

Dice Truffaut...

Condivido con François Truffaut il sentimento di "tristezza senza fine per i film senza donne", la percezione fisica di una intollerabile assenza che nessun racconto è in grado di colmare. Condivido con François Truffaut l'insopportabile attesa in cui trascinano i film di guerra: "Detesto i film di guerra, eccetto nel momento in cui un soldato tira fuori dalla tasca una fotografia di donna da guardare".

Mi commuove François Truffaut quando cerca di spiegare la grandezza prima, definitiva, di D. W. Griffith: "D. W. Griffith ha capito per primo che il cinema era un'arte della donna, l'arte di mostrare le donne".

Che cosa mi separa da François Truffaut pur nella comune passione per questa "arte di mostrare le donne"? Oppure, dove si situa lo scandalo di questa paradossale complicità? Fin dove può spingermi la sua "indifferenza"?

Vediamo innanzitutto da dove può incominciare, lungo quali immagini, volti e racconti, insinuarsi.

La prima immagine è incastonata nel bianco marmoreo dell'abito di Joan Crawford intenta a suonare il pianoforte in un fumoso saloon illuminato dai candelieri e dal bagliore metallico di una pistola. Scena-madre di quel "sogno del west" che è *Johnny Guitar*, il film più amato da Truffaut, "western sognato, spettacolare, irrealista fino al limite, delirante", western soprattutto che pone una donna al centro della propria economia narrativa e immaginaria.

E non si tratta di uno spostamento da poco visto che il western è per definizione il genere in

cui "una donna non vale un buon cavallo". Di più, il genere che nel sistema del cinema classico hollywoodiano, nella sua perfetta distribuzione di ruoli narrativi, sessuali e sociali, assegna alla presenza femminile esclusivamente la funzione di garante dell'ordine familiare (rispetto a cui la prostituta dal cuore d'oro, la fidanzata e la madre costituiscono tre semplici variazioni sul tema). Un ordine familiare giocato in antitesi con l'universo mitico in cui cavalca un eroe eternamente in bilico tra legge morale e legge civile, missione divina e "tu devi" interiore.

Ma *Johnny Guitar* è anche un film in cui alla domanda "Che cosa c'è fra voi due?", Vienna (Joan Crawford) può rispondere: "Soltanto quello che vedi". Soltanto quello che vedi: cioè solo gesti, azioni sguardi, comportamenti, che non rinviano a nessun al di là o profondità del senso, che vibrano liberi e felici di non essere che ciò che sono, che si ribellano alla dittatura di ogni astratta simbologia. Quella stessa dittatura cui si ribella, felice, il cinema, il cui universo immaginario è garantito innanzitutto da quella legge primaria del visibile secondo cui "la radice è nella superficie". Una legge spietata, visto che costringe a trascorrere lungo la singolarità e densità concreta degli esseri e delle cose, ad accogliere la loro irriducibile presenza. Proprio come avviene esplicitamente nel cinema di Jean Renoir che "non sacrifica mai l'albero della foresta". Ma Joan Crawford in *Johnny Guitar* non dà solo voce a un elogio del cinema quale arte del visibile e della trasparenza, dà anche corpo a una doppia identità. *Johnny Guitar* è stato fatto su misura per Joan Crawford come *Rancho Notorius* di Fritz Lang per Marlene Dietrich. Joan Crawford fu una delle più belle donne di Hollywood: oggi è oltre i limiti della bellezza. È diventata irreale come il fantasma di se stessa. La bellezza ha invaso i suoi occhi, i suoi muscoli, il suo volto. Volontà di ferro, viso d'acciaio. È un fenomeno. Invecchiando diventa mascolina. La sua recitazione contratta, tesa, spinta fino al parossismo da Nicholas Ray, costituisce, essa sola, uno spettacolo".

Una doppia identità legata a quella perfetta armonia tra maschile e femminile che è l'androgino, a quel perfetto equilibrio tra attrice e personaggio che è la diva, a quella perfetta fusione tra presenza reale e presenza fantasmatica che è il cinema. Un insieme di caratteristiche che fanno di *Johnny Guitar* il prototipo ideale di quella categoria di opere amate da Truffaut perché contengono contestualmente del cinema e una teoria del cinema; un insieme di tratti che trasformano la Vienna di Joan Crawford in modello capace di colorare di una dialettica sessuata la figura chiave del cinema: il doppio.

La seconda immagine vibra lungo il bianco vaporoso di *Quando la moglie è in vacanza*, fissata in

uno scritto del 1956: "Nessun dubbio che il personaggio più importante della commedia, quello sul quale convergono tutti gli sguardi, sia l'uomo, volutamente comune e scelto piuttosto al di sotto della media (sia fisicamente che intellettualmente) per la più sicura identificazione del pubblico maschile e per il piacere, a sua volta sadico, "superiore" del pubblico femminile. Ma nel film il centro di interesse si sposta a favore dell'eroina, per la semplice ragione che quando è sullo schermo non c'è più verso di guardare qualcosa d'altro che il suo corpo, dalla testa ai piedi con mille fermate intermedie. La sua figura ci attira dalla nostra poltrona allo schermo come la calamita la limatura di ferro.

Non c'è più ragione, sullo schermo, di fare riflessioni sagge: anche, nuca, ginocchi, orecchie, gomiti, labbra, palme delle mani profili prendono il sopravvento su movimenti di macchina, inquadrature, panoramiche prolungate, dissolvenze incrociate e raccordi sull'asse. " Ciò che mi colpisce in questo commento è il suo istituirsi solo apparentemente come variazione sul tema del voyerismo al cinema, la leggerezza attraverso cui scioglie le catene di uno sguardo sul corpo femminile che si pretende solo maschile. Perché in quella limatura di ferro che si dispone e precipita verso lo schermo-calamita, protetto e reso anonimo dal buio della sala, si libera e avanza felice anche il mio sguardo. Lo sguardo di una donna.

Un accadimento questo che molte circostanze concorrono a rendere possibile. Innanzitutto qualcosa che appartiene unicamente al cinema, alla sua capacità di non appiattire e schiacciare l'una sull'altro, figurazione e racconto, immagine e senso. Proprio come se il racconto non riuscisse mai a padroneggiare totalmente la scena, ad ancorarla e subordinarla al proprio sviluppo, a delimitarla dentro i rigidi confini di un senso totalmente dispiegato. La capacità insomma del cinema di liberare eventi e visioni dal potere mortifero dell'univocità. Quel potere che distribuisce invece con sicurezza ruoli narrativi e ruoli sessuali: nel nostro caso, l'anonima identificazione del pubblico maschile, così come il piacere sadico di quello femminile.

Una disposizione del cinema che il mio singolare, personale consumo di cinema non fa che assecondare e rilanciare. Perché quando mi ricordo o cerco di ricordare di aver visto so di non dover cercare dalle parti del racconto. Troppo sicuro, trionfante, premeditato. So di non dover cercare dalle parti dei caratteri e delle psicologie dei personaggi. Incerte, flebili, premeditate. Dei gesti. Un'espressione, un'atmosfera. Un rumore, un suono, una frase. Tutti insieme: una certa aria. Ancora un'immagine. Frammenti che anziché disporsi orizzontalmente si

addensano, entrano in ridondanza, producono una certa eco. Frammenti che anziché assecondare una storia o una psicologia liberano e lasciano esplodere il loro peso specifico. Un'apparizione, un evento audiovisivo che assorbe gli occhi e le orecchie. Muta la testa e la bocca.

È questo, per me, la memoria del cinema. Una disposizione all'accumulo e all'assemblaggio. Un'attività di selezione e giustapposizione immemore dei vuoti e delle consecuzioni. Un libero montaggio di attrazioni. Un'operazione chirurgica di prelievo lungo il corpo variegato dei film.

È questo, per me, il piacere del cinema. Un flusso discontinuo e intermittente che illumina e ritaglia la compostezza del film. Un abito mentale ed affettivo intessuto da una lunga attesa, da una sorta di ansia febbrile non perché qualcosa si compia, ma perché qualcosa possa apparire.

Qualcosa dell'intrattabile realtà. Un brandello di realtà già investita in un processo fantasmatico.

Ed è la singolare irriducibilità di questi brandelli a rendere "stupido" il potere di ogni tecnica e ragione. Perché quando qualcosa stride, si agita, ferisce e commuove lo sguardo è veramente poca e inutile cosa la sinfonia dei piani, delle panoramiche e dei raccordi, il procedere del racconto così come la verosimiglianza delle psicologie.

Si aprono ampie zone in cui il cinema immobilizza il proprio movimento e torna alla propria natura riproduttiva e originaria di fotografia, apparizione di un "reale allo stato passato" che fa tacere ogni studium e mi restituisce, intero e dispiegato, solo il senso della mia esclusione: "l'immagine è ciò da cui io sono escluso".

Di questo reale allo stato passato, rispetto a cui anche la mia esclusione - vissuta fuori da ogni codice culturale e sessuale - si consuma nella più appassionata indifferenza, posso anch'io declinare infine il nome: "Non ho scritto qui il nome dell'interprete femminile di questo film: io la amo da *Niagara* e anche da prima, è una persona che ha la grazia, qualcosa tra Chaplin e James Dean. E come si fa oggi a non vedere un film di Marilyn Monroe?" Marilyn Monroe.

Anche, nuca, ginocchi, orecchie, gomiti, labbra, profili: è lei. È la sua unicità che mi appare e mi punge lontano dallo stile, dal linguaggio e dal racconto, così come dalla mia identificazione studiosa e sessuata nel ruolo e nel personaggio da lei interpretato.

È irreparabile la distanza che mi separa da lei. Non solo perché garantita dalla spazialità impenetrabile dell'immagine, ma perché custodita nell'involucro fossile del tempo in cui precipita la fotografia. Nell'*ipse* (è proprio lei) e nell'*è stato* (il nome della fotografia) si apre il luogo del neutro?

D'altra parte il cinema è linguaggio, racconto, storia, così come Marilyn Monroe è una persona che ha la grazia.

Marilyn domanda...

Sono passati ormai trent'anni dalla morte di Marilyn. Qualcuno in più dal momento in cui lei scriveva "i genitori, i ricordi, gli spiccioli e il modo in cui sprechi una vita". Qualcuno in meno dal momento in cui altri scrivevano "il suo suicidio, come tutti i suicidi, proietta una luce retrospettiva sulla sua vita. La sua fine le dona un inizio e uno sviluppo, la trasforma in opera d'arte con un messaggio e un significato".

Un significato rappreso intorno al tema dell'innocenza e della colpa, che poteva garantire la buona coscienza delle une (una vittima in più da esibire e computare) e la cattiva coscienza degli altri ("noi eravamo innocenti perché lei era innocente").

Ma non si può spiegare tutto con la morte di Marilyn, magari riconsegnando, inerme la sua apparizione a un antico sogno dell'immaginario maschile. Qualcosa ulula e stride in questa troppo semplice e appagante riconciliazione. Per esempio la risposta di Marilyn ad una domanda del tipo: "Non vi infastidisce vivere in un mondo fatto da e per gli uomini?" "Non mi infastidisce finché posso starci dentro come donna". D'altra parte converrà sottrarre ogni enfasi da questa ritrovata e altrettanto riconciliante coscienza di una appartenenza di genere: "Dal momento che mi tocca essere una donna sono contenta di essere io". Per ritrovare alla fine del percorso una nuova, paradossale smentita: "Non ho mai capito questa storia del simbolo del sesso. Avevo sempre pensato che i simboli fossero cose che si annullano tra loro. Ma i guai cominciano nel momento in cui un simbolo sessuale diviene un oggetto. Detesto essere un oggetto. E tuttavia, se devo essere a tutti i costi un simbolo qualsiasi, preferisco esserlo del sesso piuttosto che di tante altre cose da cui pure si posso trarre dei simboli". Donna. Io. Sessualità femminile. Non so chi era Marilyn Monroe e quanto reale fosse per lei la consapevolezza di questa triplice appartenenza a un genere, una individualità, una sessualità, so quanto reale continua a essere per me la domanda e il disequilibrio in cui ogni sua

apparizione mi pone. Una domanda legata ad una fisionomia ed inscritta in alcune attitudini. Innanzitutto un'accettazione profonda del proprio corpo, accolto come dono e offerto come dono allo sguardo e al desiderio degli altri. Il fascino di Marilyn, la sua disponibilità. Un fascino che vive al riparo di ogni esplicita strategia seduttiva, un evento sottratto al gioco delle intenzioni e delle collusioni, quasi lei fosse ignara degli effetti collaterali delle sue apparizioni. L'innocenza di Marilyn, la sua fragilità.

Un fascino interamente sbilanciato dalla parte del corpo e della sua trasparenza. Un corpo tutto pubblico, la cui radice è nella superficie, e proprio per questo capace di rimanere legato ad un profondo segreto.

Un corpo che si offre sotto il segno dell'eccesso.

Con le labbra troppo rosse, i vestiti troppo attillati, troppo bionda, troppo bianca, troppo vitalistica, troppo perfetta, la sessualità dirompente di Marilyn non è riscattata dall'ironia, dalla parodia o dal gioco palese della caricatura (come avveniva per esempio in Mae West, la più vicina a lei come modello). Il gioco di Marilyn è più intimo, più nascosto. Non riguarda tanto lei e il suo personaggio, ma la sua immagine, la sua fisionomia e il rapporto di accettazione o di rigetto che essa è in grado di determinare sul pubblico.

Nelle sue apparizioni non c'è il gusto della provocazione, piuttosto il sapore di una sfida: la sfida a guardare come reale ciò che nessuno avrebbe neppure osato immaginare. Una questione di "pelle", di "impatto carnale" e di cinema. Ricorda Billy Wilder, che la diresse in *Quando la moglie è in vacanza* e *A qualcuno piace caldo*: "Poche attrici erano dotate dello stesso impatto carnale di Marilyn Monroe: aveva una carne che fotografandola restava carne. Si sentiva che, tendendo la mano, si sarebbe potuto toccarla".

Un corpo che si offre sotto il segno della totalità.

Le labbra morbide dischiuse, lo sguardo languido e perduto, la voce roca, il seno esuberante, le gambe sinuose, i fianchi (quei fianchi che rappresentavano la "vera prima apparizione dei fianchi al cinema") e la camminata ondeggiante: frammenti del corpo di Marilyn su cui è impossibile esercitare il gioco feticistico della separazione e della fissazione. Il suo corpo si offre come totalità indistinta, fisionomia complessa e indivisibile attraversata da un fuoco elettrico che la trasforma in immagine generalizzata. Quasi uno schema concettuale. Uno

schema che le figure del linguaggio cinematografico possono certo evidenziare e amplificare (i piani sequenza in ripresa orizzontale, piatta, senza stiramenti e schiacciamenti dell'immagine, la luce diffusa che conferisce all'ambiente una tonalità neutrale, ecc...) ma la cui essenza è già racchiusa in quel linguaggio primario del cinema che sono le fisionomie, i corpi e i gesti degli attori.

Un corpo che si offre sotto il segno della stilizzazione.

Se c'è un modello di diva apparentemente lontano da quello di Marilyn, sembra proprio essere quello della "divina" Greta Garbo. Sensuale, concreta, tangibile la prima; spirituale, astratta, inafferrabile la seconda; "Marilyn" e "La Garbo" sembrano delineare una perfetta contrapposizione tra materia e spirito enfatizzata dai ruoli interpretati e dai rispettivi marchi distintivi: il corpo e il volto. E tuttavia anche il corpo di Marilyn risulta modellato da un'identica opera di stilizzazione. Quasi fosse nato da un disegno, da uno schizzo, da una raffigurazione, tesa a cogliere ed esprimere l'essenza del corpo femminile. Un corpo-idea astratto e nello stesso tempo concreto, un principio divenuto persona, un'idea di corpo incarnata. Non a caso, Marilyn, nata come fotomodella e pin-up, è l'unica star cinematografica che abbia continuato a rimanere un'immagine di marca anche nel regno della fotografia. Certo, l'esposizione multimediale è un destino comune a tutte le star, fotografate, parlate e raccontate dall'intero circuito integrato dei media. Ma mentre in genere questa esposizione multimediale si trasforma in didascalia, amplificazione e rilancio di corpi che restano sostanzialmente corpi cinematografici, la novità e il paradosso del corpo di Marilyn è quello di poter appartenere contemporaneamente, e in un rapporto di reciproca produttività, sia all'universo del cinema, sia all'universo della fotografia, divenendo diva senza negare la pin-up che era. Mantenendo della pin-up il carattere astratto, artificiale, serializzato, assente. Acquistando della diva il carattere concreto, reale, irripetibile, presente.

Se la Garbo è l'incarnazione dell'idea di donna, Marilyn è l'incarnazione dell'idea di corpo di donna. Senza ambiguità, senza sfumature, senza travestimenti. Un'esplosione di differenza allo stato puro, sottratto ai segni effimeri della moda e del tempo, e installato oltre quella linea sottile dell'orizzonte in cui brillano, insieme alle stelle, le immagini concettuali. Immagini che custodiscono un reale empirico senza sottrarsi all'astrazione, immagini che dicono io radicandosi nella generalizzazione, immagini che accolgono il corpo come radice e fondamento del linguaggio. Donna, io, corpo femminile: ciò di cui la voce e la parola non può dire,

l'immagine può testimoniare.

Come testimonia, per me, l'immagine di Marilyn, una persona che ha la grazia, le cui apparizioni non mi trasformano in onnivoro "voyeur" ma mi lasciano assorta, stupefatta testimone. È per tutte queste ragioni, forse, che non mi atterrisce un'idea del cinema come arte di mostrare le donne, che patisco la loro assenza-testimonianza dallo schermo, che non le vedo necessariamente precipitare in quella dialettica voyeurismo-esibizionismo che le trasforma in oggetto del desiderio maschile. Che mi capita spesso di arrestarmi sulla soglia di una identificazione totale nei personaggi, nei ruoli, nel racconto, lungo cui si distribuiscono le più diverse identità. Per tutte queste ragioni che appartengono al cinema, a un certo cinema, a me.

È per tutte queste ragioni, forse, che l'immagine di Marilyn continua ad essere, per me, una domanda posta al modo di articolare identità di genere e identità individuale. La più scandalosa e rimossa tra le domande visto che si insinua lungo il corpo e la sessualità femminile, riportando in piena luce il lato oscuro della differenza e del suo immaginario.

È per tutte queste ragioni, forse, che continuo ad amare il cinema, quel cinema che lontano dalle certezze della parola e del racconto mi riconsegna talvolta frammenti dell'intrattabile realtà. Paesaggi liberati dal potere mortifero dei segni e dei simboli, abitati da sogni e fantasmi che continuano a far rumore di fronte alla camera chiara della coscienza.

Trasformazioni in video

Incontro con Agata Guttadauro

di Anna Salvo

Incontro Agata Guttadauro a Rende (Cosenza), nella sede dell'Edilight, la società per produzione video da lei fondata nel 1985. Mi lega ad Agata un'amicizia antica, e farle questa intervista mi ha dato strane sensazioni. Da una parte, l'emozione di ascoltare con attenzione costante le parole di una persona familiare. Dall'altra, forse, la paura di essere troppo invasiva, di chiedere troppo, di entrare in territori interni custoditi con vigilanza. Mi è sembrato che ci fossero, all'inizio, paure e diffidenze reciproche, dettate proprio dal fatto che, in genere, non parliamo in questo modo. Ma il rituale dell'intervista è stato superato e ne è derivato, credo, un dialogo serrato sulla sua vita e sul suo mondo lavorativo. Trascrivendo la registrazione, ho cercato di minimizzare i miei interventi sull'andamento del discorso, sul linguaggio, che ha così trattenuto l'immediatezza del parlato.

Mi racconti come sei arrivata a lavorare con le immagini, visto che il tuo lavoro ha a che fare, adesso, soprattutto con le immagini?

Vengo dalla musica, ho un diploma del Conservatorio in pianoforte... Sono un 7° anno di composizione. La musica è immagine e mi sembra di usare da sempre i suoni e le immagini. Come esperienza iniziale, ho cominciato con il teatro; c'era il teatro nella mia vita, cioè la messa in scena.

È un'esperienza legata agli anni giovanili, e a un certo punto si ferma. Mi pareva, allora, che il teatro, almeno in Occidente, non avesse più grandi speranze. Verso il '70-'71 ho iniziato a lavorare con le televisioni private. Avevo un'agenzia.

A Milano o qui?

Avevo un'agenzia di pubblicità a Milano e mi occupavo di prodotto pubblicitario, di spot.

Abitavi a Milano, agli inizi degli anni '70?

Abitavo qui e lì. Mi pare di non aver mai abitato in nessun posto.

Mi racconti il tuo viaggio che comincia dalla Sicilia, dall'isola, e poi va avanti?

Lascio l'isola perché c'è un'immagine che non mi funziona ed è quella di mio padre e forse una che mi funziona troppo, ed è quella di mia madre. Questo accade nel '65. Dopo una lite in famiglia, finisco ad insegnare a S. Giovanni in Fiore.

Nel cuore della Calabria...

La prima immagine che ho di S. Giovanni è quella di un paese costruito sulle macerie. E in quel momento mi pareva rappresentasse abbastanza quello che io sentivo. Poi, mi innamoro proprio del paese. Mi innamoro della Calabria, mi sembrava inverosimile che la gente, incontrandomi in un bosco, in Sila, mi chiedesse un passaggio e io potessi fermarmi a darglielo. A Palermo non era concepibile allora, e non lo è ora.

E decidi di restare a S. Giovanni...

Sì, c'è un momento in cui sento che questa è la mia terra. E ancora adesso, mi sembra di tornare a casa, nonostante la bruttezza di Cosenza, quando torno dall'autostrada. Qui sono a casa.

E per un periodo fai Calabria-Milano?

No, non per un periodo; è da sempre così. La storia di Milano finisce quando inizia l'Edilight. Fare questo tipo di lavoro è come scrivere, e quindi non ha senso restare a Milano. Esco dal mondo della pubblicità, in cui l'immagine si costruisce con una certa malizia, una malizia da cattiveria.

Bisogna vendere...

Bisogna che l'immagine sia così semplice da diventare pericolosa per chi poi la riceve. È come manomettere le immagini.

È una manipolazione...

Sì, è una manipolazione decisa, che bisogna fare con semplicità. Così pensavo allora e penso ancora adesso. La manipolazione delle immagini deve risultare buona per chi la fa, cattiva per chi la riceve e utile per chi deve vendere. La mia agenzia faceva pochi lavori, ma con grande impegno. Io non sono capace di fare soldi. Tutti i soldi che ho preso dalla pubblicità li ho investiti per fare altro, cioè la produzione di originali televisivi per una televisione privata, un'antenna calabrese, che allora era all'avanguardia.

Il lavoro che tu fai ha a che fare con competenze tecniche.

Non c'è mai interesse solamente per un linguaggio in sè; è lo stesso che se volessi scrivere un libro senza avere un'idea della grammatica. Non esiste alcun tipo di lavoro che non porti ad avere una competenza tecnica. La televisione allora faceva Mike Buongiorno. Noi decidemmo di fare degli originali televisivi, allora non c'era altra dicitura per definire la fiction. Mettemmo in scena *La livella* di Totò, che ancora adesso mi sembra un buon lavoro. Ne seguirono altri tre. L'ultimo non l'ho mai editato, non l'ho mandato in distribuzione. Il titolo era *Nella vita c'era un sogno* ed era sulla canzone femminista.

A un certo punto fondi l'Edilight.

Sì, perché mi sono stufata. Mi stufo ciclicamente, ogni 6-7 anni, e me ne vado. Me ne vado da qualunque storia. La mia resistenza arriva lì. Stranamente sono passati sette anni e l'Edilight è ancora qui, in piedi. Forse perché sono più vecchia. Ma anche perché questo è un lavoro che cambia; perché dopo 3 anni è finito un ciclo dell'Edilight e ne è cominciato un altro. Sono ancora qui e, per il momento, ci resto. I lavori si esauriscono, perché ti esaurisci tu, L'Edilight non si esaurisce perché all'inizio ho fatto solo cose che mi piacevano: trasformare un discorso teatrale in un discorso video, lasciando la struttura drammaturgica e, però, facendo altro. Rispettando tutto e non rispettato niente. Non so se ci sono riuscita. Due anni fa, però, l'Edilight stava fallendo, perché queste cose non pagano. Non possono essere legate al guadagno, non ha senso. Se c'è denaro, c'è un committente e quindi un padrone e quindi c'è altro da quello che tu pensi di fare. Ora l'azienda si occupa anche di supporti rigidi, di video disk.

Ci spieghi un po' di più la vicenda del video legato al teatro?

Credo che in questi 7 anni mi è venuto anche il senso delle Alpi, oltre a quello degli Appennini. Voglio dire che capisco che la gente che lavora con me deve campare. Prima nelle mie avventure, ero sola, non avevo impiegati. Credo di aver capito, in vecchiaia, che un'azienda ha il diritto di vivere a prescindere dalla follia del padrone.

L'Edilight è forse l'unica in Italia a fare video-teatro...

Intanto, come video indipendenti, siamo unici, nel senso che oggi nessuno gira niente senza che ci sia un committente. Io ho potuto dar fondo al mio patrimonio, che non era tanto, ma neppure poco -nonostante il padre poco simpatico - e ho potuto lavorare senza committenti.

Il risultato è che la cosa paga, fino ad un certo punto. Paga come immagine. Siamo diventati un punto di riferimento anche in Francia. Attraverso "Taormina Arte" ho conosciuto Marlène Puccini che lavora con il Ministro della Cultura, con il *Centre Pompidou*. Lei è venuta a cercarci fin qui, in Calabria. Abbiamo lavorato con Herglieta, uno spagnolo, che cercava co-produttori in Italia, e dopo due anni di ricerche, ha fatto il lavoro con noi. Il punto è che noi il lavoro lo facciamo, con grande soddisfazione. Soddisfazione molta e soldi pochi: potrebbe essere il motto di Edilight.

In questo lavoro hai conosciuto persone abbastanza straordinarie...

Sono tutte straordinarie, altrimenti non farebbero questo mestiere. Perché il lavoro non è tanto fare il filmino per la provincia, o un altro Ente, che, poi, ti dà, fa conto, 12 milioni. Con 12 milioni non si paga niente, un video costa quasi come un film; qualche volta i rischi possono essere anche peggiori, perché il cinema ha una grande distribuzione, il video, invece, gira come il parente povero e non si sa bene chi lo distribuirà.

Il video è qualcosa che ancora non si capisce cosa è...

Sì, in Italia è così. In Francia, ha più finanziamenti il video del cinema. In Spagna ci sono forti investimenti. In Inghilterra c'è una grande tradizione di cultura del video; la sperimentazione è stata promossa e appoggiata. Noi, invece, dobbiamo comprare coi nostri soldi anche le lampadine.

Ti occupi anche della distribuzione dei video?

In parte sì, perché il nostro distributore, a Roma, un'agenzia sorta agli inizi degli anni '80, sta chiudendo.

Tu sei testarda...

Sì, più che testarda sono determinata. Mi ha garantito soprattutto la scelta di non lavorare per tutti, di scegliere la sperimentazione, e quindi I Magazzini e il lavoro con Giorgio Barberio Corsetti.

Ci spieghi meglio come è nata la passione reciproca con I Magazzini?

È nata a "Taormina Arte". Lì ho conosciuto Federico Tiezzi, che si può definire il regista del gruppo, e lì decidemmo di lavorare insieme.

Qual è stato il primo video in collaborazione con I Magazzini?

È stato *Come è*; è un lavoro che ricordo con molto amore, perché era una scommessa per tutti. Franco Quadri aveva trasformato un testo di Beckett in copione teatrale, Tiezzi aveva messo in scena un non testo e a me toccava, l'ultima arrivata, farne un video.

È sempre un lavoro al limite del possibile, mi sembra...

Generalmente è impossibile. Mi piacerebbe fare una discussione con chi si occupa di video teatro. Quando si affronta un lavoro di questo tipo, c'è la questione del rispetto del testo, di chi l'ha adattato e di chi fa la regia teatrale. Qual è, allora, il rispetto che devi tenere?

Un video non è una documentazione, spiegallo questo...

Un video è una trasformazione, è un travestimento. È una interpretazione, anche se questo termine lascia adito a troppi equivoci. Sicuramente non è una interpretazione libera. Voglio dire, quando vado a trasformare in video un'opera di Beckett, in cui hanno messo mano Quadri e Tiezzi, non posso fare una libera interpretazione. È libera nel senso che posso assumere il punto di vista di uno spettatore, ma sono sempre uno spettatore smalizzato. È difficile definirsi, ma, forse, è anche stupido. Perché dovrei definirmi? Ha senso dire che cerco di rispettare l'opera che ho di fronte e che cerco di farla diventare un'opera di immagine. Più di tanto, forse, non si può dire.

Hai fatto anche video da lavori di Muller?

Sì, Muller è l'autore di *Hamletmaschine* e *Medea material*. A lato del video su *Hamletmaschine*, video di 40 minuti, ho realizzato *Ofelia*, estrapolando da ciò che avevo girato il personaggio di *Ofelia*, che Tiezzi aveva affidato ad un attore giapponese specializzato in parti femminili... Questo, per sottolineare l'estraneità delle donne in scena, l'estraneità di tutte le eroine teatrali. *Ofelia* ha avuto un grande successo, benché, all'inizio, io pensassi di non distribuirlo. È nato per un mio piacere. Eppure, con *Ofelia*, ho inventato un nuovo genere di video, i ritratti.

I ritratti d'attore? Di personaggi? Di situazioni?

Ofelia è il ritratto di come *Ofelia* sta in scena, di questa *Ofelia* di Muller. Tiezzi, un uomo, ha avuto molto coraggio a mettere in scena un'*Ofelia* così complicata, con tutta la vicenda dell'estraneità. Ma io sono una donna e quando riprendevo *Ofelia*, lo facevo sapendo di essere una donna. Avevo la possibilità di puntare una telecamera facendo il contrario di quello che avevano fatto gli autori: *Ofelia* è fatta con un carrello sottoscena, il che la fa diventare gigantesca in scena. Il mio carrello si alza solo quando *Ofelia* muore. *Ofelia* è fatta da una donna; è il mio punto di vista, che si esprime attraverso l'uso che spiegavo prima della telecamera. *Ofelia* è abbastanza mia.

Sei affezionata ad Ofelia?

Credo che il lavoro è lavoro. Mi sembra scandaloso che un'opera diventi una specie di figlio. Guardo ad *Ofelia* con molta curiosità, perché mi sembra un parto non voluto della mia mente. È estraneo rispetto a me, è altro. Non pensavo proprio di farlo.

Che cosa succede quando ti metti davanti al materiale girato?

Il materiale girato è materiale già pensato. In genere, parlo con Federico Tiezzi, assisto alle prime prove, alle prime sofferenze. Sto in un angolo a guardare ciò che accade. Cerco soltanto di non ascoltare quello che viene detto, perché potrebbe portarmi fuori strada. Vedo crescere l'opera. Poi si arriva alle prove generali e, a quel punto, l'opera è lì.

Ci vuole un grande rapporto col regista; tu puoi entrare con Tiezzi in quella specie di mondo sospeso che è quando cominciano le prove. È possibile fare un video solo quando c'è una grande passione comune con le persone che stanno mettendo in piedi l'opera teatrale?

Mi verrebbe da dire sì. Ma accadono anche delle altre cose. È successo che ho fatto un video da un'opera vista per caso a teatro, qui all'Acquario di Cosenza. Un lavoro messo in scena da certi armeni. Mi sono innamorata del loro lavoro. Mentre assistevo allo spettacolo, ho cambiato posto e mi sono messa dove pensavo si potesse piazzare una telecamera. La sera stessa, ho chiesto agli organizzatori se era possibile fare un video. E da lì è nato questo video, quasi fosse un'esigenza fisica da soddisfare. È un lavoro che amo moltissimo, perché ho usato una camera come fossero sei camere. Se uno spettacolo dà una emozione, sento di "dover" fare il video. Possono esserci emozioni gratuite, che non nascono, necessariamente, dalla testa. In genere, però, sono cerebrale.

Ritorniamo a come lavori per preparare un video...

Ritorniamo, allora, a Federico Tiezzi, il cui linguaggio capisco immediatamente. Dopo aver partecipato a tutta la crescita dell'opera, decido che posso o non posso intervenire. Se posso intervenire, allora mi pare di aver capito cosa posso fare. Quando si fanno le riprese, sia a spettacolo, che fuori spettacolo, ho comunque un'idea precisa. Faccio le riprese perché siano montate. È nelle riprese che si fa il video, non nella post produzione.

Mentre riprendi hai già delle idee...

Ce lo ho già prima di riprendere. Se vuoi, ho una deformazione cinema. Nessuno va a fare un film, senza che si sia disegnato il suo *story board*, e cioè dove deve essere la cinepresa, cosa si deve dire, quando interviene la musica. Lo *story board* è un'opera finita, è un film disegnato. Il video io lo scrivo, poiché non so disegnare. Però è lo stesso un'opera disegnata: quando riprendo il video, so già com'è. Se si fa una documentazione, allora, per certi versi, è diverso. Alcuni la intendono come una camera fissa a centro sala, che documenta l'occhio di uno spettatore orbo. Qui, però, stiamo parlando di trasformazione in video.

La documentazione non è il tuo lavoro...

È anche il mio lavoro. Lo è diventato dopo la Divina Commedia.

Parliamo un po' della Divina Commedia.

L'Inferno è stata la prima video documentazione. I Magazzini iniziavano da Dante, attraverso Sanguineti e la regia di Tiezzi e io giravo attorno a tutti loro. Chi dovevo rispettare? Si decise di

documentare tutta l'opera, ma anche la documentazione non è asettica. Bisognava conservare le atmosfere: io non cambio mai le luci di scena. *L'Inferno* è la prima video documentazione che ho fatto. Ho lavorato per documentare lo spettacolo. Che poi lo spettacolo sia l'opera teatrale è falso comunque.

E il tuo video sull'Inferno?

Montata la video documentazione, che dura esattamente 2 ore e 20 minuti, quanto dura lo spettacolo, sentii di fare un video, che questa volta è davvero il mio punto di vista. È il mio Inferno, e come tale l'ho montato. Certamente nasce da quello spettacolo, ma dell'Inferno manteneva una sola istanza: 'i personaggi fanno così per sempre'. Ho lavorato su questo. Non è l'Inferno di Dante, non è quello di Federico, non è quello di nessuno. Se vuoi, è il mio Inferno. È ciò che di tremendo vedo nell'Inferno dantesco: il 'per sempre', per tutta la vita, per tutto il tempo non tempo.

Non hai mai pensato che questo lavoro ti permette di approfondire delle passioni giovanili per alcuni autori, penso soprattutto a Beckett?

Lì approfondisco attraverso dei veicolatoli, come Tiezzi, e altri che amano, come me, quell'autore.

Quando monti un video, sei in un lavoro di solitudine, mi pare...

Sì. In post-produzione si vede se le tue idee hanno funzionato. E allora, si decide il ritmo, che decidi in post-produzione, non nelle riprese. Il ritmo è la cosa più bella e più difficile di un video.

Il ritmo è legato alla musica...

Il ritmo è in testa.

Penso, ma tu dimmi se condividi questa cosa, che quando le donne mostrano un loro prodotto, hanno una grandissima ansia, perché proiettano molto di loro stesse su quel prodotto.... Io mi vergogno moltissimo... Cosa succede quando fai vedere un video per la prima volta?

La prima volta, ho bisogno di farlo vedere ai miei amici. Ma sarà sempre una prima volta quando ai miei amici si sostituisce un pubblico di estranei. Io mi vergogno, non voglio esserci;

preferisco lo facciano da soli. Di fronte ai miei lavori, non mi sento capace di parlare di quello che ho fatto. Forse dopo che è stato visto. Non riesco a subire l'emozione degli altri nel vedere il lavoro che ho fatto.

C'è una specie di paradosso: da una parte la tensione a fare il lavoro, e dall'altra, poi, il terrore che qualcuno possa spiarti dentro, che possa arrivare un occhio estraneo...

È per questo che, probabilmente, approdo all'immagine. Per problemi fisici non ho potuto più suonare. E la musica, comunque, è qualcosa che ti copre. Si può dire tutto e non dire niente; nessuno è tenuto a trasformare in parole quello che tu dici. Ed è così anche con le immagini. Io faccio delle immagini; tu ci leggi o non ci leggi qualcosa. Le parole sono pietre e fanno case; le immagini sono tende, in cui ci si può sempre un po' nascondere.

Un'ultima cosa, su Kafka, sul lavoro che stai facendo con Giorgio Barberio Corsetti.

Ho per Kafka curiosità, più che amore. Lavoro con Barberio Corsetti, ma con molte cautele. Ho chiesto a Giorgio di fare egli stesso la regia del video su *Descrizione di una battaglia* perché ritengo difficile, se lo fai compiutamente, passare da un autore ad un altro. Con Corsetti comincio ora, e ho qualche difficoltà con lui e con il suo autore, Kafka. Dobbiamo darci il tempo di conoscerci: forse non sono ancora pronta per entrare, con Giorgio, dentro Kafka.

Tu pensi che questo lavoro possa rappresentare una specie di palestra per imparare a restare, rispetto ai cicli di 7 anni di cui parlavi prima?

Sì, perché mi incuriosisco sempre, ogni volta è una cosa nuova. Non so se riuscirò ad entrare dentro Kafka, se il viaggio, in cui mi accompagno a Barberio Corsetti, porterà ad una meta.

Però, io ti chiedevo una cosa più personale: come questo lavoro - l'incontro con Barberio Corsetti, allora - si pone come una palestra in cui bisogna apprendere l'esercizio della pazienza, l'insieme del tempo e della sofferenza. L'esercizio del darsi tempo...

Credo che questo abbia a che fare con la mia età. Ho sempre sostenuto la coesistenza di due amori, ma c'è stato un momento in cui mi sono dovuta dire che forse non amavo nessuno. È un po' la stessa cosa - lavoro con Tiezzi e Corsetti - e comincio i miei due amori. Nella vita reale la coesistenza di due amori mi ha creato molti problemi; adesso questi due amori per due autori non mi crea problemi.

Sono come due persone che abitano in una casa...

Sì, ma di fatto non è detto che debbano comunicare. Io riesco a tenerli insieme. Devi amare un autore e io ho una grande passione, in questo momento, per Franco Scaldati, un autore siciliano... *Ogni tanto ritorna l'isola...* Franco è, per certi versi, la mia anima dell'isola; non è che mi ci riconcilia. Mi fa soffrire meno, o, se vuoi, di più perché c'è fra me e lui comprensione. Scrive in una lingua simile a quella di Consolo, la lingua siciliana. Mi sono imbattuta casualmente in Franco Scaldati, facendo *La sposa di Messina*, a Gibellina. Solo in post-produzione, mi sono accorta che l'unica cosa che potevo fare su quel lavoro teatrale era la parte del coro - della sicilianità - fatta da Franco Scaldati. Tant'è che non l'ho mai montato, questo lavoro. C'è questo amico nella mia vita, che mi era sfuggito. Ho fatto le riprese di *Lucio* di Franco Scaldati, lavoro con cui vado a Riccione, una video documentazione. Ho cercato di vedere lo spettacolo con gli occhi di Franco Scaldati. Perché Franco sono io, Franco è molto me. Tutti e due pensiamo che la vita e la morte siano tutt'uno.

È una specie di 'compagno segreto'...

È un compagno di morte, un compagno siciliano. Se c'è una cosa che mi disturba, ma non posso farne a meno, è il mio senso di morte.

E di nuovo torniamo all'isola...

E torniamo all'isola. Franco mi costringe a dire che il sole e la luna non si incontreranno mai. E questo è tremendo. È, per me, il senso dell'isola, della Sicilia. Cercherò di non lavorare molto con Scaldati, perché penso che potrebbe distruggerci tutti e due. Quando vedo *Lucio*, mi viene da piangere; l'ho girato da un anno, adesso è in distribuzione e non l'ho capito abbastanza.

Lucio andrà al festival di Riccione. Senti una specie di pudore nel mostrarlo ad altri?

Sì, ho cercato di tenere quest'opera a distanza. Ho scelto la video documentazione, piuttosto che farne un mio video. Non mi sentirei di farci altri interventi. Come dice Barberio Corsetti, ne *Il legno del violino*, "a me questa valigia fa paura".

Il teatro del cuore di Hélène Cixous

di Nadia Setti

È uscito alcuni mesi fa presso Pratiche Editrice il libro di Hélène Cixous, *Il teatro del cuore* di cui ho personalmente curato l'edizione e la traduzione. Il nome della scrittrice francese è conosciuto da un pubblico direi in maggioranza di lettrici che si interessa più particolarmente alle questioni della scrittura delle donne (1). Numerose sono le traduzioni dei suoi testi in Europa e negli Stati Uniti, ma è la prima volta che una scelta consistente dei suoi saggi è pubblicata in Italia. Questo libro presenta uno degli innumerevoli aspetti della produzione della scrittrice francese, (2) quello della scrittura teatrale e soprattutto della riflessione che l'accompagna. Infatti *Il teatro del cuore* è composto per la maggior parte da saggi e interviste che hanno seguito di poco la creazione delle principali pièces di Hélène Cixous, messe in scena dal *Théâtre du Soleil* con la regia di Ariane Mnouchkine, *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* (La storia terribile ma incompiuta di Norodom Sihanouk, re della Cambogia) prodotta nel 1985 e *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* (L'Indiade o l'India dei loro sogni) prodotta nel 1987.

Hélène Cixous sottolinea più volte di non essere originariamente nata come scrittrice di teatro, come testimoniano del resto i suoi numerosi testi di finzione poetico-narrativa. Ma proprio questo suo definirsi quasi in negativo, come una "non-scrittrice di teatro" dà il segno del suo gesto di scrittura e ancor più della posizione attribuita all'autore. Da una parte la scrittura è vissuta come pratica sul vivo, come esperienza senza precedenti di cui scoprire mano a mano le componenti, dall'altro l'autore, e in questo caso l'autrice, nasce simultaneamente da questa pratica e non viceversa. Per Hélène Cixous non esiste l'autore teatrale senza il teatro, il teatro è il luogo di nascita dell'autore, la condizione e l'occasione per la creazione dell'opera teatrale. Se Simone Benmussa, allora regista al Théâtre d'Orsay, non l'avesse sollecitata a scrivere una pièce su Dora, forse *Il ritratto di Dora* non sarebbe mai nato. Lo stesso dicasi per le pièces scritte

per e con il Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine. In ogni caso il teatro esiste non come spazio astratto, sorto dall'immaginazione dell'autore, ma come spazio concreto, aperto e abitabile, capace di diventare la scena del mondo e della storia. L'autore teatrale secondo Hélène Cixous, non può che sottomettersi alle condizioni poste dal teatro sia in quanto spazio concreto che come insieme vivente e umano (la Compagnia). L'esperienza teatrale ha sollecitato una riflessione sullo statuto dell'autore mettendo in luce la novità del rapporto al teatro ma nello stesso tempo la continuità con la figura dell'autore nei testi di finzione. Infatti è pur vero che Hélène Cixous è nata nella scrittura, e molti dei suoi testi sono testi di attesa gioiosa e straziante della scrittura, del suo irrompere in tutta la sua forza e stranezza. Anche nell'ambito della creazione del testo di finzione l'autrice è la figura più riservata, la più cancellata, mentre è il lavoro della lingua ad essere in primo piano, anzi delle lingue che altre/altri parlano attraverso la sua. A teatro queste sconosciute, questi sconosciuti diventeranno i personaggi, ma nel testo di finzione non sono ancora tali, sono delle forze che attraversano la scrittura. Nei due casi - testo di finzione e testo teatrale - c'è questa disponibilità dell'autrice a farsi luogo di attraversamento, a lasciarsi abitare da "tutti gli altri".

Tuttavia Hélène Cixous pone una differenza essenziale tra testo di finzione e testo teatrale: il primo è il testo dell'Io, ne è l'esplorazione necessaria per "pacificarlo" e poi sbarazzarsene, il testo teatrale è fondamentalmente il testo degli Altri. Se ne deduce che per accedere al teatro l'autrice deve essere sufficientemente in pace con il proprio Io, per non destare le sue eccessive rimozioni quando gli altri entrano nel suo spazio lasciato vuoto. Ecco dunque come si opera il passaggio da una scrittura a un'altra: l'autrice si "disfa" del proprio Io, e diventa spazio vuoto ma abitabile da Tu. Il passaggio è riuscito proprio perché l'autrice Hélène Cixous ha accettato di mettere momentaneamente da parte la propria pratica acquisita di scrittrice di testi di finzione, per lasciare che il teatro le imponga le proprie regole. Questo ci racconta tra l'altro *Il teatro del cuore*, di un "sacrificio" che è simultaneamente una nascita, un apprendistato, una scoperta continua. Non solo la scrittrice che scopre il teatro, ma anche che si crea al suo interno come autrice di teatro. Parlando della propria esperienza di autrice teatrale Hélène Cixous parla in primo luogo di ciò che attraverso di lei il teatro le detta. Del resto già nel primo saggio della raccolta la scrittrice comincia scusandosi di dover dire "Io", e a quel punto non fa ancora riferimento alla propria esperienza teatrale, ma piuttosto alle radici della sua scrittura. Se nella pratica di autrice teatrale Hélène Cixous giunge a una tale cancellazione di sé, è perché questa pratica non le è del tutto sconosciuta, anzi è già in atto nella scrittura del testo di finzione in cui l'autorità dell'autore è continuamente interrogata, interpellata e spesso

smentita.

L'incontro con il teatro non ha fatto che acuire la situazione paradossale dell'autrice, tanto più che la scelta del soggetto delle opere teatrali si è compiuta il più delle volte in direzione di vicende della storia contemporanea. Questo ha significato per l'autrice confrontarsi con la creazione di personaggi riferentisi a persone realmente esistite e in alcuni casi ancora viventi (per esempio il re Sihanouk di Cambogia). Più che mai l'autrice deve misurarsi con un'esigenza di verità che riguarda sia il rapporto tra la propria pièce e la realtà storica che l'intimità di ogni personaggio, la verità nascosta in ogni cuore.

Il problema della creazione del personaggio è indissociabile da quello della sua "teatralità", che è il contrario di un essere fittizio, di un essere di finzione: il personaggio deve essere vivo sulla scena e portatore di una verità che gli è assolutamente propria.

Questa "teatralità" non è solo creata dalla scrittura teatrale, essa, secondo Hélène Cixous, fa già parte della personalità storica a cui il personaggio si ispira: ne è un esempio Norodom Sihanouk, capace di muoversi sulla scena storica con la consapevolezza di essere l'attore di un destino che lo trascende, sia esso personale che destino di un popolo sullo sfondo della scena mondiale. Questa "teatralità" è altresì il segno della statura morale, poetica, storica del personaggio, come pure dello spessore della sua verità umana. Per essere degno del teatro, cioè teatralizzabile, il personaggio deve poter sollevarsi fino al palcoscenico interiore in cui l'autore si accinge a dare il via all'opera teatrale. Parafrasando la famosa frase di Cordelia nel Re Lear, bisogna che il suo cuore, la sua verità interiore, il suo "mito nascosto" possano essere portati fin sulla scena. Soltanto in questo modo la scena acquista la duplice dimensione della Storia e dell'epopea. Come nella grande tradizione del teatro greco e shakespeariano tutti i personaggi sono grandi, al di là di ogni distinzione manicheistica in "buoni" e "cattivi": ognuno ha il diritto al suo momento di splendore umano. Proprio perché grazie al teatro la Storia non è semplice succedersi di avvenimenti, ma diventa rivelazione delle passioni umane: la scena è questo microcosmo in cui diventa di nuovo visibile la relazione tra terra e cielo, tra destino individuale e destino universale. L'impegno che si sono assunte Hélène Cixous come autrice e Ariane Mnouchkine come regista mettendo in scena dei drammi storici tratti dalla storia a noi più vicina è enorme, tanto più che l'obiettivo non è la verosimiglianza della rappresentazione, ma la dicibilità e visibilità della verità umana della tragedia, che risulta dal confluire delle molteplici verità dei suoi partecipanti. Per giungere a realizzare questo obiettivo non basta la

documentazione storica, non bastano le memorie dei protagonisti, sono necessari lo sguardo del poeta capace di leggere attraverso le righe, e la forza della sua lingua capace di cogliere in metafore la verità che lo sguardo ha intravisto. Questo è quello che Hélène Cixous ha realizzato con le sue opere teatrali e di cui il lettore può avere in parte un'idea leggendo alcune varianti della prima scena dell'Atto II° dell'*Indiade*. Qual è la prima regola della scrittura teatrale? Andare dritto al cuore, dapprima al cuore del personaggio, poi per trasmissione e ripercussione dritto al cuore del pubblico. Tale è lo sguardo dell'autore, esso deve trafiggere e arrivare istantaneamente al crocicchio in cui si gioca il destino del personaggio. "Al presente" è la regola principale che il teatro impone all'autore, al presente la storia diventa teatro, il tempo della storia diventa tempo del teatro. L'effetto dell'applicazione di tale regola è la leggibilità immediata e bruciante dell'avvenimento con la sua carica di destinalità. Questa regola segna uno spartiacque con la scrittura di finzione che al contrario dispone del tempo nella sua infinità, il tempo della scrittura è tempo del pensiero affiorante e poi che lentamente si dipana, così come per la lettura che può protrarsi indefinitamente. Ma a teatro c'è un "contratto" di durata che non è possibile eludere, l'autore non può permettersi digressioni inutili, la storia e gli avvenimenti non conoscono soste.

Anche per il pubblico questo richiamo al presente, proprio alla grande tradizione teatrale nella quale si iscrive l'opera di Hélène Cixous, è un esercizio salutare e direi anzi un esercizio "etico": infatti noi che viviamo in un'epoca di saturazione dell'informazione mediatica, non riusciamo più a scorgere gli innumerevoli schermi che ci impediscono l'analisi degli avvenimenti; in altri termini l'avvenimento arriva sì "fin nelle nostre case" ma questa prossimità, come sappiamo, è assolutamente illusoria, è anzi una banalizzazione delle distanze, una distorsione della nozione di distanza. Il teatro come richiamo al presente squarcia lo schermo, situando l'avvenimento nel vivo delle passioni umane e facendo sentire di nuovo al pubblico il valore della contemporaneità, dell'appartenenza all'universo umano, della testimonianza. In un recente seminario, tenutosi a Torino, Hélène Cixous designava il pubblico come "testimone del testimone" avvalendosi di una frase del grande poeta tedesco, Paul Celan. Ogni testimone di una vicenda tragica, ai limiti del raccontabile, ha bisogno di un altro testimone per poter raccontare la vicenda; altrimenti il testimone isolato rischia di perdersi nel proprio racconto, rischia di perdere la propria storia fino a considerarla come non veridica. Anche il pubblico quindi sottomettendosi alla regola del presente, assicura con la propria presenza, come il coro greco, il valore di verità della vicenda rappresentata. Tuttavia è necessario sottolineare che questa "prossimità" è possibile grazie al lavoro di trasposizione e

metaforizzazione operato dalla scrittura teatrale e dal lavoro coniugato della messa in scena e degli attori. È proprio verso la metafora che tende la scrittura teatrale come punto culminante del ravvicinamento che ha come effetto una visione folgorante attraverso la quale tutti gli elementi tragici della vicenda diventano immediatamente intellegibili. La metafora è, nella scrittura teatrale di Hélène Cixous, la chiave per entrare nel cuore del personaggio, la figura segreta del suo destino, finché essa non è trovata, l'entrata è impossibile, l'autore resta fuori, e così pure il pubblico. Lo stesso dicasi degli attori ai quali è dedicata una gran parte della riflessione di Hélène Cixous. Nel lavoro degli attori, l'autrice riconosce il proprio lavoro, nel loro spossamento di sé per andare alla ricerca del personaggio, altro da sé, il proprio cancellarsi. Paradossalmente gli attori offrono all'autrice il corrispettivo del lavoro che genera il testo, durante il quale l'autrice avanza senza avere alcuna immagine speculare né di sé, né dei personaggi. Hélène Cixous ci consegna soprattutto negli "Scritti teatrali" la sua visione degli attori e delle attrici come si è venuta maturando attraverso la sua collaborazione con la Compagnia del Théâtre du Soleil, dunque in un contesto eccezionale, come lei stessa sottolinea, non generalizzabile dunque a tutte le esperienze teatrali.

Mettendosi alla scuola del teatro l'autrice Hélène Cixous impara dapprima la lezione del Presente, e dagli attori quella della perdita di sé e della ricerca dell'Altro. Ma questa enfasi sul lavoro di 'denarcisazione' dell'attore, è nello stesso tempo il riconoscimento di un cammino che l'autrice ha percorso infinite volte, già in quanto scrittrice di testi di finzione. La differenza sta nel fatto che se nel testo teatrale gli Altri sono i personaggi, nel testo poetico sono delle figure provenienti dal mondo della scrittura o del mito, e non si costruiscono come personaggi né secondo le regole della scena teatrale, ma la disponibilità dell'autore nei loro riguardi, la sua esigenza di verità, è identica.

Mi si permettano ora alcune considerazioni su una questione che non è esplicitamente dibattuta in questa serie di saggi, ma che è naturalmente suggerita dalle considerazioni che vi sono contenute: la questione della differenza sessuale. L'autrice come l'attore o l'attrice vive la differenza nel proprio corpo grazie a questo processo complesso di annullamento di sé e di generazione di un altro/un'altra. Se parlare di rapporto all'altro/a può suonare come espressione logora (soprattutto in campo letterario e analitico) nell'ambito teatrale acquista una dimensione sconvolgente di cui l'autrice può rendere conto in prima persona proprio perché ne conosce l'esperienza grazie alla creazione della pièce e come testimone del lavoro degli attori e delle attrici. L'esperienza della creazione teatrale acquista così per Hélène Cixous

un valore supplementare: essa rappresenta una "prova di realtà" di una riflessione sulla differenza sessuale che si è esercitata peraltro soprattutto nell'ambito della pratica di scrittura, anche se questa pratica è inseparabile da un approccio del reale. Il teatro sembra averle permesso di sperimentare quello che in un saggio precedente (3) sembra invidiare al musicista Rossini: cioè sentire la verità del mistero della differenza sessuale, farlo sentire grazie alla musica e al canto, e non dover essere obbligati a provarlo, né ancor meno a teorizzarlo. Ed è pur vero che con l'opera rossiniana siamo già in territorio teatrale, laddove il fattore di realtà e quindi di verità passa per la voce, il canto, il corpo, capaci di comunicare al presente, all'istante l'intensità del mistero. L'enfasi che è posta sul cuore come sede del mistero indica inoltre ancora una volta un altro modo di considerare la differenza, non sulla base della differenza anatomica, ma piuttosto attraverso la gamma delle passioni umane, dal punto di vista della varia composizione di ogni persona, della sua capacità o meno di donare, amare, godere, tradire o essere fedele.

"Il cuore umano non ha sesso. Il cuore sente nello stesso modo nel petto di un uomo e nel petto di una donna". Ed è sempre nel cuore che i personaggi nascono: "Ecco come mi giungono i personaggi. Innanzitutto, nascono. Nascono dal petto. Il cuore è gravido." Questo non vuol dire che i personaggi sono senza sesso, neutri, al contrario sono persone intere con corpo e anima, ma sono appunto gli attori e le attrici a fornirglieli:

"L'attore, l'attrice ci danno tutto il corpo che non dobbiamo inventare. E tutto è vissuto e tutto è vero." Quegli stessi attori e attrici che sono le madri dei personaggi a cui danno corpo e vita durante le prove prima e lo spettacolo poi.

"Gli attori sono delle madri. E le madri sono buone o cattive come al solito. Alcune difendono i propri figli secondo l'amore, altre secondo l'orgoglio, come nel Giudizio di Salomone. Si riconosce subito il personaggio che è stato difeso secondo l'amore; poiché diventa il bambino di tutti, va verso il pubblico sorridendo, fiducioso, il passo innocente, perché ama tutti."

Se seguiamo attentamente tutti i momenti della creazione dell'opera teatrale, ci rendiamo conto che in nessun caso l'autrice è in una posizione di neutralità, cioè di cancellazione della dinamica della differenza, ma al contrario diventa il luogo stesso della molteplicità e del gioco delle differenze. "Per scrivere un'opera teatrale, vado al teatro passando dietro il pensiero. Chiudo gli occhi, e seduta in fondo al mio corpo, guardo vivere i personaggi, mi agito, lancio delle esclamazioni sola davanti al mio foglio, verso lacrime. Dunque è già il teatro e non sono

sola". Come indica in modo significativo il titolo del primo saggio della raccolta: "Dalla scena dell'inconscio alla scena della Storia: cammino di una scrittura", *Il teatro del cuore* propone un percorso, i differenti momenti di un'esperienza filtrata attraverso il linguaggio di colei che in primo luogo è scrittrice e poeta, la cui straordinaria capacità di passare da un luogo a un altro le permette di trovare le metafore che ci trasportano noi lettrici e lettori, noi pubblico, nel cuore del processo creativo della scrittura. Il libro mira a riflettere le diverse fasi della riflessione su tale esperienza con una parte centrale tratta da diverse interviste ma qui presentate in forma diversa secondo i temi e i tempi del lavoro di progettazione e di scrittura (Cronache della creazione), insieme ai veri e propri "Scritti sul teatro" tratti dall'appendice *dell'Indiade ou L'Inde de leurs rêves*, in cui il lavoro di metaforizzazione dell'esperienza è molto più avanzato. Lo stesso dicasi dei brevi ma intensi saggi su *Amleto* e *Romeo e Giulietta*, "Un figlio" e "È la storia di una stella", poetiche e folgoranti letture dei due capolavori shakespeariani.

Dal momento che questo volume è centrato sulla problematica della drammaturgia, ho necessariamente lasciato da parte gli scritti che riguardano la scrittura in senso esteso, per rimediare a ciò ho proposto nell'introduzione un breve percorso attraverso l'opera in prosa della scrittrice, mettendone in evidenza le linee principali. I lettori e le lettrici che vogliono ulteriormente documentarsi sulla sua opera potranno ugualmente trovare in appendice un'ampia e aggiornata bibliografia.

Note

(1) Tuttavia il primo testo tradotto in italiano è proprio una pièce *Il ritratto di Dora*, a cura di Luisa Muraro, per Feltrinelli, nel lontano 1975; più recentemente è apparsa la mia traduzione de "L'approccio di Clarice Lispector", nella rivista DWF, n. 7, 1988.

(2) A cui bisogna aggiungere la sua attività pedagogica, in quanto direttrice del Centre de recherche d'Etudes Fémines, a Paris Vili, e animatrice del seminario omonimo al Collège International de Philosophie, sempre a Parigi.

(3) Si tratta di "Tancredi continue" (1983) ripubblicato in *Entre l'écriture*, Edition des femmes, Paris 1986.

Transit

Attrici e registe teatrali a confronto

di Laura Mariani

A Holstebro, in Danimarca, dal 1 al 5 novembre 1992, si è svolto un festival-meeting teatrale internazionale intitolato *Transit. Directors and the dynamic patterns of Theatre groups. What are women proposing?* L'incontro è stato voluto e organizzato da Julia Varley e si inserisce all'interno del progetto Magdalena: le lettrici di "Lapis" dovrebbero conoscere Julia, oltre che come attrice dell'Odin Teatret, come autrice di un articolo significativo, *Esplorando un territorio straniero. Riflessioni sulla regia*, pubblicato sul n. 12 della rivista (giugno 1991). E dovrebbero conoscere il Progetto Magdalena attraverso i materiali pubblicati sul n. 6 (dicembre 1989): mi limito dunque a ricordare che il Progetto è nato nel 1986 su iniziativa di Jill Greenhalgh e riunisce donne del teatro di gruppo interessate a discutere insieme problemi artistici e professionali (1).

L'anima doppia con cui *Transit* è nato - di festival e di meeting - si è rivelata feconda: da un lato, infatti, abbiamo avuto l'opportunità di vedere tredici spettacoli di artiste di diversi paesi, coinvolte a vari livelli nel Progetto Magdalena, e dall'altro abbiamo compiuto un percorso parallelo di riflessione, grazie al "process explanation" offerto da registe e artiste/i. Hanno funzionato, inoltre, come un utile filo conduttore le domande teoriche poste in apertura da Julia Varley, Geddy Aniksdal, Kordula Lubeck de Fabris (che, non potendo partecipare ha inviato una lettera), Tanith Noble, Jill Greenhalgh, che hanno messo al centro il problema del rapporto con la regia e la definizione della fase in cui si trova il Progetto Magdalena. Domande poste con leggerezza, ricordando che eravamo lì innanzitutto per vedere e per conoscere, per condurre cioè un'esperienza collettiva e per immagazzinare una ricchezza da cui avremmo cercato poi di distillare qualche goccia di nuovo sapere. Cercare una lingua femminile dentro il

teatro - verificandone innanzitutto l'esistenza nelle sue tracce concrete -, costruire autonomamente il proprio linguaggio, da una prospettiva teatrale e sessuata insieme, implica un processo in cui non sono possibili scorciatoie né mistificazioni. Giustamente questo problema è stato posto insieme a quello del potere, individuando la specificità di un luogo in cui molte donne hanno potuto esprimersi, alcune sono state grandi artiste, come o più degli uomini, e pochissime sono diventate registe. Questa contraddizione fra protagonismo ed esclusione, per la sua stessa anomalia, pone già un problema di differenza: il protagonismo marca l'esclusione come distanza anche voluta, anche scelta, comporta perciò una revisione del concetto di regia e della sua messa in opera e stimola a una rilettura storica che davvero si interroghi sull'assenza di figure femminili nella catena dei maestri che hanno rivoluzionato il teatro tra la fine dell'800 e il primo 900.

Dunque la regia, per la carica dirompente che seppe allora esprimere e che ancora conserva, comporta tanti livelli problematici. Significa occupare nuovi spazi di creatività e di operatività, ponendosi anche il problema dei modi produttivi; significa affrontare la direzione ed esercitare autorità, considerando che le relazioni interne al collettivo teatrale necessitano di parità come di gerarchie riconosciute; significa valorizzare l'autonomia del linguaggio teatrale al livello alto che gli conferiva Gordon Craig, allorché teorizzava la regia come principio estetico di unità degli elementi dello spettacolo (e la giudicava impraticabile dalle donne) (2).

Per spiegare il lavoro dell'attore, invece, si è fatto spesso ricorso alla metafora della maternità: che altro sarebbe il dar vita - dall'interno di sé e del proprio corpo - a un personaggio, a una *performance*, dopo una paziente gestazione? Il personaggio invade il corpo dell'attore e questo si espande a creare e ospitare vita altra. Leggiamo le parole di Hélène Cixous, i cui scritti teatrali sono stati finalmente tradotti in Italia: "Ecco come mi giungono i personaggi. Prima di tutto, nascono. Nascono dal petto. Il cuore è gravido [...]. Ed ecco che diventano i miei familiari, la mia famiglia supplementare. Si potrebbe credere che ritorneranno all'immaginazione da dove vengono. Niente affatto. Rimangono e mescolandosi a noi, diventano come ex-viventi reali, che, finita la loro vita, si ritirano -per sempre - nelle nostre memorie. Questa sopravvivenza la dobbiamo agli attori. La vita che hanno dato al personaggio, nessuno può riprenderla. È come l'amore materno, l'assolutamente dato. [...] Gli attori sono madri" (3). Anche Stanislavskij sostiene che la creazione teatrale "è una procreazione naturale che ricorda la nascita dell'uomo". "C'è Lei, la donna (cioè l'interprete, uomo o donna, gravido della parte: il seme, germe della sua opera, ricevuto dall'autore). C'è il frutto, il figlio (la parte

realizzata). [...] Il regista segue e aiuta queste fasi facendo da compare [...], diventa l'ostetrico, la levatrice" (4). Si è fatto ricorso alla maternità come metafora anche per spiegare la genesi dell'opera d'arte in generale, ma nel caso del teatro mi pare si assista ad un "gioco" del maschile e del femminile precipuo. Esso si caratterizza da un lato come polarizzazione evidente (le citazioni fatte potrebbero moltiplicarsi ed esempi di altro tipo potrebbero essere portati, visto che sul palcoscenico si è "più che donne" e "più che uomini"), e dall'altro si svincola dalla natura biologica. Stanislavskij e Brecht sottolineano l'importanza della compresenza nella recitazione del polo maschile e femminile, mentre Craig e Artaud parlano di diverse - e parimenti necessarie - qualità del movimento e del respiro in relazione al sesso. Così nella cultura teatrale sembra oggettivarsi un polo neutro forte, poiché maschile e femminile tendono a ridefinirsi sia per gli uomini che per le donne e sembra esistere innanzitutto l'Attore. Se pare indubitabile che "la nascita di una creatura scenica" è "un atto naturale della natura organica creativa dell'attore", la figura del regista - che qui ci interessa - rimane ambigua pur nell'accezione stanislavskijana: anche perché pensata per uomini. C'è un aspetto femminile - di cura - connesso al lavoro pedagogico e c'è un problema complesso di sintesi: Jill Grenhalgh dice, ad esempio, che Julia Varley privilegia il primo aspetto, mentre lei punta innanzitutto alla totalità e considera i materiali prima che la persona dell'attore. Anche se consideriamo l'intreccio delle funzioni connesse all'esercizio registico - di padre come di levatrice o di madre - e dunque la relativa possibilità di manipolazione del ruolo, sta di fatto che le donne sono state attratte soprattutto dal lavoro dell'attore; e sono attratte oggi dalla regia - io credo - perché più grande è la possibilità di praticarla a proprio modo.

Senza passare per la lamentazione o la rivendicazione, varie attrici e artiste del *Magdalena Project* interessate al problema hanno deciso di fare regia, mentre le registe ne hanno tratto la spinta per progettazioni più complesse: *Transit* ha costituito una buona occasione per misurare il cammino fatto, mostrandoci innanzitutto tante maniere di concepire la regia e il rapporto tra regista e attore/attrice. Così, praticata da donne, la regia è parsa come "femminilizzata": molto connotata cioè nelle sue tematiche e nella scelta - teorica e pratica, più che ideologica - di puntare sulla tessitura di relazioni umane, prevalentemente femminili. Si è vista da un lato la possibilità di esercitare la regia senza assumere panni maschili e dall'altro la regia stessa è apparsa nella sua natura poliforme, in un inestricabile intreccio con la scrittura drammaturgica e con i processi attorici personali. Si sono visti anche gli spazi di autonomia creativa e di indipendenza possibili in situazioni di regia maschile. Gilla Kremer (Germania) ha raccontato e messo in scena la storia di vita di una donna, Natascha Wodin, insieme alla quale ha rielaborato

il testo orale per lo spettacolo. Il suo *Einmal lebt ich* è stato diretto da Max Eipp, che le è anche marito. Gilla ha spiegato che, dopo aver scelto un tema o un testo che la interessa, lo rielabora per mesi a tavolino, da sola, per fare la sua riscrittura; solo alla fine "entra lui e dice: non funziona e, se funziona, si lavora sui dettagli". Ha bisogno infatti di qualcuno che la guardi dall'esterno e le dia consigli, e che la stimoli a superare la pigrizia; ma ama la solitudine: "mi piace seguire le mie idee, sedere al mio tavolino, riempire tante carte, fare le tournées da sola".

Anche *S'è stufato 'o sole* (gruppo Koreja, Italia), che mette in scena due attrici, Silvia Ricciardelli e Pina Bucci, ha regista e drammaturgo uomini, Salvatore Tramacere e Stefano De Matteis. Ma è lo spettacolo di Silvia Ricciardelli, che ne ha fornito il tema ("la maternità, la necessità di reinventarne il senso") e l'idea di partenza ("una legge vieta alle donne di avere figli per i prossimi venti anni"). "Uno spettacolo - spiega Silvia - è una costellazione di elementi che girano intorno ad un centro. Generalmente questo centro è il regista. In questo caso diventa centro l'attrice [...]. Nel raccontare questa storia scopro che il mio modo di essere centro non ha voluto dire indicare agli altri cosa fare, ma obbligarli ad essere o diventare autore, regista, attrice e prendersene le conseguenze". Julia Varley, nel corso del meeting, si è mostrata nei volti più di spartiti: intellettuale, organizzatrice (insieme a Leo SyKes) e traduttrice, attrice e regista. Ha aperto l'incontro presentando *The castle of Holstebro*, per la regia di Eugenio Barba: uno spettacolo autobiografico in cui Julia si racconta attraverso il suo percorso artistico, attraverso personaggi amati e brandelli di precedenti interpretazioni, svelando la sua complessità di attrice - riflessiva ed etica e pur amante dell'ironia - in un collettivo fortemente strutturato con l'Odin Teatret e segnato dal metodo registico di Barba basato sul montaggio dei materiali presentati dall'attore. Barba - ha scritto Julia - presenta "principalmente aspetti femminili nel lavoro di regista (ma decisamente maschili nel ruolo di direttore di una compagnia teatrale!)". Julia Varley (che ha presentato anche una performance-dimostrazione di lavoro, *The dead brother*) è la regista dei due spettacoli del gruppo tedesco Theater im Pumpenhaus. Si è ispirata al Don Chisciotte per *Blau*, che è rappresentato da due attori e due attrici; e a Reinhold Messner per *Auf den spuren des Yeti*, performance di un solo attore, Harald Redmer. Julia ha proposto a Redmer di lavorare sull'esperienza dell'assoluto e della morte descritta da Messner, e ne è derivata una valorizzazione del polo maschile in situazione di rappresentazione, grazie all'attraversamento della visione della regista da parte dell'attore e alla forza della sua solitudine scenica. Una comunicazione sorprendente realizzano Brigitte Cirila e Vincent Audat (gruppo "Voci polifoniche", Francia), nello spettacolo *Nakasone*. Si ispirano a canti di varia provenienza, privilegiando il suono e svincolandolo dal significato, li

registrano e si scambiano reciprocamente questi materiali, poi lavorano su improvvisazioni, selezionano, rielaborano, attraverso innumerevoli incontri. Così è nata l'idea di un concerto che mettesse in scena il loro percorso dalla musica classica alla musica moderna; ma volendo proseguire nell'operazione di teatralizzare la musica, creando suono comune in scena e ricreando il senso del coro antico, hanno bisogno "che qualcuno li guardi".

Ma torniamo a parlare delle registe. Cristina Castrillo ha mostrato *Baguala*, l'ultimo spettacolo del gruppo che ha fondato a Lugano nel 1980, il Teatro delle radici (Svizzera), e ha spiegato il suo metodo di lavoro. Fornisce all'attore "batterie di esercizi", che lo aiutano a compiere un lavoro di introspezione in profondità: esercizi con gli occhi bendati (per fare esperienze percettive e spaziali nuove, puntando lo sguardo dentro di sé), esercizi sul materiale dei sogni e con oggetti (proponendo prima quelli dotati di carica simbolica universale, come lo specchio, la sedia, il coltello o l'arma, la bambola, la maschera). Il lavoro sulle emozioni - lei dice - non è di immaginazione ma di introspezione; il corpo all'inizio reagisce chiudendosi o esplodendo anarchicamente, e arriva poi all'espressione attraverso una serie di esercizi, allenandosi e mirando alla precisione.

In questo senso, nonostante la presenza leaderistica di Cristina e la sua costante azione pedagogica, lo spettacolo è di tutto il gruppo (tre attrici e due attori) e nasce come incontro delle diverse soggettività; la regista, questa spettatrice privilegiata, si colloca come "ponte", come perno esterno di una struttura relazionale. Bruna Gusberti, una delle attrici, parla di "piacere" perché c'è una persona, il regista, "che ti osserva per ore". Cristina Castrillo ha diretto anche Monika Shubert (gruppo La otra orilla, Germania) in *Risse - Bildnisse zu Frida Kahlo*. Purtroppo non ho potuto ascoltare la spiegazione del processo di lavoro fatta da regista e attrice: negli ultimi giorni sono stata impegnata nell'organizzazione dell'evento finale, di cui dirò poi (e da questo derivano anche alcuni squilibri nell'attenzione alle varie *performances*). Ma risultava con evidenza dallo spettacolo il lungo lavoro faccia a faccia, corpo a corpo, fatto a partire da un personaggio, da una storia, sentiti dall'attrice come una vera e propria urgenza interiore. La forte motivazione di partenza di Monika e la sua consapevolezza femminista, il fascino delle invenzioni visive e la precisione della macchina scenica conferiscono una terribile geometria al calvario di Frida Kahlo, sofisticata e corporea al tempo stesso. (All'opposto della solarità e della "spettacolarità sporca" dello spettacolo dedicato a Frida Kahlo da Donatella Massimilla, che era in tournée in Germania negli stessi giorni di *Transit*).

Nell'insieme delle *performances* viste a Holstebro il filone principale rimanda alla memoria e all'autobiografia come materia di partenza per lo spettacolo, ma parallelamente corre un altro filone: il piacere di raccontare storie, che è di Julia Varley come di Gilla Kremer; il piacere di disegnare garbati e ironici personaggi femminili in veste di macchiette o meglio di maschere buffe (lo spettacolo di Maria Lexa che ha diretto cinque attrici del suo gruppo - il danese Freja - in *Scenes from spejltraet*), il piacere di lavorare sul personaggio, sul testo, da parte di artiste del terzo teatro, formatesi soprattutto attraverso le improvvisazioni. È il caso di *Damen med rev og radio* (Grenland Friteater, Norvegia), di Geddy Aniksdal e Anne Erichsen: ancora una regista e un'attrice, che però lavorano insieme da dieci anni in stretto collegamento con il Progetto Magdalena; ancora una regista-attrice, Geddy. "Quando faccio regia - dice - mi sento vicina al mio lavoro di attrice", infatti "attore e regista si incontrano a mezza strada". La sfida lanciata da Anne in scena è invece un'altra: consiste proprio nel fatto di essere sola, senza ricevere l'energia di altri attori. Si misura con un teatro tutto di parola, liberando doti comiche, ma può appoggiarsi anche sulla drammaturgia parallela costruita con la regista, fatta di gesti meticolosi e ossessivi, di rapporto con gli oggetti più o meno stravolto, in una tessitura attenta.

Infine due spettacoli che mi hanno colpito particolarmente: lo dichiaro anche se mi sembra di operare un piccolo tradimento rispetto alla compattezza di quei cinque giorni che alla memoria si presentano innanzitutto come un'esperienza unitaria e molteplice. *Petite Messe de Pâques* (Cirque divers, Belgio) è nato dall'incontro di un'artista impegnata nel Progetto Magdalena dalle origini, Brigitte Kaquet, che qui svolge il ruolo di regista e drammaturga, con una giovane ballerina e coreografa, Catherine Lazard. Forti le motivazioni artistiche: Catherine voleva danzare la liturgia e Brigitte voleva ricreare lo spazio pittorico delle icone sul palcoscenico. Fortissima la motivazione intima, segreta di Catherine: la "resurrezione" da una terribile esperienza di lutto, per la morte del suo bambino a due mesi di vita. Regista e danzatrice si sono strette in un lungo processo di lavoro perché quel dolore trovasse dei canali per riuscire. Questa storia, trasformata nelle danze sature di energia di Catherine, mi ha ricordato storie analoghe di attrici del passato. Nel 1887 Eleonora Duse rimase incinta di un uomo che non voleva saperne; il bambino morì a pochi giorni di vita. Eleonora si fece riprendere col ritratto del bambino morto e valorizzò poi questa immagine sulla scena. Mentre Maria Melato ha scritto che quando le morì la madre, urlò dal dolore, ma poi, sentendo la stessa voce che urlava sulla scena, preferì il silenzio.

Lo spettacolo di Catherine e di Brigitte dimostra che oggi, forse, le donne di teatro possono

essere meno sole nel trasformare il dolore in fatto teatrale. Qui esso è frutto dell'"osmosi" fra due donne, fra due storie, ed è insieme espressione di un'energia più profonda e universale di cui le due artiste sono state luogo di "passaggio".

Questa "l'anima" dello spettacolo, il suo aspetto "invisibile", forgiati in un lungo tragitto di ricerca, di cui Brigitte Kaquet ha segnalato le tappe principali: dalla ricerca sui contenuti della Pasqua a quella sulla parola, dalla teologia al tema della fecondità, dalla figura di Dionisio a quella di Cristo, dalla concretezza del pane all'astrazione dell'agnello di Dio, dalle suggestioni dell'ortodossia allo studio delle icone, della loro struttura compositiva e narrativa, e al loro doppio proiettarsi nello spazio della scena e nel tempo della danza.

Una forza analoga - impregnata di elementi originari, dionisiaci -, una medesima vocazione all'eccesso, fino a sfiorare il crinale delicatissimo oltre il quale il femminile e il materno diventerebbero quasi insopportabili, serpeggia nello spettacolo diretto da Jill Greenhalghs per *The Magdalena Project, Midnight Level 6*, con dodici attrici. Tornano in mente le parole di Artaud: "Voglio tentare un femminile terribile /.../. È come il gemito di un abisso che venga aperto: la terra ferita grida, ma s'innalzano voci, oscure come il fondo dell'abisso, e che sono il fondo dell'abisso che urla"...⁽⁵⁾. Ma a spalancare quest'abisso sono ora delle artiste e le passioni compresse cercano parole proprie per liberarsi e per esprimere qualcosa che è legato alla memoria della specie, del genere femminile, del corpo: la libertà - non dobbiamo dimenticarlo - passa anche per il possesso del proprio corpo, ritrovato come fonte di pensiero e come strumento di espressione. La sensazione di sollievo "che qualcosa è stato sbattuto fuori, esorcizzato": questa per Jill è la ragione di fare uno spettacolo. Perciò sentiva l'urgenza di misurarsi coi grandi temi del femminile su cui si sono costruiti anche gli stereotipi sociali, come l'amore: tante donne che patiscono pene d'amore, tante donne infelici a causa di un uomo, in una concezione della passione che va oltre i limiti, che diventa trasgressione. Perciò la "rappresentazione intorno alla donna in amore" si è ispirata alla figura archetipa di Maria Maddalena: la donna caduta che cantava e ballava in cambio di denaro, "la libera amante dell'uomo, del Cristo, dell'altro", forte del potere del suo desiderio, una figura misteriosa e pericolosa. Jill Grenhalg, inoltre, aveva da tempo un'altra idea fissa: voleva vedere dodici attrici in scena.

Quando nel 1990 mise un annuncio su un giornale di Londra per trovare donne che lavorassero con lei su quel progetto, dovette scegliere fra 350 lettere spesso molto commoventi. Il processo

di lavoro è stato poi lungo e faticoso, disseminato di abbandoni e di difficoltà economiche, ma anche di felici modificazioni prodotte collettivamente. Così, ad esempio, è nata la figura ironica della narratrice piena di cerotti - un cerotto per ogni ferita d'amore. Un contrappeso all'energia sprigionata da tante Marie Maddalene in scena e dall'invisibile Maria Maddalena cui lo spettacolo è dedicato: la prostituta di Cardiff, uscita in quel periodo sui giornali perché assassinata, ma nemmeno citata col proprio nome.

Il senso di uno sforzo e di una ricerca comuni, a cui si tendeva dalle prospettive più diverse e a cui tutte le *performances* partecipavano; l'esistenza di alcuni spettacoli più robusti e maturi, capaci di mostrare l'attualità della sfida artistica lanciata; una varietà notevoli di modalità di produzione e di esercizio della regia, in un processo di personalizzazione delle relazioni e dei processi di lavoro; una passione drammaturgica originale volta ad esprimere teatralmente - con parole proprie - temi che interessavano le artiste anche in quanto donne; la fiducia raggiunta nella forza creatrice che può dispiegarsi a partire dalla relazione fra artiste: questo, sinteticamente il mio bilancio di cinque giorni intensi. Si è visto molto, si è ascoltato molto, si è verificata la giustezza delle domande poste e del metodo scelto, ma è prematuro - a mio avviso - affrettare le risposte e sarebbe folle indicare dei modelli. Uno dei problemi ancora aperti, ad esempio, è quello del confronto con realtà teatrali diverse, con modi diversi di essere donne di teatro. E per *Magdalena Project* penso che non si ponga tanto una questione di chiusura o di settarismo, quanto di consapevolezza che la ricerca e la sperimentazione debbono percorrere la loro strada prima di incrociarsi e confrontarsi con altri percorsi e più direttamente con il femminismo in quanto movimento politico.

Da questo resoconto non posso espungere il breve racconto di un'esperienza 'personale': l'evento conclusivo della cui organizzazione sono stata incaricata insieme a Beatriz Camargo, attrice colombiana, Ulrike Johannson, attrice tedesca, Tanith Noble, regista francese. Dovevamo preparare la discussione finale, in modo che non si traducesse in giudizi e scale di merito e stimolasse invece riflessioni e osservazioni - anche critiche ma non distruttive -, producendo un caloroso distacco.

Io pensavo che dovessimo semplicemente preparare una relazione comune che individuasse i nodi problematici emersi: questo da un lato spaventava Beatriz, Ulrike e Tanith (e anche me naturalmente), e dall'altro contrastava il loro bisogno di non rinunciare del tutto, nemmeno nell'assemblea finale, al linguaggio teatrale. Beatriz pensava che si dovesse cambiare luogo e

ritrovarsi in una spiaggia, sulle rive del mare che era a mezz'ora di distanza, o poco più. Non ero convinta, pensavo all'umidità e al vento di quel dicembre danese così spesso accompagnato dalla pioggia, ma non ho voluto tirarmi indietro e un po' prima delle sette di una grigia mattina ci siamo messe in macchina: direzione l'oceano. Sognavamo un caffè, ma non ce n'erano in giro e lo abbiamo conquistato in tarda mattinata di ritorno a Holstebro. Ci siamo addentrate nei luoghi abbandonati dalla villeggiatura estiva e, dopo aver attraversato a piedi una specie di varco tra collinette di sabbia, abbiamo vissuto l'emozione di quel gran mare aperto solo per noi, di quella lunga spiaggia metafisica dove si ergevano piccole costruzioni difensive del tempo di guerra, ormai vuote. Ma sul limitare dell'acqua una schiuma scura, consistente e tremolante, che il vento non riusciva né a disperdere né ad abbassare, ci ricordava quanto sporco la società industriale produce persino in luoghi apparentemente intatti per la loro stessa solitudine e asperità.

Sfidando il vento gelido, sentendoci addosso tutto il peso del nostro stesso corpo, abbiamo aggiunto peso al peso, e abbiamo riempito le nostre tasche e le nostre braccia di sassi levigati: da questi oggetti saremmo partite per costruire l'evento finale. Ne avremmo distribuiti due ad ogni partecipante per sprigionare insieme dei suoni e poi li avremmo deposti nella bacinella piena di acqua al centro del quadrato di sabbia che avremmo costruito al centro della Sala rossa dell'Odin Teatret. Lì, sulla sabbia, abbiamo poi accumulato alcuni oggetti simbolici che evocavano ognuno degli spettacoli visti, e tra questi un teschio di creta sulla cui ossuta superficie abbiamo piantato due teneri ramoscelli, a ricordare -come i due bracci di un albero dell'amore - l'esistenza dei due poli, femminile e maschile.

I nostri ruoli dovevano diversificarsi: sia perché partivo prima che l'incontro si concludesse sia perché era difficile per me guidare canti e danze. Così le mie nuove tre amiche hanno assunto i panni di streghe per indirizzare e gestire lo svolgimento dell'evento - movimenti e stasi, suoni e silenzi, semibuio e luce, concentrazione e coinvolgimento - ed io ho "giocato" la parte dell'intellettuale, ho cioè letto alcune riflessioni sintetiche e ho poi distribuito a tutte le partecipanti carta e penna perché scrivessero le loro osservazioni, i loro pensieri.

Ci sono stati poi il canto di Brigitte Cirila, la danza indigena guidata da una giovane regista australiana, Helen Sharp, il libro costruito da due giovani registe iugoslave, Jadranka Andjelic e Dijana Milosevic. Al suo interno dovevano essere depositati i foglietti riempiti dalle partecipanti, e Julia Varley - a cui era destinato il dono - li avrebbe letti per aprire la

discussione e li avrebbe poi conservati.

Certi ricordi, è evidente, sono importanti solo per chi li ha vissuti, ma questi possono forse restituire in parte il clima di un incontro che si è come richiuso nella armoniosità di un cerchio; personalmente poi ho potuto verificare la generosità operativa delle donne di teatro e ho potuto sperimentare dal vivo l'emozione di costruire linguaggio teatrale, sia pure a un livello semplice, di piccole parole lanciate in coro.

Le foto di *Transit*, inserite in questo articolo, sono di Rossella Viti, che le ha inviate a "Lapis" insieme a questa sua breve nota: *"Da diversi anni mi sento una 'teatrante', il teatro mi avvince, mi tiene legata nonostante i dubbi e le difficoltà. Il mio percorso teatrale si è andato nel tempo articolando e mi ha portato a giocare con il corpo e con la voce, prima sulla scena, poi fuori, dirigendo il lavoro di altri. Ora dirigo il mio lavoro di fotografia, e stranamente mi sento dentro e fuori la scena nello stesso tempo, gioco ancora con il corpo e con una nuova voce, quella dell'immagine. Essere presente e fotografare Transit, mi ha permesso di parlare del lavoro della donna nel teatro."*

Note

(1) Susan Bassnett (a cura di), *Magdalena: international women's experimental theatre*, Berg, Oxford-New York-Monaco, 1989.

(2) Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, Bulzoni, Roma, 1980

(3) Hélène Cixous, *Il teatro del cuore*, Pratiche Editrice, Torino, 1992

(4) Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, Laterza, Bari, 1956

(5) Antonin Artaud, *Il teatro e il duo doppio*, Einaudi, Torino, 1964

Orlando: un film di Sally Potter

di Maria Nadotti

Inghilterra. Secolo XVI. Al declino. Tardo pomeriggio. Sotto una grande quercia frondosa [guardatela bene, perché è su questa pianta - al centro del primo e dell'ultimo fotogramma - che fa perno l'intero film] cammina inquieto il giovinetto Orlando. Da destra a sinistra si muove Orlando e da sinistra a destra, e intanto la sua voce fuori campo definisce il perimetro di un'insofferenza o di un malessere a vivere che neppure il vantaggio sociale può acquietare. Bello, ricchissimo, aristocratico, destinato al potere e agli agi che la sua classe gli riserva, Orlando sembra soffrire di una malattia rara e difficilmente curabile: la coscienza di uno stato di privilegio che è insieme condanna alla solitudine e alla noia. Capelli rossi lievemente arricciati intorno all'esile collo, carnagione bianchissima, lunghe gambe inguainate in calze che finiscono tra gli sbuffi asessuati di un ridondante costume da giovin signore, Orlando finisce per perdere la cognizione del tempo e del luogo. Dopo essersi lasciato inseguire (o meglio sfidare) a lungo dalla cinepresa che si sposta verso destra ogni volta che lui marcia nella direzione opposta [da notare che, fin dalle prime sequenze, il film diretto da Sally Potter inaugura un regime che potremmo definire contrastivo/problematico: non esistendo rotte giuste e dunque prevedibili, si va a tentoni, magari controcorrente, e si rischia continuamente di uscire di scena, fuori campo, di andare a sbattere contro l'obiettivo o magari di non incontrarlo mai], Orlando si abbandona al riparo dell'albero e, mentre tenta di dare forma scritta ai suoi pensieri, scivola nel sonno. Non senza averci prima guardati ben dritto negli occhi, noi spettatori/trici, e averci detto chiaro e tondo che un film, questo film, è insieme un dentro - la storia, l'intreccio, la narrazione, l'illusione, un luogo per sognare - e un fuori - spazio aperto di interrogazione, spaesamento, confusione, negazione di qualsivoglia statuto causal-temporale e relative certezze e rassicurazioni. Orlando, per inciso, è interpretato da Tilda Swinton, un'attrice. Corpo androgino quanto si voglia, ma pur sempre donna. E la sua voce, pur tra adolescenziali asprezze, è inequivocabilmente femminile.

Stacco. Dalla luce diurna al buio pesto di una notte senza stelle. Nella vicenda di Orlando non esistono crepuscoli.

Il sonno, personaggio chiave - come si vedrà anche in seguito - del film, ha rischiato di sottrarre il giovinetto ai suoi compiti o, meglio, alla s/Storia. Nel castello del padre, di cui un giorno sarà erede, è ospite Elisabetta I, regina d'Inghilterra, sovrana potente e temuta, icona di un potere pretersessuale il cui unico vero nemico sembra essere il passare del tempo, vecchiaia, decadenza, degrado fisico. Introdotta dall'ambiguo canto di un castrato cantore, Elisabetta [interpretata da Quentin Crisp, nella vita critico d'arte e uomo], scivola sulle acque immobili del canale a bordo di una sontuosa imbarcazione a remi. Centinaia di fiaccole incendiano la notturna oscurità per farle degna accoglienza. Tutto è pronto, tranne Orlando. Per lapsus, distrazione o forse rifiuto inconsapevole di stare dentro ai suoi panni e alla sua parte, il giovinetto rischia di mancare per un pelo l'appuntamento con il destino. Incantata dalle sue grazie acerbe, - o dalla sua stessa svagata refrattarietà? - la regina ne farà infatti il suo favorito [duetto di sublime ambiguità che convoca il pubblico a fare da complice/testimone a una doppia inversione sessuale e allo scandalo di un'asimmetria generazionale e di potere apparentemente sbilanciata verso l'asse femminile] "purché prometta di non appassire, di non invecchiare".

1600. La morte. Scomparsa Elisabetta I e morto il padre, Orlando è definitivamente solo. O libero. Il nero si addice al suo dolore. Ma anche alla sua intatta, miracolosa giovinezza.

1610. L'amore. Chiusa nella morsa di un freddo senza precedenti, Londra dorme paralizzata sotto il ghiaccio. Privata delle sue liquide vie di comunicazione, si è trasformata in una grande trappola per navi e uomini. Fino al disgelo, non c'è modo di approdarvi o di partirne. Prigioniera di un letargo involontario, la città diventa scenario - o metafora - di un'altra prigionia: l'innamoramento di Orlando per Sascia, giovinetta russa, bellissima e esotica. Con lei Orlando, ammalato da subito di spleen [una malinconia che assale chi, più che godersi il presente, anticipa le privazioni a venire piangendo sulla fine inevitabile dell'amore e assumendo per sé la posizione dell'abbandonato], si immerge nel delirio amoroso, allucinando tradimenti e separazioni, senza però essere capace di decifrare la nuda realtà. Desiderio e volontà di chi ama non danno automaticamente diritto all'amore dell'amato. Preda del suo nuovo sentimento, Orlando ha lasciato in tronco la fidanzata ["la slealtà degli uomini"], apostrofandoci con un pretestuoso "non avrebbe funzionato," e adesso si trova a accampare

con infantile arroganza il suo nuovo diritto. "Sei mia," dice all'imperturbabile Sascia, "perché ti adoro." E infatti la ragazza, complice il disgelo, non si presenta alla fuga d'amore, lasciando Orlando in balia di uno sbigottimento forse ancora più doloroso dell'abbandono ["la slealtà delle donne"]. Il ghiaccio si spacca, Londra trema, le navi salpano. Orlando piange la fine del sogno. Sul viso [primo piano fisso] gli scorre una pioggia che sembra lavargli via l'anima e restituirlo alla solitudine per poi precipitarlo in un sonno iperbolico, depressivo, da rifiuto di vivere. Sette giorni fuori da sé e dalla realtà: un piccolo coma autoindotto. 1650. La poesia. Come consolarsi della delusione amorosa, se non facendone oggetto di discorso? Orlando, uomo ferito, si abbandona alla retorica del sentimento, trasformandosi in aspirante poeta prima e in ambasciatore poi. Maschio, ipercodificato, rassicurante, il mondo torna a essere un sistema di segni certi e immodificabili: gesti ridondanti, parole grondanti luoghi comuni, voti di eterna e virile fedeltà a amici, causa, alleati... Finché dalle parole non si passa ai fatti.

1700. Turchia. Scoppia la guerra. Di fronte al primo scontro a fuoco e al primo sangue, l'intramontabile Orlando vacilla: "quest'uomo è in fin di vita." Di fronte alla maschia risposta che non di un uomo si tratta, ma di un nemico, il nostro eroe si abbandona all'ennesimo e salvifico svenimento/amnesia. Sette giorni di sonno profondo, da cui emergerà mutato in... donna. Come dopo un lungo apprendistato. Guardandoci provocatoriamente negli occhi attraverso l'obiettivo, Lady Orlando commenta: "Stessa persona. Nulla che sia mutato. Solo il sesso è diverso."

Da notare che, ogni volta, i sonni di Orlando sembrano piccole morti, distacchi definitivi da questo mondo. A segnalare la persistente vitalità è il battito cardiaco. Suono amplificato, oceanico, invasivo, capace di inghiottire lo schermo e di ricordarci che, nel corpo umano, il cuore è certamente l'organo più duro. Che la tenerezza sta, evidentemente, tutta nelle mani.

Che fare di un corpo femminile e dei suoi orpelli - abiti con crinoline fantasmagoriche, corpetti rigidi di stecche e di legacci studiati apposta per impacchettarne le grazie e sbatterle in faccia all'interlocutore? Evidentemente lasciare che a definirlo, commentarlo, possederlo, indirizzarlo siano gli altri. E infatti - Londra, 1750, salotto letterario di Pope, Swift e compagni -, mentre l'ennesimo castrato canta con angelica e melodiosa voce bianca, Lady Orlando viene sottoposta a una raffica di neppur tanto contrastanti classificazioni del genere femminile. Prive di desideri, tutte artifizii, le donne sono bambine troppo cresciute, viziate e senza qualità, che non meritano né rispetto né tenerezza. "La donna," ne evince Lady Orlando, sguardo in macchina,

"se è sola è persa." E a farla sentire ancora più sola e persa ci pensa la legge, che con bizzarro arbitrio la priva di ciò che, ereditariamente, le spetterebbe: proprietà, patrimonio, nome, casata. Orlando è morto. Essendo donna, la nuova Orlando è come morta. Se vuole può risiedere, in incognito, nella residenza paterna, ma perché la proprietà torni ufficialmente nelle sue (o di chi per lei) mani, deve consegnarsi in matrimonio a un uomo e dargli un erede di sesso maschile.

Deus ex machina, compare l'uomo del destino, un vecchio aristocratico disposto per amore a accettare l'ambigua sessualità di Orlando e a sposarla. "Siete mia, perché vi adoro", si sente dire, con la spiazzante coscienza di un amaro déjà vu, Lady Orlando. L'alternativa è "morire zitella, sposata e sola." Sollevando con entrambe le mani l'enorme intralcio della crinolina, la nostra prende la fuga e si allontana correndo per i viali del parco del castello paterno. "Zitella e sola," si ripete in un crescendo di isterica comicità, andando a perdersi in uno di quei labirinti vegetali tipici dei giardini all'inglese per riemergerne cent'anni dopo, 1850, immutata se non nell'abito, tra le brume tempestose di una campagna inglese da melodramma. "Natura, natura," implora l'ormai esausta Orlando, lasciandosi cadere al suolo, "io sono la tua sposa, prendimi." Musica celestiale: dalla nebbia emerge in sella a un nero, focoso destriero Lui, il corpo maschile o il Sesso [come con pertinenza titola Potter]. Disarcionato dall'animale, Lui, Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, si ritrova a terra accanto al corpo della donna. "Signora, siete ferita?" "Signore, sono morta!" "Posso aiutarvi?" "Sì, sposatemi." "Volentieri, ma credo di essermi slogato una caviglia." Ed è lei, Orlando, a balzare a cavallo e a portarsi a casa l'appiedato cavaliere. Il quale, come già era successo a Orlando con la russa Sascia, dà una scadenza al suo restare. Partirà quando si alzerà il vento di sud-ovest.

Nel frattempo Orlando e Shelmerdine discutono di sentimenti e di libertà. "Voi non desiderate un marito," afferma lui, "penso che desideriate un amante." Perché la libertà va presa, va conquistata e il mondo è lì che aspetta chi, senza catene e senza possesso, sa andargli incontro da spirito libero. "Se io fossi donna," commenta Shelmerdine, "potrei scegliere di non sacrificare la mia libertà ai miei figli o al latte anonimo della bontà femminile. Potrei andare all'estero. In quel caso sarei una vera donna". Stagione d'amore e di consumazione erotica: "Credo di svenire. Non mi sono mai sentita meglio in vita mia," commenta Orlando poco prima di abbandonarsi all'esplorazione del corpo dell'amato.

Inciso: per una frazione di secondo il pubblico è portato a credere che, come Lady Orlando

continua a essere Orlando, Shelmerdine altri non sia che una rediviva Sascia in panni maschili. Stessi occhi, stesso sorriso, stessi ammiccamenti, stesse condizioni: un'indomabile passione per la libertà e il progetto di sé.

È contagiosa la libertà altrui? Sì - sembra proporre Potter - se a farne le spese non è la nostra libertà. Orlando infatti sceglie di non mettersi a carico dell'amato, di non usarlo per sottrarsi alla propria prigione, di non seguirlo "in America." La lezione l'ha imparata davvero. Quando il vento di sud-ovest prende a soffiare e Shelmerdine parte, Orlando resta, di nuovo sola, sotto un altro acquazzone iperbolico, che questa volta non la precipita però nell'amnesia e nella perdita di sé. Al posto del grande sonno che l'ha colto/a in occasione di ognuna delle sue precedenti *défaillance*, c'è ora una sorta di concentrazione appassionata su di sé e sui propri piani.

Stacco. Tempo di guerra. Orlando, incinta, corre in mezzo al fango delle trincee. Su di lei passa un bombardiere che sgancia ordigni micidiali. Orlando è sola, ma sembra non avere più paura, come se fosse atterrata sulla realtà.

Sono passati più di quattrocento anni. È il 1992. Lady Orlando, che non è invecchiata di un solo giorno, è seduta nell'ufficio di un grande editore. La sua opera, ancora dattiloscritta, ha appena ricevuto il benestare e andrà presto alle stampe. Rimpolpare il lieto fine, invita categorico l'uomo, ma nel complesso molto bene. Quanto tempo le ci è voluto a scriverlo? Sguardo in macchina di Tilda Swinton/Orlando/Sally Potter. Sarebbe bello poterlo ricambiare. E chiudere il film su questo finale, non fedele a quello del romanzo scritto da Virginia Woolf, ma certo accettabilissimo.

Invece [che il produttore cinematografico di questo per altro splendido film sia adombrato dalla figura del suddetto editore e dalle sue richieste?] Orlando, in tenuta da motociclista [non androgina, ma unisex], lascia l'ufficio e, in compagnia della figlia, una bimbetta vestita esattamente come lei, si allontana alla guida di un sidecar. La meta è la residenza paterna, ormai proprietà di stato, viali e mobili ricoperti da bianche, morte cortine. Nel giardino, seduta ai piedi della quercia della sua ormai remota giovinezza, Orlando, filmata dalla videocamera volubile e imprevedibile della figlioletta, si abbandona a una sua privata *réverie*. Persa da cent'anni la casa di famiglia, ma non le proprie prerogative di classe [alta, snella, androgina, educata] può finalmente dirsi cambiata. Non più travolta dal destino e, da quando ha rinunciato a indagare il passato, capace di scoprire il futuro, Orlando può riconoscersi libera. "Giungo dal

passato e dal futuro," canta con voce inquietante un esserino piumato - angelo/uccello - appeso in cielo tra i rami dell'albero, "né uomo né donna, sono sulla terra e nello spazio, sto nascendo e sto morendo." Ci sono lacrime negli occhi di Orlando. Lacrime di tristezza, come chiede la figlia, o lacrime di felicità, come dichiara la donna? Il messaggio è spericolatamente duplice, come è giusto che sia. Anche se già così la geniale intuizione woolfiana, che i finali femminili non possono seguire né il tracciato canonico del lieto fine né tanto meno quello perentorio o colpevolizzante di una conclusione tragica, entra in zona a rischio. "È l'oca! L'oca selvatica..." è l'arcana conclusione che Virginia Woolf ha voluto dare al suo *Orlando*, "E mezzanotte battè il suo dodicesimo colpo; il dodicesimo colpo di mezzanotte, giovedì undici ottobre millenovecentoventotto."

Finale aperto, spalancato, non conclusivo, lontano anni luce dal finalino in bilico tra ambiguità e ideologia del film di cui rappresenta, per altro, l'unico e perdonabilissimo difetto. Altri commenti sentiti in questi mesi, soprattutto da parte dei critici di professione, sulla presunta scarsa originalità "iconografica" di Sally Potter [quante volte ci siamo sentiti ripetere che i padri di questa regista alla sua 'opera prima' filmica sarebbero Peter Greenaway e Derek Jarman, e poi naturalmente Jean Lue Godard?] parlano più della pigrizia mentale e della scarsa informazione dei commentatori in questione che del lavoro di questa intelligente e coraggiosa regista e teorica del cinema che - per chi insistesse a far finta di niente -, ha al suo attivo una serie di opere importanti. Per la precisione: *Thriller* (1979, B/N, 34 minuti), una interessante e provocatoria riscrittura della *Bohème*, usata almeno in ambito anglosassone - come testo su cui si è a lungo misurata la cosiddetta *Feminist Film Theory*; *Gold Diggers* (1983, colore, 90 minuti), un musical d'avventura interpretato da Julie Christie e ambientato in Islanda; *The London Story* (1987, colore, 15 minuti), commedia poliziesca.

So bene che per una donna misurarsi con linguaggi già esistenti e con sistemi super-codificati può finire per essere una grossa trappola. Sia che decida di inventarsi tutto da zero e di esporsi alla frustrazione del balbettio, sia che provi a comportarsi con la signorilità di chi si sente a proprio agio tra i cristalli altrui, sia che creda addirittura che i cristalli siano effettivamente anche suoi. C'è in ogni caso qualcuno pronto a censurarla. Nel caso di Potter e del suo *Orlando*, perché ha usato tanti fiori e tanti *tableaux vivants*, come Greenaway; alcune citazioni pittoriche classiche [il bagno di David]; lo sguardo in macchina, come Godard. Ma anche - perché dimenticarlo? - come tanto cinema di ricerca, compreso quello delle donne, che ha saputo interrogare l'apparato cinematografico e gli statuti del discorso filmico, inclusi ruoli e

posizioni dello spettatore/trice e punto di vista autorale.

Quanto all'altra grande censura operata, paradossalmente più in ambito femminilista che altrove, sul film di Potter, ovvero il non averle perdonato di avere in qualche modo riscritto il sacro testo di Virginia Woolf, si potrebbe dire che questa critica si commenti e si faccia fuori con le sue stesse mani. Come l'opera della Woolf era una spregiudicata messa in discussione dell'intera idea di romanzo così come si era venuta definendo in ambito borghese, realismi/verosimiglianze/rispetto delle cronologie inclusi, oltre che una mirabile "lettera d'amore" o risarcimento letterario all'amatissima Vita Sackville-West (di cui Orlando/Lady Orlando è una trasparente controfigura), così l'opera filmica di Sally Potter e di Tilda Swinton (che mi piace citare qui, perché senza di lei e senza la sua passione 'politica' per il progetto, il film non sarebbe probabilmente mai esistito) è un discorso sul cinema a un tempo radicale, autorevole e giustamente sofisticato. Come se le autrici, oltre a rendere accessibile al grosso pubblico (e il successo commerciale le sta infatti premiando) un'opera letteraria sottile e complessa e quella zona piena d'ombre e di contraddizioni che è la teorizzazione woolfiana dell'androginia, avessero dimostrato che si può fare cinema 'dall'interno' senza rinunciare al proprio sguardo. Ovvero all'eccentricità del proprio sguardo. In *Orlando* film, a ben vedere, sono presenti svariati generi cinematografici canonici, dal film in costume, al film d'amore, dal melodramma, al film di guerra, dalla commedia di genere al film di formazione. Chi ne ha firmato la regia aveva le chiavi per entrare e uscire da ognuno di essi e la volontà, l'ironia, l'intelligenza, la curiosità intellettuale, per non trovarsi a casa in nessuno. E per contagiarci. Il suo nomadismo culturale - se vogliamo chiamarlo così - o la sua pendolarità non parlano di soggezione, ma di un'olimpica, irresistibile indisponibilità a usare copioni consunti.

Tante patrie, nessuna città

di Lidia Campagnano

Dedicato a Shura, Stasa, Mirka, Biljana, Duska, Ilika, Jasna...

Il ricco intervento di Tanja Renner, pronunciato a Trieste in un incontro dell'8 marzo scorso, si intreccia nella mia mente con le voci di tante donne della ex Jugoslavia. Tanja è docente a Lubiana (Slovenia). Ho conosciuto donne di Fiume-Rijeka (Croazia), di Belgrado-(Serbia), di Sarajevo (Bosnia), di Novi Sad (Vojvodina), di Pristina (Kosovo)... Voci quasi insostenibili, forse, per noi protette, ancora, dal fare un'esperienza come la loro, che è distruzione improvvisa e radicale di una - come definirla? - cittadinanza (jugoslava) e imposizione, come in un battesimo sotto la minaccia di un mitra, di un'altra appartenenza, di un nome ben più totalizzante e coercitivo: slovena, serba, croata, albanese, eccetera.

Di molte, dopo gli incontri tra donne a Trieste e a Venezia, ho rivisto solo i nomi in qualche appello che chiedeva cibo, vestiario, medicinali, pannolini per neonati. Con alcune si è mantenuto un legame che è perfino difficile chiamare amicizia nel senso per me abituale del termine. Una continua corrente di dolore percorre quel legame, e guai a lasciarlo salire agli occhi, perché sembra il lamento luttuoso della tragedia femminile, destinato a ripetersi e ripetersi. Quel dolore è un continuo camminare sulle spine di differenze, chi sa perché, indicibili, come se non esistesse neppure una parola, nei nostri incontri, che non toccasse una ferita. Una loro ferita, ma anche una mia ferita. Quale ferita? Per loro è che, mentre altri, prevalentemente uomini, delirano a cannonate le loro patrie, le loro nuove stanzialità sulla Terra, mentre scavano buche di bombe progettando i nuovi valichi di frontiera, e eliminano a fucilate le persone che passano come fossero formiche, molte donne vengono espulse da ogni luogo, e dalla relazione con quegli uomini, e dai popoli, dalle istituzioni, dalle case, dalle parole, dalla cultura. Io all'apparenza non vengo espulsa da niente, salvo che dalla lussuosa e

capricciosa pretesa di rivedere Sarajevo, Mostar, il Montenegro, eccetera. O dal diritto di varcare frontiere, questa passione che è centrale nel legame con l'uomo della mia vita.

Eppure c'è tra me e loro un rispecchiamento, in questa negata frequentazione libera del mondo. O in questa distrutta partecipazione, in libertà e da pari a pari, al mondo.

Una di loro mi dice: come posso innamorarmi di un uomo, ora che ho visto e ho capito? Cara mia, non c'è amore, adesso, c'è guerra. Poi più tardi aggiunge: non posso parlare da donna, ora. È veramente troppo doloroso.

E quando le consegno la collezione di "Lapis" lei dimentica di portarsela via. Forse sono stata incauta, il suo non è un paese libero e lei è tra le persone più sorvegliate. O forse mi ha lasciato, così, un messaggio: che lei non può abitare in pace nessuna appartenenza. Lei che non è né serba né croata né più bosniaca, non può abitare né il maschile né il femminile. E questa inabitabilità la conosco. È la sensazione su cui lavoro dalla guerra del Golfo in poi, passando in rassegna tutte le maschere del maschile e del femminile: sotto le maschere intravedo soltanto una materia indistinta che non riesce a individuarsi, e perciò sprigiona una violenza informe. Con la stessa donna passo in rassegna le maschere del femminile di là dalla frontiera: le Madri della patria, produttrici di combattenti di razza pura. "Esprit de Thanatos", dice Shura. Partorire per la morte. Poi ci sono le fanatiche di testa, quelle che sbandierano una sorta di femminismo nazionalista, come lievito alla lotta "per la libertà della patria". Poi, le belle in tuta mimetica, il sesso per i miliziani. E il rovescio di tutte costoro sono le profughe, quelle che portano in salvo i vecchi e i bambini, e l'orrore che hanno attraversato è tale che non parlano, salvo per dirsi: follia. Non si pensi a povere contadine analfabete, sono spesso laureate e sanno più di due lingue. È difficile tollerare l'irrilevanza nella quale sono state respinte, queste profughe. Mi diventa più difficile se ricordo un'immagine di tre anni fa, su una spiaggia non lontana da Dubrovnik: c'era una vecchia, pettinata come si usava una volta, con i capelli bianchi, le gambe segnate da anni di lavoro di campagna. E un modernissimo costume da bagno. Seduta con le gambe lambite dal mare, in una posa naturale e dignitosa in mezzo a turisti di tutta l'Europa e un po' contemplava e un po' parlava con altri. Le donne che ora incontro per parlare di guerra e di pace si stupirebbero di questo mio ricordo, e della mia ammirazione per quella figura di un femminile non faticosamente inseritosi nella società, ma appartenente ad essa senza tensioni. Per loro si tratta di un'immagine scontata, ovvia. Un giorno Mirka, che è di Belgrado, confessa, beh, sì: quando sono venuta in Italia vi ho trovato un

po' arretrate. Che fatica, qui, per conquistare diritti minimi. Ma ora succederà come a voi anche nel mio paese.

E Rada scrive, come se fosse scontato: è *anche* la guerra degli uomini contro le donne. Si provi a dire qualcosa di vagamente simile in un incontro politico, magari tra gente di sinistra.

Eppure questo pensiero è diffusissimo tra le donne che ho incontrato e delle quali sto parlando. Non si tratta affatto di uno slogan femminista per loro, ma di una inorridita constatazione. Per me non si tratta né di uno slogan femminista né di una constatazione, ma di un incubo. Una sera mi è capitato di parlare davanti ad un pubblico misto delle maschere del maschile e del femminile di questa guerra, e alcuni uomini presenti hanno avuto reazioni isteriche. Un'altra volta ho accennato alla necessità di prendere atto dell'impotenza dei discorsi politici abituali, della necessità di esplicitare la propria personale motivazione all'interessamento per questa guerra. Un professore ha risposto che poesia e psicoanalisi (che non avevo nominato) non ci servivano, mentre un altro mi ha accusato di "volergli togliere anche i sogni". Quanto a me, in tutti e due i casi, e in ogni caso, astuzia e diffidenza (cioè paura) mi impediscono di rispondere: state distruggendo le basi di un discorso comune, state diventando sordi alla voce femminile. Ma è quello che temo: lo svanire di ogni parola di mediazione del rapporto tra uomo e donna. La mia "espulsione". All'espulsione resisto con tutte le mie forze, e forse oggi è questa la radice del mio lavoro politico. Eppure, espulsione è un termine improprio, perché racconta un lutto: l'abbandono da parte dell'uomo, anzi, la cacciata dal suo territorio, la cacciata dalla *polis*, per dirla con un termine che Rossana Rossanda usò anni fa in un ciclo di trasmissioni radiofoniche (e che per la sua radicalità non mi ha più lasciato). In questa lunga e tormentosa vicenda jugoslava, invece, ho visto la fuga di tanti uomini dall'area del pensiero e della pratica politica. Gli uomini di sinistra, proprio i miei fratelli di un tempo, per così dire. O gli intellettuali. Si tratta, per loro, di una fuga dallo specchio? O dell'impossibilità di reggere accanto allo specchio, la presenza di questo volto di tragedia che sono le donne jugoslave? Non dev'essere neppure facile, per loro, frequentarsi in una constatazione di impotenza, e in quest'impotenza che altrove si traduce in una prospettiva di eterni combattimenti e stragi, guardare a fondo. Di fronte a questa impotenza dello strumentario politico maschile, fin qui criticato, ma nella certezza che, modificato, avrebbe continuato a garantire le nostre polis, non è facile neppure per una donna evitare di vendicarsi, di gioire malignamente, di restare dentro un sentimento di rivalsa. Reazione tipicamente "coniugale", subalterna, che non vede la tragedia della sparizione delle basi di un rapporto tra uomini e donne.

Le basi attuali. Che sono il frutto, almeno in parte, di quel lavoro fatto da tante donne, lavoro di traduzione, di sé nella lingua dell'altro, e dell'altro nella propria parziale lingua. Abitazione dei suoi spazi e dei propri con conseguente contaminazione. Continua trasformazione dell'orizzonte sentimentale e delle sue maglie lacerate. Lavoro che non vale né idealizzare né disprezzare, perché è vita. Risento, scrivendo, il dolore di questi ragionamenti. Mi sono chiesta più volte (nel linguaggio tipico dell'altro, in fondo: della politica) se sono diventata, per caso, pienamente conservatrice. Volevo la Jugoslavia. L'avevo vissuta come una mediazione molto alta fra la storia e la speranza di una nuova forma di convivenza sociale: non è mai stata ai miei occhi un "regime dell'Est". E quando alcune delle donne mi dicono delle bruttezze che conteneva, non le trovo né tanto diverse né più devastanti di quelle che sopporto nel regime nostro, italiano. Regimi da trasformare, ma in profondità. E specularmente volevo il rapporto con l'uomo nella mediazione più alta che avevo realizzato, quella traduzione, quel lavoro continuo. È essere conservatrice? Ma la domanda mi sembra mal posta, e se me la pongo, questo fa parte dello scavo nella mia tradizione, nella mia "appartenenza" a un mondo. Non è obbedienza a quel mondo, è traduzione delle antiche domande in una forma più utile. Tant'è che a Suhra, con la quale condivido il senso di catastrofe epocale della tragedia jugoslava, a Suhra che su questo sentimento mi capisce al volo, un giorno dico: se il guasto è così radicale, occorre una pratica di vita, oltre che di pensiero, diversa. Lei mi risponde con un filo di severità: questo non può avvenire in poco tempo, per questo ci vuole molto, molto tempo. D'accordo Suhra, ma il tempo va preso! È quello che ho fatto, lungo quest'ultimo anno: ho preso tutto il tempo necessario alla condivisione con i pensieri di donne come Suhra. Ricavandone più di una sorpresa. Un giorno Jasna, una giornalista fuggita da Zagabria in preda a un vero terrore, proprio lei che ha la voce più ansiosa e concitata, e che più frequentemente chiede di essere d'accordo con le sue opinioni, mi dice all'improvviso: ci salverà solo una nuova Jugoslavia. Le rispondo: ma come puoi pensare che rinasca, dopo tutto questo odio, questa devastazione? E lei: ma certo che deve rinascere. L'odio e i massacri non dominano il campo per la prima volta, sono il destino ricorrente, per una terra che sta al confine tra due civiltà. Poi finiscono, e *diventa necessario tornare a convivere*.

Non ho parole di fronte a questa immagine del tempo. Non ho parole ma le cerco. Che significa? Significa l'appartenenza a una tradizione che non mi comprende? È una constatazione, un preciso senso della realtà, o una decisa presa di posizione di fronte al futuro? Questa mia esperienza fra le donne jugoslave è stata anche esperienza di domande senza risposta, di domande che seguono altre domande. Modo di pensare che non ha cittadinanza. E lingua

comune tra me e queste donne.

Il nazionalismo è di sesso femminile?

di Tanja Renner

Dei tre grandi dispositivi della modernità, lo stato nazionale, l'industrializzazione e il modo di vita urbano, uno, e cioè lo stato nazionale -anche se costitutivo - è dal punto di vista della modernità pericoloso, potenzialmente antimoderno e funziona modernamente soltanto se viene solidamente intrecciato nei meccanismi degli altri due dispositivi che impediscono la piena realizzazione dei principi sui quali lo stato nazionale si regge. Diversamente dalla industrializzazione e dalla urbanità, fondate sui principi dell'individualismo e del razionalismo, il nazionalismo come sostanza di ogni stato nazionale attinge da tutt'altre fonti: dall'idea della comunità e dal sentimento. A questo punto è difficile non vedere la somiglianza con un altro presupposto della modernità anch'esso fondamentale e costitutivo anche se costantemente sottaciuto, cioè la somiglianza con la costruzione sociale dei sessi e soprattutto con la costruzione sociale del sesso femminile.

La tesi che qui sto esponendo non è nuova né mia: la cosiddetta storia sociale della famiglia ci ha insegnato che la famiglia moderna, la famiglia nucleare, basata sul (prima sconosciuto) sentimento di famiglia, non è il risultato dei processi di modernizzazione, ma - al contrario - la base e la condizione necessaria per la modernità. Perché la famiglia svolgesse questo ruolo moderno e produttivo essa stessa doveva per forma rimanere anacronistica e cioè premoderna, fatto del quale si lamentava già J.S. Mill a metà del secolo scorso.

La costituzione e il preservamento degli elementi premoderni della famiglia come comunità fondata sui sentimenti è diventato il maggior compito sociale della donna. Il privato familiare è diventato così il luogo simbolico e reale delle donne. La rinuncia femminile all'individualità e al razionalismo in nome del sentimento e della comunità chiamata famiglia ha reso possibile il funzionamento del pubblico e della società civile borghese. Le moderne interpellazioni

ideologiche delle donne in madri e consorti avvengono contemporaneamente con le formazioni degli stati nazionali. La somiglianza dunque è duplice: "il nazionale" e "il femminile" sono estranei alla modernità, anche se la costruiscono, si fondano su basi premoderne, e tutt'e due hanno compiti sociali simili: coll'aiuto del sentimento devono costruire la comunità o almeno l'illusione di una comunità possibile. Per questo credo che si debbono prendere estremamente sul serio i luoghi comuni del discorso nazionale e nazionalista che parlano della "nazione come una grande famiglia", oppure di "madre patria" ecc. e cercare di comprendere la loro produttività ideologica.

Il nazionalismo come (illusione di) comunità

Quando un fenomeno sociale esplode con tanta impetuosità come è successo coi "nazionalismi jugoslavi" in quest'anno, la sorpresa viene spesso espressa in forma di domande ingenuie. Com'è possibile che il nazionalismo nella forma acuta, distruttiva e perciò profondamente anti-sociale si manifesti proprio in Europa (anche se ai margini di essa) e però in un'Europa che si trova nel processo di transizione alla fase postindustriale e postmoderna del millennio successivo?

E poi, perché il nazionalismo ha tanta presa, perché diventa una forza reale anche presso la parte meno aggressiva della popolazione, presso le donne dunque? Le due domande sono ingenuie perché scorrette. I nazionalismi jugoslavi contemporanei non sono un residuo del diciannovesimo secolo, non sono una risposta regressiva delle società in via di modernizzazione, sono piuttosto la realizzazione della parte oscura e tenebrosa di quella stessa Europa che si meraviglia della aggressività eccentrica delle tribù balcaniche.

Il nazionalismo non è antisociale, è - al contrario - una delle risposte più sociali alla cosiddetta crisi della modernità industriale: nel mondo dove la strutturazione costante e la differenziazione del corpo sociale sono condizioni per una crescita espansiva, il non differenziato, il totalizzante "Noi" funziona come rifugio, come luogo di terapia, come luogo di sentimento protettivo, come illusione di comunità.

Fino a non tanto tempo fa sembrava ancora che la famiglia potesse svolgere questo compito sociale, ma proprio le domande sociali delle donne e soprattutto delle femministe che non hanno chiesto altro se non la coerente e giusta modernizzazione (e cioè che anche le donne abbiano diritto alla individualizzazione come persone autonome) hanno scosso lo stato

abituale delle cose.

Il problema della comunità, che non sia quella religiosa o quella familiare, rimane un problema aperto anche nei paesi più sviluppati, anzi, forse soprattutto in quelli.

Le norme che regolano la comunità sono: la tendenza all'egualitarismo, la comunità delle idee, la comunità dei sentimenti, e la selettività, la non tolleranza verso la diversità. I sistemi del socialismo reale che a prima vista reprimevano fortemente qualsiasi nazionalismo si muovevano in realtà nella stessa direzione di pensiero: chiedevano soprattutto la fede e promettevano la comunità. Nonostante i crolli dei socialismi questa mentalità rimane ancora la nostra forma mentis abituale e come tale una base eccellente per il sentimento nazionalistico.

La comunità nazionale come sovrafunzionale, transrazionale e sovraindividuale non ha un legame diretto con la struttura sociale moderna. Ciò spiega anche perché la comunità nazionale emerge, diventa più evidente nei momenti limite, ed è quindi la forma sociale che più facilmente diventa protagonista in condizioni di rapido mutamento sociale. Alla base dell'esperienza nazionalistica come esperienza collettiva stanno i seguenti cardini:

- a) a livello intellettuale esiste una realtà unica e comune;
- b) al livello dei sentimenti esiste qualcosa che ha valore in sé, che rappresenta un oggetto totale dell'eros per cui il dovere coincide col piacere;
- c) al livello delle relazioni personali esiste la promessa di comunità con la tendenza di dissoluzione di barriere sociali nel nome di una comune verità e del comune sentimento autentico.

Il punto critico emerge quando gli aspetti dell'esperienza nazionalista vengono istituzionalizzati: a quel punto l'esito può essere soltanto il totalitarismo. Se l'unità nazionale non c'è e non può esserci e allo stesso tempo essa è il presupposto del sentimento e dell'esperienza nazionalista, l'unità si raggiunge con la repressione dei diversi e degli oppositori. L'immagine che illustra questa conclusione viene in questo momento dalla Croazia: una nota attrice, due non meno note giornaliste, una filosofa, sono state punite attraverso i mezzi d'informazione semplicemente perché, avendo preservato una individualità elementare, non si sono sottomesse al sentimento nazionale.

Nazionalismo come sentimento e come eros

Nella comunità la fede è superiore alle opere perché quello che conta è la "volontà di stare insieme"; l'esito, il successo, l'utilità passano in secondo ordine: solo la sincerità dei sentimenti è indispensabile.

Quello che m'interessa in questo momento non sono gli usi e gli abusi del sentimento nazionale ma la risposta alla domanda: perché il nazionalismo diventa attraente, perché l'individuo si riconosce così fortemente nell'una o nell'altra comunità nazionale fino al punto di rinunciare alla vita quotidiana, al presente concreto?

Sembra che le donne nella ex-Jugoslavia abbiano una relazione ambivalente verso il nazionalismo, possono però riconoscere facilmente la sua matrice sociale, respingendola oppure accettandola. Il "riconoscimento femminile" della matrice sociale del nazionalismo non rappresenta una difficoltà: le donne possono accettare i suoi elementi di sentimento e di comunità come elementi che tradizionalmente appartengono al ruolo sociale della donna e che le società abitualmente non valutano come socialmente importanti. Le donne possono dall'altra parte respingere la matrice sociale del nazionalismo come molto simile a quel ruolo sociale della donna che hanno proprio recentemente potuto abbandonare grazie all'indipendenza economica, sia con le loro lotte di donne, sia con i cambiamenti dell'autocoscienza e nella maggior parte dei casi, con tutto questo insieme. Perciò posso dire con sicurezza soltanto che il nazionalismo in Jugoslavia è vissuto come esperienza estremamente sgradevole proprio per le appartenenti ai movimenti femminili e specialmente femministi.

Se stiamo dicendo che la matrice sociale del nazionalismo è fatta su misura per le donne, che in qualche modo si tratta di esperienza sessuata, non stiamo parlando di donne, ma soprattutto di uomini. E mi spiego.

Le metafore familiari del nazionalismo sono storie che parlano di uomini. Di uomini come padri e figli della Nazione, come amanti della Patria. Il nazionalismo ha sempre a che fare con le regressioni storiche in forma di miti e leggende nazionali. L'espressione della "madre Patria" scopre invece la regressione infantile del ritorno al seno materno, la riaffermazione della relazione duale tra la madre e il figlio perduto. Nelle condizioni delle società postsocialiste questa regressione tradisce un altro significato perché l'accento sta proprio sul

ritorno del figlio perduto. Vale a dire, "nell'unità e fratellanza dei popoli", espressione molto tipica e frequente del socialismo jugoslavo, il figlio ha scambiato la vera madre con la madre adottiva chiamata "comunità socialista". Si accorge adesso che ha tradito la vera madre scambiandola per la matrigna ingannevole. Anche per questo, forse, il ritorno del figlio pentito è così impetuoso e violento. Come possiamo, altrimenti, spiegarci gli atteggiamenti eroici, irrazionali, gli atti difficilmente immaginabili del sacrificio personale, senza questo investimento erotico?

Tale esperienza del sentimento nazionale, che diventa più forte quanto più la madre soffre e sanguina, è estremamente entusiasmante e fortemente drammatica. Assomiglia ad un rapporto d'amore straordinario, fantastico; rappresenta la promessa di realizzazione dell'esperienza estrema, dell'esperienza pavesiana, dell'amore col volto della morte. Esperienza che non può non essere attraente anche per coloro che non la vivono direttamente. Se è vero quel che dice Julia Kristeva, che l'Europa contemporanea, ad eccezione della Borsa e delle guerre, si annoia a morte, allora lo sguardo sui Balcani provoca il piacere voyeuristico.

L'immaginario dei "nazionalismi jugoslavi" è frammischiato con la fantasmagorica sessuale e anche queste sono storie che - parlando di donne - in realtà parlano di uomini. Nel caso jugoslavo le fantasticherie sessuali si sono mostrate come agenti principali del sentimento nazionalista: è cominciato nel Kosovo, con le storie delle presunte violenze alle donne. La situazione concreta del presunto delitto era assolutamente irrilevante, quel che contava era soltanto l'etichetta nazionale del fallo violentatore. Un'analoga funzione mobilitante avevano le storie di castrazione, delle quali, nell'*escalation* del conflitto serbo-croato, i giornali di ambedue le parti riferivano quotidianamente. L'orrore dei corpi mutilati era sempre l'orrore della castrazione; sia che parlasse degli occhi cavati, delle lingue, delle orecchie oppure esplicitamente di organi sessuali. Il furore terribile mostrava così la sua vera immagine: non si trattava semplicemente di eliminare il nemico, ma di impedire che il nemico avesse un rapporto d'amore con la propria Patria.

E le donne, dove stanno in questo scenario immaginario eroico e delirante? A parte quelle che in esso si sono riconosciute, dichiarando così la propria impotenza sociale quotidiana e cercando di rendersi visibili in modo tragico e storicamente umiliante, la stragrande maggioranza di donne dei miei paesi rimangono vittime concrete e reali del furore nazionalista e non poche di loro reagiscono con antinazionalismo civile e dignitoso, rischiando così di

essere indicate come traditrici della Patria.

"Io ero Amalia"

di Paola Redaelli

In una Napoli disfatta come un cadavere che abbia a lungo galleggiato nell'acqua, come il cadavere della madre morta per annegamento pochi giorni prima, torna Delia, la protagonista di *L'amore molesto* (1). Nella città, descritta forse per la prima volta nella nostra letteratura come qualcosa di infernale e ributtante, qualcosa da cui allontanarsi per sempre, Delia vuole organizzare i funerali della madre e cercare di capire come e perché, in uno dei suoi viaggi mensili a Roma per visitare la figlia, ella abbia deciso di fermarsi in quello che tanti anni prima era stato il luogo di villeggiatura della famiglia e vi abbia trovato la morte in mare, seminuda, con addosso soltanto un costoso e per lei inconsueto reggipetto.

Delia con l'aiuto dello zio invalido riuscirà a procurare alla madre un funerale di prima classe e persino un posto al cimitero, ma non raggiungerà nessuna certezza circa i modi e i motivi della sua morte.

Questo, in estrema sintesi, è il riassunto del romanzo di Elena Ferrante. A prima vista si direbbe un giallo mancato: tuttavia, se è vero che tutta la sapiente narrazione gioca esplicitamente con la struttura, le modalità e i *topoi* del genere giallo, in realtà, a mio parere, si avvale di una tradizione del raccontare diversa e molto più antica, che da Ariosto è arrivata sino al nostro secolo. È il raccontare di una ricerca che non raggiunge mai l'oggetto che si è prefissata di ottenere, che devia continuamente in inseguimenti vani, che è costretta a dietro-front e soste nei momenti meno opportuni, ma che nel contempo, quasi magicamente, conduce il protagonista a sperimentare e scoprire altre 'cose' prima ignote: 'cose' riguardanti il profondo di sé e di altri essere umani con i quali entra in rapporto. E tutto ciò è reso possibile dal fatto che la necessità di indagare, l'imperativo a ricercare, scaturisce dalla passione amorosa. Del resto, solo la passione d'amore, fra tutti i sentimenti, può indurre a compiere

percorsi ardui e apparentemente senza senso e a imboccare sentieri franosi, cosa che uno stato di maggior controllo e di minor dislocamento da noi stessi ci impedirebbe sicuramente di fare. La passione d'amore che è all'origine della ricerca raccontata da Elena Ferrante è radicalmente diversa da quella della tradizione, perché ne sono inconsueti sia il soggetto - Delia, la figlia - che l'oggetto - Amalia, la madre. L'amore della figlia-narratrice per la madre è dichiarato sin dalle prime pagine del romanzo: "Quando ero piccola trascorrevi il tempo delle sue assenze ad aspettarla in cucina, dietro i vetri della finestra... Se tardava, l'ansia diventava così incontenibile che debordava in tremiti del corpo. Allora scappavo in un ripostiglio senza finestra e senza luce elettrica... Chiudevo la porta e me ne stavo al buio, a piangere in silenzio. Lo stanzino era un antidoto efficace. Mi ispirava un terrore che teneva a bada l'ansia per la sorte di mia madre... 'Quando torni, ti ucciderò' pensavo, come se fosse stata lei a lasciarmi chiusa lì dentro. Ma poi, appena sentivo la sua voce nel corridoio, sgattaiolavo fuori in fretta per andare a girarle intorno con indifferenza. Mi ritornò in mente quel ripostiglio quando scoprii che era regolarmente partita ma non era mai arrivata".

È dunque un amore totale mescolato con un'angoscia totale - l'amore dell'infanzia - quello che la morte della madre fa rinascere in Delia; è un amore divorante che non può avere ricordi di intesa felice o di sintonia, un amore che non contempla riposo, acquietamento o soddisfazione, ma soltanto il balsamo effimero del rancore o il placebo della separazione.

Per questo Delia se ne era andata. Aveva lasciato la madre, la sua città, il suo dialetto napoletano, le sue miserie di donna sposata e schiva, ma forse segretamente disposta al piacere, e aveva cercato con tutta se stessa di tracciare un confine, di essere diversa da lei: un'altra città, un'altra lingua, un mestiere, una vita da sola... Tuttavia, la morte della madre, come ogni perdita importante e definitiva filtra d'acqua le fondamenta dell'identità che Delia si è costruita allontanandosi fisicamente da lei: "Che fard ingenuo e sbadato era stato cercar di definire 'io' questa fuga obbligata da un corpo di donna, sebbene ne avessi portato via meno che niente!"

Essa, inoltre, fa lentamente riemergere alla coscienza della figlia che la separazione dalla madre era stata preceduta, molti anni prima, da un gesto molto più violento nei suoi confronti. Un gesto che forse aveva dettato la stessa urgenza e radicalità di quella separazione. Infatti Delia, piccolissima, atterrita dalle insidie di un vecchio, aveva raccontato al padre non già quello che era accaduto a lei, ma di aver visto la madre fare all'amore con un suo corteggiatore,

Caserta, a causa del quale il padre già la sottoponeva a infinite vessazioni. Dunque, impossibilitata ad "attaccarsi definitivamente" alla madre, Delia si era vendicata, non solo con la menzogna ma anche con il tradimento, sagomando cioè il suo desiderio di lei su quello dell'uomo, del padre: "Mia madre pedalava tutto il giorno sulla Singer come un ciclista in fuga. In casa viveva dimessa e schiva... Ma sospettavo, proprio come mio padre, che fuori casa ridesse diversamente, orchestrasse i movimenti del corpo in modo da lasciar tutti a occhi sbarrati. Girava l'angolo, ed entrava nella bottega del nonno di Antonio. Scivolava intorno al bancone, mangiava dolci e confetti argentati, zigzagava senza sporcarsi tra banchi e teglie. Poi arrivava Caserta, apriva la porticina di ferro e scendevano insieme in fondo all'interrato... Ben celati nelle aree più buie, si toccavano reciprocamente tra le gambe". Dal momento in cui a Delia si rendono chiare la natura e le conseguenze di quel suo desiderio, di quel suo amore *per la madre*, non le resta che convertirlo nel desiderio di *essere come la madre* e infine in quello di *essere la madre*. "Io ero Amalia": così chiude coraggiosamente il suo romanzo Elena Ferrante. E dico coraggiosamente perché il desiderio, l'amore femminile per la madre (come forse quello per ogni altra donna) non ha ancora e forse non avrà mai una sua forma. Occorrerebbe essere capaci di un sapiente governo e insieme di un'ineludibile vigilanza per mantenerlo vivo e d'altronde evitare che si incagli nelle secche dell'infanzia o si lasci incantare dal richiamo paterno. Occorrerebbe cioè che la madre e la figlia avessero ciascuna una propria irriducibile e non falsificabile identità, perché potessero davvero vivere, essere in consonanza come d'altronde sono i nomi - e realisticamente solo i nomi - della madre e della figlia di questo romanzo: Amàlia, Dèlia...

Nota

(1) Elena Ferrante, *L'Amore molesto*, edizioni e/o, Roma 1992.

Una "mappa" ai confini della luce con l'ombra

di Enrica Ballardini

Il sottotitolo recita: *Lettere di adolescenti ad un giornale femminile* (1). Ai tempi della rubrica ho avuto occasione di vedere alcune di queste lettere: erano su carta rosa, giallina o fiorata, spesso traboccanti di esclamativi, ornate di disegni ingenui e cuori trafitti. Proponevano a volte questioni enormi sulla vita e la morte, più spesso parlavano di amori impossibili, talora lasciavano intravedere vicende di viva drammaticità, intensa e palpabile. Ogni volta si chiedeva una risposta urgente e risolutiva, quasi ogni volta - a me sembrava - non poteva esserci risposta, nello spazio breve della rubrica, che non rischiasse di essere semplicistica o banale, infarcita di buon senso stantio.

Lea invece, mai vittima del senso comune, ogni settimana rispondeva, con la sua prosa difficile, e ancora oggi - leggendo il libro - non ho potuto evitare un moto di incredulità per questo straordinario dialogo tra adolescenti ed una intellettuale adulta, apparentemente da loro così lontana.

Ma..." È vero che la poesia è la più semplice mappa per scoprire i misteri del cuore umano?"

Forse non valutavo abbastanza che Lea Melandri è persona di sogni, fantasie, suggestioni: come fanno i poeti, sembra sognare insieme sogni propri e altrui, lungo un filo di pensiero che si dipana ai confini della luce con l'ombra. Evidentemente queste giovani potevano riconoscersi: la leggevano e continuavano a scrivere.

Lea rispondeva, evocava ombre, mostri e misteri ("Il cuore umano, come tutti i territori inesplorati che il mistero riempie di mostri ed incantesimi...") a cui cercava di dare voce ed un

nome. Costruiva metafore come cattedrali per affermare che mostri ed ombre esistono davvero ("La 'civiltà avanzata' tiene sepolte le sue radici presso un popolo di ombre, che dimentica ad ogni suo risveglio..."), e che sono loro - dal sottosuolo - a nutrire l'agire del giorno. Citava, nella loro veste illusoria, le parole che Giocasta rivolge ad Edipo nella tragedia: "Già molti uomini si unirono in sogno con la madre, ma chi non crede alle ombre, vive tranquillamente la sua vita...". Come chi già sia sceso agli inferi ed abbia alimentato con il sangue i suoi fantasmi, pareva ora volere accompagnare nel viaggio le sue giovani lettrici, parlando in nome di personaggi di un mondo interno che forse non avevano più nome, né memoria, né voce. Qualche lettrice protestava: "... le tue risposte... più che tali, sembrano affermazioni enigmatiche a destinatario indeterminato" o ancora, "... la prego di rispondere alla mia domanda e di non limitarsi ad analizzare la mia situazione". Di rimando, giustamente ma implacabilmente: "La domanda, come la risposta che si attende, hanno quasi sempre la semplicità e l'immediatezza di un desiderio. Alla conoscenza si rimprovera di percorrere i sentieri enigmatici del profondo, anziché garantire magicamente la soddisfazione di cui si ha bisogno". Ora particolarmente vicina alle sue giovani corrispondenti, Lea, che nella premessa dice di se stessa "... se penso a quel sogno d'amore e di promiscuità perfetta che sono i Duran Duran nelle lettere che ho ricevuto, posso considerarmi una 'duraniana'... perché si riconoscono compagne di viaggio su strade non tracciate, e perché cercano il tempo sugli orizzonti sempre uguali dell'anima... Dedica un capitolo del libro ai grandi amori irraggiungibili, lontani e vicini come divinità. Lo intitola *I sintomi di una religione*: La fede, come l'amore, costruisce cieli che non può raggiungere...". Ma, i pur luminosi sogni d'amore - come vane apparenze che rivestono una realtà a cui non si vorrebbe credere - sono solo apparentemente distanti dal regno delle ombre: "Per non doversi separare dalle ombre compiacenti che vengono a tenergli compagnia, quando tutto il mondo sembra indifferente, il sognatore respinge la voce che lo chiama alla vita, e fa del suo sonno l'unico luogo vivibile...". Ora lo sforzo di Lea sembra teso a riportare le lettrici dai cieli alla terra dei vivi: "La mano che ci conduce, ancora un po' assonnati, a posare i piedi sulla terra, può sembrare fredda e nemica, ma è l'unico calore che si lasci toccare..." eppure "... se le persone reali possono lasciarci soli o contraddirci, le creature dell'immaginazione sono legate al desiderio che le ha formate, compagnia dolce e protettiva rispetto a una sorta imprevedibile...". Ancora qualche protesta: "Non ti è mai capitato di piangere per un ragazzo che se ne frega di te? Disperarti al massimo? Quella che tu chiami 'malattia psicologica' è solo amore!...". Tra le altre, una voce chiara e terrena: "Cara Lea, vorrei rispondere ad una lettera apparsa sul n. 12... nella stanza c'è il

profumo di un passato, della solitudine, del dolore, della speranza... apro finalmente quella finestra, e un fascio di luce la illumina: non c'è nulla di anormale ed è molto bella: basta solo una spolverata," a cui Lea corrisponde: "Leggero e penetrante come un 'fascio di luce', il pensiero che si scrive... oltrepassa, quasi inavvertitamente, i recinti della solitudine...".

Come sempre, i sogni - e gli incubi - muoiono all'alba.

Nota

(1) Lea Melandri, *La mappa del cuore*, Rubbettino Editore, 1992.

Fino al cuore delle nostre radici

di Silvana Sgarioto

Non è una patria o una casa a cui potere fare ritorno; del luogo delle origini le donne possono raccontare il viaggio faticoso e appassionante con compagne di strada inquietanti e familiari, sospese tra passato e futuro, interno ed esterno, realtà e sogno: l'isterica, la bambina, Demetra e Kore, Nefele, Medusa "Il nostro viaggio è necessariamente un viaggio senza Itaca, un viaggio senza ritorno in cui il tempo è rovesciato e lo spazio aperto all'infinito". Una forma di *erranza costitutiva* caratterizza il procedere delle donne che vogliono avvicinarsi al loro essere concreto. Non ci sono mete eroiche da raggiungere con il pensiero e con la volontà; si tratta di conquistare attenzione e consapevolezza, ora e qui, delle ricadute, delle ripetizioni, delle difficoltà che comporta il processo di appropriazione di sé, fuori dall'esilio in cui la 'razza delle donne' è stata confinata.

Verso il luogo delle origini (La Tartaruga edizioni, 1992 (1) cerca di dare conto della vicenda complessa del farsi del femminile, attraverso una raccolta di testi che documentano la vitalità e il lavoro prezioso del Centro di Documentazione Donna di Firenze. Nato come associazione culturale nel 1981, il Centro promuove seminari, produce e pubblica materiali, organizza mostre fotografiche, presentazioni di libri, rassegne di film e rappresentazioni teatrali. A parte sporadici finanziamenti dal Comune di Firenze, le attività del Centro sono quasi interamente autofinanziate.

La selezione dei testi raccolti nel volume è stata curata da Gabriella Buzzatti e Luciana Percovich, che hanno costruito un percorso per temi e figure significative (L'Immaginario, L'Attesa, Relazioni etiche, La Bambina) in cui si collocano gli interventi di alcune delle docenti che hanno tenuto i seminari dal 1982 al 1991. La scelta di non riproporre per intero i lavori dei seminari (peraltro già pubblicati in dispensa a cura del Centro), ma di creare una cornice

nuova a interventi nati in quel contesto, risponde all'esigenza di garantire una circolazione più ampia a taluni filoni di ricerca. Vi si può forse vedere anche un tentativo di bilancio e di sintesi di un decennio di attività, importante non solo per il Centro ma per il pensiero teorico del movimento delle donne. Vengono, perciò, espressamente tralasciati i testi del seminario *Vivere e pensare la differenza* (1988) legati alla cronaca e alla polemica politica troppo lontani dalle "tematiche specifiche del Centro".

Le voci accolte nel volume, diverse per formazione e per pratiche, si caratterizzano per un metodo comune, ossia presa di distanza dai saperi e dai linguaggi specialistici e tentativo di far emergere le produzioni immaginarie che restituiscono alle origini. Più che un prodotto si offre un pensiero *in fieri*. Il mito e la letteratura sono da alcune utilizzate come punto di partenza per un'analisi che seziona, scompone e ricostruisce un nuovo senso. In molti scritti si ricorre all'etimologia come a voler andare alle radici delle parole per farle rinascere a una nuova vita.

Felice mi è parsa, nell'ultima sezione "La bambina", l'interpretazione che dà di Alice Anna Salvo. Bambina senza madre messa al mondo da un uomo che non le riconosce la sessuazione, vive l'assenza non la mancanza, che è l'esperienza di un corpo necessariamente mutilato. Il suo è un corpo che non ha pienezza né vuoti né rimpianti, si colloca nell'atemporalità e finisce per essere agito da agenti esterni: crescere e rimpicciolire è per Alice un evento imprevedibile che provoca sconcerto. La scissione tra essere corpo e essere pensiero è il prezzo che paga all'uomo che l'ha generata. Non le resta che usare il pensiero e la logica come strumento di riappacificazione con il "perturbante". L'ossessione delle domande diventa la copertura dell'assenza di sessuazione. Questa bambina mostruosa, figura eccessiva, ci somiglia nell'uso sconsiderato del pensiero e delle domande per eludere la *domanda*: come abitare un corpo sessuato differente? La sua come la nostra crescita è un processo ineluttabile a cui non aderiamo perché "siamo bambine nate da un corpo di un'altra bambina-donna. Luogo delle origini come vicende di bambine". Un'altra figura limite con la quale nella distanza è possibile intrecciare un dialogo fecondo è senza dubbio l'isterica. Gabriella Buzzatti ricostruisce le tappe dell'invenzione dell'isterica, divenuta pretesto nel secondo Ottocento per l'organizzazione di un'impresa scientifica che, attraverso la messa a punto di una pratica, di una metodologia e di una teoria, ha perseguito lo scopo di addomesticare i corpi e di controllare politicamente la popolazione. Lo sguardo del medico, alla Salpêtrière, crea l'isterica, un *nuovo oggetto* da mostrare alla comunità scientifica. I suoi sintomi, indagati con acume da Freud, permettono il costruirsi di una teoria, la psicoanalisi. Perché i corpi delle isteriche pongono questioni che

solo la nascita di una nuova disciplina rende pensabili. Ma la ricostruzione storica o biografica ci restituisce delle "icone, delle figure morte che ancora una volta travestono sotto qualcosa d'altro il clamore del loro corpo sessuato". Vanno, dunque, interrogate a partire da noi, riconoscendo nel tratto isterico una componente della soggettività femminile, evitando di fronte al corpo di rivolgere altrove lo sguardo "perché la tentazione del sublime, dell'alto è sempre molto forte, perché il fondamento di soggettività tenderebbe a rimuovere, a dimenticare l'esperienza del Sé corporeo a favore dell'io-penso". Le isteriche somigliano più a noi che alle loro coetanee nelle descrizioni delle loro qualità 'mascoline' (lucidità, carattere forte, spirito di indipendenza, ecc.) e delle loro caratteristiche eccessivamente femminili (emotività più vivace e sfrenata, attitudine al sogno ad occhi aperti, smodato bisogno di amore) che compaiono negli scritti di Freud. Partendo da questa considerazione, Lea Melandri tenta un confronto tra questi scritti e le rappresentazioni di sé in scritture femminili odierne che si rivolgono ad indagare la sessualità e il corpo, scoprendo risonanze scarti spostamenti significativi in materiali tanto diversi e lontani nel tempo. Tra le righe, o posta apertamente come questione, compare in molti interventi la necessità di confrontarsi con l'altro da sé e di modulare l'incontro con l'alterità al di fuori del *pensiero binario*, che fa perno su un unico soggetto e non riconosce soggettività all'altro. Si tratta di una scommessa esistenziale e politica e di un problema etico, che richiede uno sforzo di elaborazione individuale e collettivo. Se l'individuazione del maschio avviene attraverso una violenta rimozione del legame con la madre e la riduzione del corpo materno ad *altro da sé*, a oggetto, la figlia non ha bisogno di distruggere l'altra per individuarsi. "Possiamo cioè ipotizzare e mettere in atto un modello relazionale che contenga in sé il *simile* il *separato* il *diverso*. Possiamo dare forma e riconoscimento ad un pensiero complesso che rechi in sé la traccia dell'origine non come rimosso, ma comprenda le opposizioni, ponga al centro procedimenti analogici e relazionali da soggetto a soggetto, libero di non rispondere in maniera coatta all'imperativo di dirsi per affermazione o negazione".

L'esperienza come "saper stare nelle cose, ascoltare attente fino a toccare il cuore delle nostre radici" è un punto di riferimento costante e in alcuni interventi emerge con più evidenza. Penso alle considerazioni che in un registro piano e colloquiale Manuela Fraire va intrecciando sul tema dell'attesa. Dopo aver posto la distinzione tra uccidere il tempo e tenersi occupate nel tempo, rileva come nell'attesa il senso di vuoto sia legato all'incapacità di sentire il corpo. L'ospite, punto di intersezione tra psichico e fisiologico, tra fantasia e realtà, inevitabilmente delude (deludere è etimologicamente uscire dal gioco). La delusione segnala il momento di

uscita dalla fantasia per incontrare le realtà. I due sistemi (fantasia e realtà) si incontrano e si dividono continuamente. È proprio l'intermittenza che ci permette di riconoscere l'ospite, che va accettato come parte costitutiva di questo processo. L'attesa è, dunque, un'arte che va appresa. Da tale punto di vista, delusione e crisi diventano feconde e ricche di possibilità perché segnalano un percorso che si va aprendo non "la conclusione di un tragitto che ha avuto un esito diverso da quello sperato". Insomma bisogna accettare l'intermittenza che vuol dire anche considerare irrinunciabile la solitudine che consente "di non fare di qualsiasi ospite un atteso". E ancora: elaborare la distanza, evitando la relazione con le altre donne come continuità, adeguamento della fantasia alla realtà, incapacità di vivere la delusione. La teoria dell'affidamento è, per esempio, secondo la Fraire, fondata su una disparità che non costa delusione, su un pieno che garantisce dalla solitudine. Lo stare tra donne dovrebbe, invece, fare i conti con la consistenza del proprio io e, insieme, con la irriducibile differenza dell'altra.

Accanto a parole radicate nell'esperienza compaiono nel volume teorizzazioni piuttosto astratte. Mi riferisco al tentativo, a mio avviso poco convincente di spiegare il processo di espropriazione del corpo della donna attraverso una sorta di fisiologia 'evolutiva'. Di tal fatta mi sembra la tesi della perdita dell'estro proposta da Silvia Vegetti Finzi. Nella notte dei tempi la femmina dell'uomo ha perduto l'estro, diventando disponibile illimitatamente all'accoppiamento con il maschio. Tale mutamento ha finito col rafforzare il legame di coppia ma la donna, sottratta alla regolamentazione della natura, non ha acquistato maggiore libertà perché di fatto si è sottomessa ad un altro dominio, quello sociale. Da questo momento essa diventa estranea a sé stessa, al suo corpo e al suo desiderio, non più in sintonia con la natura e i suoi cicli.

Ora, mi pare che in tale rappresentazione ricompaia l'equivalenza donna/natura e fatalmente donna/madre; la sessualità puramente finalizzata alla riproduzione viene considerata *più libera* perché *più naturale*. I presupposti della tesi della perdita dell'estro come origine del dominio sociale sulle donne mi sembrano piuttosto ingenui perché fondati sull'astratta distinzione tra donna naturale e donna sociale. Insomma il vecchio repertorio di immagini del femminile rispunta fuori vestito di nuovo e questo dovrebbe farci riflettere su come sia tenacemente radicato anche nelle donne. Sull'erotismo e sull'amore propone alcuni spunti interessanti Nadia Fusini attraverso alcune figure della letteratura (da *Nadja* di Breton a *Lulù* di Wedekind) e le riflessioni di Lou Andreas Salomè. Un'interpretazione del masochismo femminile tenta la Vegetti Finzi in *L'animale femminile* a partire da *Histoire d'O*, un libro puntualmente analizzato

anche da Jessica Benjamin (*Legami d'amore*, 1991), per dimostrare che il desiderio della donna è inconfessabile perché nasconde un sogno di sottomissione. Da queste letture riporto l'impressione che il rapporto con l'uomo è uno dei terreni meno dissodati dalla ricerca delle donne. Si rischia di ricamare sul tema e di svuotare il pensiero della corposità dell'esperienza. È una materia incandescente e non si riesce a toccarla ma solo a cantarne l'ineffabile imprevedibilità.

Nota

(1) AA.VV., *Verso il luogo delle origini*, a cura del Centro di documentazione Donna di Firenze, Ed. La Tartaruga, 1992.

LE RUBRICHE

Fra sé e l'altro

Elemento formativo e costitutivo dell'individualità, la relazione con *l'altro* - rapporto tra sé e la propria immagine, tra fisicità e pensiero, interno ed esterno, ecc. - è altrettanto determinante nel definirsi della relazione sociale con gli altri esseri e col mondo. Legata ad alcune esperienze elementari, quali la *paura*, *l'amore*, la confusione e la differenziazione, essa impronta, sia pure in modo sotterraneo, anche i fenomeni più complessi della convivenza umana. Il groviglio delle ragioni che rendono così difficile oggi riconoscere *l'alterità* si presenta in forme solo apparentemente contrapposte: l'uniformità a un unico modello coesiste con l'esasperata proliferazione di *figure altre*, nemiche, e più simili ai fantasmi del mondo onirico che alle reali diversità umane. La rubrica, fedele a una ricerca delle connessioni tra origine e storia, vorrebbe esplicitare e dare un nome a tutto ciò che, nell'agire del singolo o della collettività, viene di solito liquidato con l'etichetta di 'irrazionale'.

Testi/Pretesti

Stanche di quel genere equivoco che è ormai diventata la letteratura femminile - romanzi, racconti, poesie, diari, lettere, autobiografie, che vengono accomodandosi pigramente in appositi scaffali di alcune librerie, nella certezza di un pubblico su cui contare - tuttavia ancora testi di donne vogliamo pubblicare, anche se sempre di più ci pare utile che vengano accompagnati da un pretesto.

Il pretesto è una riflessione, uno scritto che vuole far luce su ciò che la scrittura del testo nel suo disporsi costruisce, in esplicito o nascosto rapporto con quelle voraci "categorie dello spirito" che sono il maschile e il femminile. Innanzitutto, un'immagine della donna/delle donne, degli altri e del mondo. In secondo luogo, un percorso preciso, una scelta di temi e di stile. Vorremmo anche che il 'pretesto' individuasse le condizioni reali e immaginarie che spingono le donne a scrivere e che riflettesse sui criteri e sugli strumenti interpretativi utilizzati dalle donne nell'analisi, nel rapporto, con le scritture letterarie di altre donne.

Il sogno e le storie

Affettività e sessualità, da sempre pensate come estranee al vivere sociale, hanno finito per

costituire il luogo di sedimentazioni mitiche, immaginarie, ora sopravvalutate ora svalutate, in cui a fatica si comincia a intravedere la centralità di avvenimenti come la nascita e l'accoppiamento, il formarsi delle immagini di genere, maschile e femminile, e di tutti i dualismi che attraversano il senso comune, prima ancora che la cultura. 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 riflessione se si ha la pazienza di scoprire dentro i luoghi comuni del sentimento il difficile percorso di individuazione del maschio e della femmina.

Racconti del corpo

Dai "racconti di nascita" all'intera vicenda del corpo femminile: il silenzio, o la costrizione a star dentro le parole e le immagini prodotte da altri caratterizzano non solo l'esperienza procreativa, ma anche tutta la storia del mutare corpo, dell'assumere i tratti sessuali femminili. Com'è il tempo di una vita, se a scandirlo sono anche - e con tanta forza - i mutamenti allusivi delle forme, la comparsa del sangue mestruale, il primo accoppiamento, l'eventuale procreazione, la menopausa? Come significano, questi eventi, la fine dell'infanzia, l'inizio della giovinezza, di nuovo la sua fine? Come squilibrano, questi tempi, i tempi deliberati dalla società, come si iscrivono nella relazione tra uomini e donne, e tra donne e donne, come incidono sulle idee di libertà e di individualità e su quelle di naturalità e di limite, di vita e di morte? Esperienze da raccontare: un inventario di segni dai quali partire per pensare noi stesse.

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.

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.

Il mosaico dell'identità

Trovare la propria identità è un po' come fare un mosaico. Ma, né possiamo disporre 'prima' di tutte le tessere necessarie, né scegliere la dimensione e il colore di molte di esse. Alcune sono rinvenibili dentro di noi, altre, per essere scoperte, abbisognano di un fascio luminoso che accende solo l'incontro con persone, luoghi, saperi, culture, lingue, tempi. L'impegno che mettiamo nell'opera può durare a lungo ed esige non già soltanto il lavoro di scavare dentro di noi, ma anche quello di vagliare ciò che ci appare come irrimediabilmente esterno o 'dato'. È l'incrocio di questi due lavori che documenteranno gli scritti di questa rubrica.

I paradossi dell'emancipazione

Il lavoro è il perno attorno a cui si è realizzato il desiderio dell'emancipazione femminile: principio di indipendenza economica e di uguaglianza rispetto all'uomo, accesso alle decisioni sociali e politiche, e infine speranza e pratica di individualità. Ma l'emancipazione è stata vissuta per lo più come una necessità 'aggiunta' alle altre della vita di una donna (relazioni sessuali, affettive, maternità). Luoghi dell'emancipazione e luoghi della vita affettiva si sono configurati spesso come rigidamente separati, in contrasto e immodificabili, luoghi da 'occupare' piuttosto che da plasmare e piegare alla propria unitaria soggettività; in essi le donne hanno profuso energie immense, oscillando dagli uni agli altri, realizzando più che una maggiore individuazione di sé e dei propri desideri profonde lacerazioni, ma consolandosi con la speranza di poter sempre scegliere abbandonando gli uni per gli altri. Oggi quella speranza si rivela più di prima irrealizzabile, anche perché quei luoghi - tutti - si sono trasformati, talvolta sono implosi, attraversati da onde di crisi prima sconosciute che hanno travolto non solo consolidate sicurezze sociali ed economiche ma lo stesso ordine tradizionale delle relazioni tra uomo e donna.

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.

In lettura

È possibile che un libro diventi qualcosa di diverso dal consumo o dalla semplice registrazione di un prodotto culturale, per entrare in un rapporto più intrigante con il proprio pensare e sentire? La rubrica suggerisce accostamenti alla lettura meno dipendenti dai modelli della recensione e più scopertamente interessati.

COLOPHON

Lapis

Làppese a quatriglié. Percorsi della riflessione femminile

Pubblicazione trimestrale

Direttrice: Lea Melandri.

Redazione: Lidia Campagnano, Giovanna Grignaffini, Laura Kreyder, Laura Mariani, Paola Melchiori, Maria Nadotti, Rosella Prezzo, Paola Redaelli, Sara Sesti.

Collaboratrici: Iudith Adler Hellmann, Maria Attanasio, Emma Baeri, Dora Bassi, Anna Bravo, Giuliana Bruno, Biancamaria Frabotta, Manuela Fraire, Carmela Fratantonio, Marina Mizzau, Francesca Mollino, Henriette Molinari, Adriana Monti, Rosalba Piazza, Rossana Rossanda, Claudia Salaris, Agnese Seranis, Gitte Steingruber, Matilde Tortora, Patrizia Violi.

Art Director: M. Ancilla Tagliaferri.

Ricerca iconografica: Dora Bassi.

Segretaria di redazione: Monica Onore.

Redazione: c/o Lea Melandri, via Bellezza 2, 20136 Milano telefono 02/58305152.

La Tartaruga edizioni via Filippo Turati 38 20121 Milano T. 02/6555036 Fax 02/653007.

Trimestrale in via di registrazione presso il tribunale di Milano.

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