

Lapis

Percorsi della riflessione
femminile

18

Numero 18
giugno 1993
Lire 10.000

Làppese a quattriglie

"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.

La paura dell'altro

Louise Bourgeois
una vita nell'arte:
intervista, immagini,
aforismi.

Donne e Sud

L'Argentina
attraverso la poesia di
Alfonsina Storni

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

Distribuzione
Arnoldo Mondadori Editore

Spedizione
in abbonamento postale
gruppo IV/70
Trimestrale
Registr. Tribunale di Milano
n. 152 del 29/03/1993

CREDITS EBOOK

Titolo: Lapis - numero 18

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 18

~

Giugno 1993

Sommario

Credits Ebook.....	2
Fra sé e l'Altro. La Paura.....	5
Il fragile confine tra il nemico e l'amico.....	5
Il cerchio della paura.....	9
Rifugio o prigione? Le leggi dell'ospitalità.....	15
Il rifugio.....	18
In apprensione.....	25
Testi/Pretesti.....	28
Alfonsina/Argentina.....	28
Poesie.....	35
Racconti del Corpo.....	42
Vergine di gravidanze.....	42
Proscenio.....	46
La distruzione del padre.....	46
Testi di Louise Bourgeois.....	57
Le sorprese dell'amore.....	63
Anatomia di un'analisi: il noir d'autore.....	73
Geografie dell'orrore.....	84
Il Mosaico dell'Identità.....	88
Viaggiare nel proprio paese.....	88
Il lascito delle madri.....	92
Radici di palma.....	95
I Paradossi dell'Emancipazione.....	104
La Babele del lavoro.....	104
In Lettura.....	116
Dopo la liberazione.....	116
La nascita e il sogno.....	122
Il Piccolo Principe Cannibale.....	127
Le Rubriche.....	130
Colophon.....	134
Lapis.....	134

Il fragile confine tra il nemico e l'amico

di Lidia Campagnano

L'uomo che mi fa più paura non è il nemico: è il mio compatriota, il mio vicino. È accaduto che si ascoltasse questa frase, negli incontri per la pace tra donne della ex Jugoslavia e donne italiane, e a dirla erano loro, le donne del paese in guerra. Una frase molto coraggiosa, e esplosiva, nei rapporti tra uomo e donna. Fallisce, in questa frase, il lavoro politico-sentimentale per la costruzione della figura del nemico, figura di alterità e di distanza spaziale e temporale che piomba dentro i confini e i ritmi della vita comunitaria altrui per devastarla. La paura, se può erompere, sembra non tener conto della differenza o dell'uguaglianza di linguaggio, né della provenienza spaziale presunta lontana, della storia presunta diversa. Il nemico può prendere i tratti di colui che condivide con lei (o meglio, ha condiviso) una relazione strutturata da parole, da cose, da norme e istituzioni. Fatto simile da un patto civile vissuto giorno per giorno, nonché da relazioni più intime e private, il vicino può subire una metamorfosi e diventare spaventosamente imprevedibile come l'estraneo. Può trasformarsi insomma nella Bestia o nella Macchina mossa da istinti e da meccanismi per definizione ciechi e fatali. In questa veste abbatte ogni confine per razziare, distruggere, stuprare. Il gioco che si svolge tra il vicino e il nemico non mitiga in nessun modo la paura di lei: questo gioco sanguinoso di autodifesa consiste nell'erigere e nel difendere confini territoriali che non riescono a essere anche confini di identità agli occhi di lei, e non sono fatti per proteggerla, perché non contengono né trattengono la Bestia-Macchina alla "giusta distanza". Lei, che normalmente non fa la guerra, deve mettere in atto proprie strategie di difesa nei confronti di entrambi, e sono, queste strategie, femminili anche quando a praticarle siano uomini (detti disertori, traditori, vigliacchi e non per caso "femminucce" o "froci"). Consistono nel mimetizzarsi, nel nascondersi, nel tacere, nel farsi, insomma, invisibili o irriconoscibili o

indefinibili, o nell'allearsi col proprio persecutore, alleanza che prende anche l'aspetto dell'amore e, per così dire, dei suoi lacci, quegli invisibili strumenti di contenimento, di confinamento delle eventuali pulsioni aggressive dell'altro: barriere erette clandestinamente all'interno di una relazione che si vuole, per definizione, senza barriere. La paura dell'invasione, dell'effrazione, dello stupro può portare a un accoppiamento in funzione di prevenzione. Fin qui, la perdita di fisionomia, di identità di colui che fa paura appare "soltanto" duplice: si appanna la differenza tra amico, o vicino, e nemico, e nel prodursi d'una figura di Bestia-Macchina si perdono anche i tratti delle differenze individuali, dato che né la bestia né la macchina accedono all'individualità. Intanto, anche colei che è ridotta a questa paura dell'indistinto subisce un'analoga forma di appannamento: perde le sue qualità civili di alleata, concittadina (di solito non possiede propriamente quelle di nemica, essendo caso mai la donna del nemico) e, nei suoi meccanismi di difesa, anche le qualità individuali, di persona. Lei infatti si riduce a animale spaventato, e a meccanismo di difesa mimetizzato e forse pronto a scattare come una trappola. Insomma, fa paura, e l'aggressore si specchia nella sua paura, rischiando di riconoscersela. E non può, non deve. Non certo per caso, in guerra più che mai (ma non solo in guerra) l'espressione stessa della paura viene bloccata, con danni programmaticamente incalcolati per la salute mentale. La paura rischia così di confondere i tratti della differenza sessuale rigidamente delineati. Terza perdita di identità.

Si potrebbe pensare che non ci sia nulla di nuovo in tutto ciò, che si tratti di un quadro buono per qualsiasi guerra, e in particolare per ogni guerra civile. Non è del tutto vero. C'è novità, eccome, nel fatto che esistano oggi donne alle quali nulla può impedire di pronunciare pubblicamente la caduta della distinzione tra amico e nemico, quanto al suo essere generatore di paura. E c'è novità nel fatto che le nuove ideologie nazionaliste, fondate ancora su un impraticabile culto dell'Origine e del Sangue, cioè su mitiche certezze di identità non riescano a mimetizzare, a vestire di credibili panni di identità generica e personale la Bestia-Macchina che producono. Invece, tutto congiura per una fluidificazione davvero minacciosa di forme, istituzioni, fisionomie per dar luogo, in fondo, a una spettrale povertà e inciviltà nelle relazioni umane. Se qualcosa di più civile sopravvive in questo campo, i media non se ne accorgono, e dunque neppure noi. E davvero lo stupro ne diventa la metafora, come atto del nemico-familiare per ribadire disperatamente che la donna è donna, l'uomo è uomo, il nemico è nemico e il commilitone è commilitone. Lo stupro: l'atto sessuale, la congiunzione carnale divenuto tentativo di separare e separarsi il più possibile proprio nell'attimo in cui la separazione viene messa in gioco. Questo fallimento di ogni differenza e di ogni identità

dev'essere evidente, se a tratti qualcuno dei belligeranti ai quali qui si fa riferimento si sforza di rievocare una storia di identità più abbordabile e cerca di incarnare, per esempio, la figura del partigiano, del resistente antifascista, rifacendosi a una forma di civiltà invece che a una origine preistorica. Il fatto è che, in quel caso, un'intera cultura era mobilitata a segnalare nei fatti e nelle idee una "differenza di civiltà" col nemico. Una differenza di "virilità": il "vero uomo" antifascista si presentava vestito dei valori del lavoro, del progresso, della giustizia sociale e del diritto, lo stupro e il saccheggio ai danni della popolazione civile erano passibili di condanna a morte. Oggi, questi temi sono del tutto assenti dalla scena, e il combattente attuale, così carico di orpelli simbolici, così attento a una sua estetica del gesto, del canto, della divisa è, al confronto, nudo. Un corpo maschile insensato, strumentale e miseramente, incivilmente privo di abito.

Nudo, e perciò spaventato, e perciò spaventoso? Che cos'ha da fare un corpo nudo di uomo su questa scena, quali impulsi evoca, quali molle contiene, pronte a scattare?

Su questa scena, la fantasia è a senso unico, dominata dalla paura. E forse la paura di alcune donne, la paura che ha potuto esprimersi, ha subito intravisto quel minaccioso corpo nudo dietro le canzoni, le bandiere, le parole che maldestramente tentavano di costruire la favola del sangue, della fede e della terra originaria. Caduti gli inganni, ma anche le difese della civiltà, si è visto quel corpo rinviare a un'immediatezza del rapporto sessuale tra uomo e donna, immediatezza che avrebbe perso, se mai l'ha avuta, la propria storia, la propria cultura. Una propria civiltà.

L'ha mai avuta? La paura non pare possa consolarsi con una qualche comune nostalgia, a proposito del rapporto sessuale tra i due corpi. La fantasia, una fantasia che non parli di stupro e miseria, fatica ad appoggiarsi su una qualche memoria certa. Come trasformare, allora, la paura finalmente riconosciuta in dolore per una perdita, in domanda d'altro, e infine in una ribellione nella quale non ci sia "più nulla da perdere, se non le catene"? Nei giorni affannati e disordinati delle raccolte di aiuti per la popolazione civile, della ex Jugoslavia, più volte è stata lanciata la richiesta, fra l'altro, di assorbenti igienici. E improvvisamente, una donna poteva immaginare qualcosa. Una bambina, per esempio, ammassata tra i tanti profughi su un camion, su un pullman che la portava chissà dove, con chissà chi. Che all'improvviso si sentiva arrivare le sue prime mestruazioni. Che forse pensava: adesso come faccio, che cosa devo mai fare. Oppure, o anche, pensava: sto crescendo, sono cresciuta (un po'). Questa bambina minacciata,

ma anche, questa bambina che continua il suo cammino di donna, malgrado tutto, perché così è fatto il suo corpo, nella sua immediatezza e nella sua naturalità. Nella sua naturalità cresce, si evolve, domanda un rapporto con sé, con altre e altri, in cambiamento, in crescita, e la fantasia, il pensiero, possono andar dietro al corpo. Vestire quella bambina con un po' di civiltà, con una tenerezza sapiente, che pubblicamente non è mai raccontata, con una gamma di sentimenti che non possono risolversi nella miseria della paura. Con la nostalgia pungente di ciò che non è mai stato. Innamorarsi di una piccola identità personale, sessuata e in crescita che ha bisogno, appunto, di vestirsi, di proteggersi con un pannolino, e di adornarsi, non di rinchiudersi in una corazza, in un confine armato. Un'identità fragile, e disponibile alla metamorfosi, ma non in bestia, né in macchina. Semplicemente, in quello che è. Se per la bellezza, la tenerezza, la vitalità di questa bambina non si fermano due combattenti, se non germoglia, come primaria forma civile, il rispetto, significa che la paura del rapporto immediato tra i corpi degli uomini e delle donne non nasce ora, ma si identifica con la storia/non storia di quel rapporto immediato. O almeno che un giorno (sappiamo quando?) quella storia si è bloccata. E che occorre sbloccarla. Forse, o anche, a partire dall'espressione, poi dall'articolazione, poi dalla comprensione di una paura che sembra essere l'unico reperto archeologico, l'unica memoria da interrogare, quando una civiltà monca si rovescia in pura barbarie.

Il cerchio della paura

di Paola Melchiori

Cos'è la paura? Da quando ci penso mi vengono sempre in mente tre scene. La prima.

Zaire. Stato di emergenza nel paese. Moneta cambiata in una notte. Disordini, assalti. Frontiere chiuse. Io e un'amica, in viaggio in autostop, a Nord. Nel pomeriggio realizziamo che di bianchi, qui, non c'è neanche l'ombra. Siamo vicino a Kindu. (Il posto dei tredici aviatori, italiani, uccisi e venduti al mercato. Si sa, questo stimola la fantasia). La sera, uscendo a prendere un po' d'aria dal recinto della missione protestante dove abbiamo trovato un letto e un gran senso di protezione, chiacchierando nel buio pesto, perdiamo completamente l'orientamento e non riusciamo a tornare indietro. Ricordo bene, come fosse adesso, il senso di terrore, lo smarrimento, la paralisi, il freddo...

Potrei citare altre paure dello stesso ordine, l'ospedale africano dove finisco in un attacco di malaria, i ragazzoni con i bastoni che attaccano me e un'amica mentre prendiamo il sole, ahimè nude, in una tranquilla spiaggia toscana... Tutte queste paure hanno in comune una presenza prioritaria del corpo, un sapore particolare, un amaro, il senso di paralisi, un freddo che congela, diverso da tutte le altre sensazioni, l'angoscia, la depressione, etc... Tutte combinano lo smarrimento con la coscienza della totale superiorità delle "forze nemiche".

La seconda. Quel momento in cui, discutendo di qualcosa, in genere in un luogo estremamente intimo e protetto, con l'uomo che amo si innesta imprevedibilmente qualcosa che apre il baratro di una crescente incomprensibilità reciproca, che procede inesorabilmente verso una conflittualità il cui esito è la reciproca espulsione dell'altro. È qualcosa il cui innesto non è chiaro, che non ha un oggetto specifico. L'umore fisico è qui la sensazione di cadere in un buco nero. Il vicino diventa abissalmente lontano. La terza scena evoca una paura mentale, è un pensiero fisso, quello del vicino di casa, serbo o croato, o... che uccide il vicino.

Vi sono mille varianti minori delle paure, in cui l'emozione è addomesticabile, le pulsioni "legate" dall'uso del ragionamento, dal processo secondario che porta ragionevolezza, previsioni, statistiche... Ma questo grado primario mette in evidenza quelle caratteristiche che distinguono la paura dalle emozioni che le sono parenti. In primo luogo dall'angoscia. La differenza con l'angoscia è dovuta soprattutto alla prevalenza dell'elemento esterno nella determinazione dell'affetto. La paura si situa in quella regione in cui l'oggetto è o viene percepito come più forte di noi, dotato di intenzioni aggressive, totalmente capace di sopraffarci. "Lui", "loro", sanno e possono più di noi, definitivamente, senza dubbi. È inamovibile questa certezza come poco elaborabile questa disparità. C'è, tra noi e "lui/loro", una incommensurabilità di potere.

Anche la malattia si situa in questo ordine di paure. Il corpo, che ti tiene naturalmente in piedi, diventa estraneo, nemico, più potente. Un altro più forte di noi. Anche la paura della distruzione da fenomeno naturale viene da questo livello di sproporzione della potenza.

Vi è anche la componente dello smarrimento. In un certo senso esso precede la paura, partecipa al suo processo di formazione. Il familiare, "*heimlich*", diventa "*unheimlich*", inquietante prima, poi estraneo, poi nemico. È il baratro della perdita di certezza sul piano di rapporti affettivi che fondano l'identità, la sicurezza dell'accoglimento/rispecchiamento. Si passa velocemente dal mancato accoglimento all'ostilità, alla percezione dell'altro come possibile distruttore. Anche qui l'impotenza. La paura subentra quando si sente che non c'è nulla che si possa fare. La funzione attiva viene bloccata. Ne *L'uomo nudo*, Lévi Strauss descrive magistralmente la vitalità della funzione simbolica, che permette all'uomo, a differenza dell'animale di rappresentarsi le vie di fuga rispetto al pericolo. Lévi Strauss chiama quella incapacità dell'animale "angoscia simbolica". La funzione simbolica è quella che permette di uscire dalla paralisi. Ma, al grado zero, il punto originario della paura si situa a mio parere in quel momento in cui si percepisce la paralisi dell'attività che può fare seguito alla libertà della rappresentazione del pensiero. Quando c'è la possibilità di risposta attiva, del fare, non solo della mente, un fare che non sia già condannato, evidentemente, la paura non è più là. L'attività motoria la sostituisce, subentra al suo posto, la scioglie, allenta la morsa, lascia scorrere di nuovo qualcosa. La funzione simbolica deve potersi rappresentare un'uscita attiva.

Ma forse, a un grado ancor più originario è anche solo l'alterità per se stessa che fa paura? Nell'amore è paura quella che prende quando l'altro (seconda scena) si pone, da vicino, come

irriducibile e si scosta da te, quando meno te lo aspetti, quando non lo vorresti. Rivendica il suo essere. Il distacco che non permette ponti immaginari. E un distacco che è lì, di fronte, reale, non necessariamente drammatico forse, se accettato. Più forte del desiderio, delle costruzioni affannose fatte per negare la distanza. Esse la rendono invece sempre più irrimediabile e affondano in essa.

In questi anni di lavoro con "l'altro", il diverso totale per cultura, abitudini mentali, pensieri, quante volte ho dovuto accettare la sensazione precisa di non aver capito niente. Stato di impotenza e nullità. Paura di questa differenza. Essa riporta i tuoi modi di essere (credenze, valori) alla miseria della loro precarietà e limitazione. Geografica e individuale. Ciò su cui magari spendi la vita non significa nulla qui, non vale; anzi, un tuo gesto può significare per l'altro l'opposto, e portarlo al tuo annientamento. Quante volte, credendo di porre rimedio a questa distanza, alla indecifrabilità dei codici, ho peggiorato la situazione. Certo, c'è un dato reale. Se ti si rompe la macchina, di notte, è diverso sapere che non hai codici comuni possibili. Ma c'è, anche questo senso di smarrimento, che l'indecifrabilità dei codici provoca. Semplicemente i tuoi gesti possono significare altro.

Ma c'è anche il senso di colpa. Sai che l'altro potrebbe reclamare diritti di ascolto negati, dirti in faccia tutta la sua diversità.

Paura in Sud Africa. La coscienza della giustizia non riconosciuta, della inevitabilità di un gesto riparatore da cui si vorrebbe fuggire. La tristezza della inevitabilità di quel momento in cui l'alterità dell'altro si rivelerà, staccandosi violentemente da noi.

Si vorrebbe annullare la distanza, farsi perdonare. Non si accetta l'indecifrabilità e la realtà. Cosa siamo per l'altro?

Il viaggio di Conrad al centro del *Cuore di Tenebra* è una lenta escalation della paura. E nell'incontro con Kurtz vi sono entrambe le componenti: il crescendo del viaggio verso l'interno della non civiltà, in cui le regole dell'Occidente non valgono, ma anche il viaggio verso l'interno di questa civiltà stessa che proprio nel rapporto con l'altro svela il suo volto orribile, e rivela nel cuore dell'essere umano, un cuore di tenebra, appunto. L'ombra in cui si sprofonda è lo smarrimento dei codici che l'alterità ci propone e la vista lucida del pozzo oscuro in cui il codice che si propone come legittimo può sprofondare, vedendo se stesso. Nel caso di Kurtz, come pura volontà di potenza.

Terza scena. Ho letto, nel corso degli anni giovanili, praticamente tutta la letteratura (che riuscivo a trovare) sui campi di sterminio nazisti (non sapevo, allora, ne esistessero degli altri). E oggi seguo con una specie di incredulità gelata, che non vuole assumere tutto l'orrore che vede, il massacro slavo. Sono ossessionata, soprattutto, dal trucidarsi tra vicini di casa. Questi incatenamenti del pensiero non sono mai innocenti, ovviamente. Il riandare del pensiero esprime nodi. Qual'è questo nodo? È il provare e riprovare a superare immaginariamente la paura di quella estrema impotenza che avviene quando l'altro, che era tuo amico, diviene il tuo carnefice. È il principio della ripetizione del rocchetto freudiano. Se il meccanismo di oggettivazione, alterizzazione totale dell'altro mi sembra più comprensibile, è questo fatto della vicinanza fino a ieri che mi pare insopportabile. Non possono funzionare, qui, i soliti meccanismi che cancellano usando la differenza. La somiglianza dell'altro è troppo vicina, e con essa la sua soggettività.

L'alterità che l'amore fatica a non negare si presenta lì dura come pietra. Ti uccide. Questa penso sia la ragione vera dell'orrore muto che mi opprime, quello primario, più ancora di quello morale. La consapevolezza che l'altro vicino può diventare così altro, e magari è solo se stesso, da essere irriconoscibile.

L'aspetto fisico di questa negazione estrema è nella mia testa, associata allo stupro. Non perché sia peggio della morte ma perché è il momento stesso in cui l'atto della violenza concentra da un lato l'inimicizia totale, dall'altro proprio l'uso del gesto della estrema vicinanza. Ho un ricordo totale, perfetto, del trasalire del corpo l'unica volta in cui ho rischiato davvero lo stupro con quei ragazzoni nudi armati di bastone, tredici contro due. È rimasto quel sapore amaro della paura. E quell'allentarsi quando ho pensato, "sono come i miei alunni, devo solo parlare e convincerli, distrarli". Parlare, parlare, parlare, questo proliferare dell'attività verbale con cui volevo dominare i loro corpi/cervelli. Ma funzionava...per un po'. Mi dava tempo per pensare. Mi sono domandata spesso come sarebbe finita davvero, se non fosse arrivato, a complemento del mio "comizio", quel corridore solitario che li fece volatilizzare in un secondo. Ma so che psicologicamente quell'esperienza non ha lasciato segno negativo perché ho sperimentato il potere addomesticante della parola contro la cattiveria dei gesti. Il mio problema di sempre. "Possiamo dirci tutto, purché non diventi gesto irrimediabile".

Quando tra donne di diversa provenienza vedo innestarsi, al di là di tutti gli odi, la distanza, l'aggressività, un brandello di dialogo, è questa speranza che cerco, di cui cerco l'esperienza

della ripetizione. Il potere della parola contro la distruzione, il gesto definitivo, la guerra.

Come si legano queste paure profonde con la differenza dei sessi? Ieri parlavo, in Africa, della Jugoslavia, con una collega. Lei ha detto, con estrema naturalezza: "We should lock all the men." (Dovremmo rinchiudere tutti gli uomini).

È in qualche modo vero che questa violenza, quella che fa paura, si associa all'alterità, ma soprattutto alla sua associazione con quella alterità che è l'uomo. E quella violenza è prevalente negli uomini.

Ma l'unica cosa che riesco a pensare è quale deve essere, dall'altra parte, la paura. Una violenza così forte non può essere la risposta, con un eccesso di attività, a una paura divenuta invisibile? L'antico fare paura per non avere paura.

Poco sappiamo dei sentimenti dei bambini piccoli, impotenti, di fronte a quel grande corpo che è la madre e che media il bene e il male del mondo. Ma sicuramente la nascita, l'alterità di un grande corpo che dà piacere o dolore, che c'è e non c'è senza che ci si possa fare nulla, indipendente dal proprio desiderio, deve avere qualcosa che ha a che fare con la paura. Lo smarrimento dei primi anni, quando altri codici devono rimpiazzare quelli del ritmo biologico naturalmente condiviso. L'innesto delle prime attività che possono qualcosa di fronte all'altra madre, il sollievo che l'attività permette. Come si apre allora, per uomini e donne, il passaggio al momento in cui l'attività ha bisogno dell'arma per rappresentarsi il distacco, la potenza, anche quella buona, sull'altro?

È solo l'impotenza assoluta che tende a capovolgersi nel bisogno totale di controllare l'oggetto che può portare fino alla morte, possesso finalmente sicuro per molti criminali? E le donne, di cui sappiamo le potenze sostitutive dell'autoannientamento, come accedono a questo difficile dosaggio tra accettazione dell'alterità e le compensazioni violente che ne possono risultare?

I soldati della guerra jugoslava. Certo quella è un altro ordine di violenza. Ma loro parlano non solo di esaltazione per l'offesa che con lo stupro fanno agli altri. Parlano di paura, di armi alle spalle, di fatica, di bisogno di bere per... Altri, non certo i due condannati alla corte bosniaca, hanno concepito lo scenario e il senso che lo stupro come arma di guerra può avere, la funzione nutritiva di un qualche bisogno psichico che può dare, il modo di farla attecchire così in fretta. Risposta a una paura creata, esasperata, gonfiata immaginariamente e

paranoicamente, dicono, dai mass-media.

Il cerchio della paura si chiude. Come la guerra, anche lo stupro fa parte del mondo dell'uomo soltanto. Se l'identikit dello stupratore di pace riporta la prevalenza del bisogno di trattenere l'oggetto e umiliarlo, cioè invertire le posizioni dell'infanzia, come ormai molti studi sottolineano, com'è lo stupratore di guerra?

Il cerchio della mia paura si chiude sulla paura dell'altro. Genitivo oggettivo e soggettivo. La paura come sentimento di fondo è legata alle possibilità di elaborazione/passività/attività nel rapporto con l'altro/Altro.

Se le donne hanno sviluppato una ancestrale paura della violenza sessuale e della guerra, come possiamo guardare alle paure ancestrali del nostro amico/nemico, il genere maschile? Ci serve oggi un identikit dei due sessi.

Rifugio o prigionia? Le leggi dell'ospitalità

di Paola Redaelli

Il racconto di Ida Fink, *Il rifugio* (1), che mi è sembrato giusto proporre qui, proprio in questa rubrica, è parte integrante di un grande affresco della vita in Polonia durante l'occupazione tedesca, in cui l'autrice con toni sommessi e controllati ritrae una folla di persone comuni costrette dalle circostanze a fronteggiare eventi estremi e inimmaginabili. Esso tuttavia, per la sua struttura e materia narrativa, riesce a rappresentare molto di più di quanto con una sorta di semplificazione viene indicato dalla narratrice come "il corrompimento degli animi" prodotto dalla guerra che la pace non è stata in grado di guarire. Ciò di cui qui si narra e come lo si narra dicono semmai l'opposto: la narratrice (un io narrante senza nome, che ha contemporaneamente la funzione di consegnare alla memoria una vicenda di cui altrimenti non rimarrebbe traccia e quella di attenuare, distanziare le emozioni dei protagonisti dal lettore e forse dalla stessa autrice) incontra per caso su un treno una coppia di ebrei la quale le racconta sgomenta di essere stata a far visita alla coppia di contadini che durante l'occupazione tedesca l'aveva nascosta in un angusto rifugio scavato nel muro del suo casolare. Nella nuova casa, costruita con il contributo dei due ebrei dopo la guerra, i contadini hanno previsto anche uno spazio per loro: un altro rifugio "per ogni evenienza", più sicuro, più confortevole del primo, ben nascosto sotto le assi rosse pitturate di fresco del pavimento. Dunque, la pace non rivela affatto un "corrompimento degli animi" di cui sarebbe responsabile la guerra, ma piuttosto mette a nudo tutta l'ambiguità di un gesto che la violenza dell'occupazione e dello sterminio aveva univocamente fatto apparire come un'espressione di umana solidarietà verso il diverso, il più sfortunato. Sconfitto il nazismo - il Male, l'Altro in tutta la sua spaventevole minacciosità - rimangono gli altri di tutti i giorni, quelli che non occupano né ammazzano, quelli che semplicemente portano scritto in fronte e nella loro storia la diversità e che

normalmente mal si prestano ad incarnare il Nemico. Per questi altri, nella casa dei tempi di pace, come in se stessi, non c'è tuttavia un vero posto possibile, non è prevedibile una camera per gli ospiti, ma solo uno spazio buio e circoscritto ricavato nelle viscere della propria abitazione. E in effetti, ricoprire il ruolo di colui che ospita l'altro è impegnativo: chi ospita si impegna a un'attenzione particolare nei confronti dell'ospitato, al rispetto della sua diversità, sa che prima o poi egli se ne andrà, e che comunque non farà necessariamente parte della famiglia (della nazione, della patria?), del viluppo di corpi, odori, esperienze, sentimenti inestricabili che normalmente ad essa si associa e di cui la casa a dispetto di tutto continua ad essere il simbolo. Nel dare e ricevere ospitalità, ci si dovrebbe insomma disporre a quella fatica di entrare in relazione che non si compie incistando l'altro dentro di sé come qualcosa di estraneo oppure accampando la pretesa di trasformarlo-trasformarsi in un membro della famiglia. Nel dare e ricevere ospitalità le parti si riconoscono vicendevolmente il diritto ad avere ciascuna una propria e separata casa. Il rito dell'ospitalità esige perciò, almeno temporaneamente, che si zittisca la paura dell'altro, cosa che talvolta neppure l'amicizia e l'affetto che gli si porta sono in grado di fare. Questi sentimenti infatti nascono spesso in un incontro in cui le parti in gioco si trovano a ricoprire certi ruoli e, se succede qualcosa che rende questi ruoli non più praticabili – fosse anche la cosa più bella, come in questo caso la fine della guerra – la continuazione del legame può risultare fortemente compromessa.

I due contadini non avrebbero probabilmente mai incontrato i due ebrei colti e cittadini, né intrecciato con loro un complesso rapporto fatto di amicizia-protezione-bisogno-interesse-riconoscenza, se il nazismo, i nazisti non fossero giunti a ribaltare drasticamente l'ordine delle cose, costituendo un condiviso oggetto di terrore. Essi avrebbero continuato *ad essersi reciprocamente altri*, separati da insormontabili gerarchie sociali e culturali, da umidi grovigli fantastici fatti di estraneità-diffidenza-invidia-senso di inferiorità-senso di superiorità, ecc. Scegliendo di non denunciare i due ebrei, di accoglierli, mettendo in gioco la loro stessa vita, i due contadini hanno necessariamente instaurato con loro il più tradizionale dei rapporti familiari, fatto di bisogno assoluto da un lato e di complicità necessaria dall'altro: quello dei genitori, della madre, coi figli. Così, paradossalmente, si può affermare che la costruzione del rifugio nella casa nuova in tempo di pace è il simbolo della relazione che le due coppie avevano intrecciato in tempo di guerra, mentre la fantasia dei due contadini, che la situazione creatasi durante la guerra possa ripetersi, è anche la garanzia che quella relazione non si interrompa.

La stessa reazione dei due ebrei alla vista del nuovo nascondiglio, il loro disperato ammutolire

- il loro spavento, il loro non riuscire a spiegarsi il comportamento dei presunti amici, le loro emozioni duplicate dall'atteggiamento e dall'incapacità di trovare parole adeguate da parte della narratrice. Se è estremamente efficace sul piano narrativo e profondamente comprensibile sul piano della Storia di cui non è lecito dimenticarsi, ribadisce però la certezza antica e radicata che dell'altro, in ultima analisi, si può solo diffidare ed avere paura. Avere paura e contemporaneamente alimentare il mito di un'età dell'oro passata o futura, di un mondo in cui i diversi, rigorosamente inconsapevoli di essere tali, vivano felici l'uno accanto all'altro, in identiche casette circondate da identicamente rigogliosi giardini, come fa anche Ida Fink nello splendido racconto *Le jardin à la dérive*, da cui prende il titolo la raccolta che comprende anche *Il rifugio*. Davvero ci vuol altro, anche solo per continuare a camminare, oggi, nelle strade di Milano, senza chiudere gli occhi e senza voler ritornare in fretta come ciechi alla propria casa che, tra l'altro - e lo dico per inciso, per non aprire un discorso molto lungo - non accoglie, nella realtà, nessuna famiglia.

Nota

(1) *Il rifugio* è parte di una raccolta di racconti scritta dall'autrice in polacco e pubblicata per la prima volta a Londra nel 1983. Il libro è stato tradotto in francese nel 1989 (Maren Sell, Parigi) col titolo *Le jardin à la dérive*. Nell'edizione francese il racconto ha per titolo *L'abri*. La scrittrice, ebrea polacca, nacque nel 1921 a Zbaraz; costretta a vivere nel ghetto in seguito all'invasione tedesca, riuscì a fuggire nel 1942. Nel 1957 ella emigrò in Israele.

Il rifugio

di Ida Fink

Quell'estate feci un tragitto diverso dal mio itinerario abituale. Presi una linea secondaria inframmezzata da numerose fermate; l'accelerato si trascinava lento e rumoroso in un paesaggio monotono. Ogni tanto costeggiava una foresta e si fermava di continuo in paesi e cittadine di cui non avevo mai sentito parlare. In capo a un'ora già maledicevo quell'idea malaugurata. Mi sentivo sporca, ero nera di fuliggine, spettinata. Cercavo di dormire, cercavo di leggere, mi cuocevo al sole come un gatto e ingannavo la noia fumando, un modo malsano quanto inefficace.

Il treno era vuoto, praticamente nessuno andava nella mia direzione, eccetto alcune contadine con bianchi scialli che salivano a una fermata per scendere alla successiva. Nel corridoio, alcuni uomini discutevano animatamente della partita della domenica, il portiere doveva averli delusi. Il controllore sonnecchiava. Ci eravamo appena fermati in una stazioncina - due pali e un asse con una scritta, probabilmente il nome di un paese lontano dalla ferrovia - quando scorsi un uomo e una donna salire sul treno. In città non li avrei notati, ma lì, in aperta campagna... La donna era bella, curata; indossava un tailleur semplice, ma ben tagliato e delle scarpe leggere senza tacco, che le calzavano il piede come un guanto. L'uomo era un po' più vecchio, aveva già le tempie brizzolate; era alto e snello, aveva un viso spigoloso. Teneva l'impermeabile buttato neglientemente su una spalla. Avevano un nécessaire da viaggio e un'enorme sacca morbida. Guardavo dal finestrino: non c'era altro che avena, segale, trifoglio e una stradetta di campagna sulla quale scorsi una carretta che ripartiva dalla stazione sollevandosi dietro una scia di polvere grigia. I due dovevano essere arrivati su quella carretta. Da dove? Da casa di chi? Avevano l'aria di gente che viveva in città da generazioni, ci avrei messo la testa che non stavano ritornando da una visita alla famiglia.

Entrarono nel mio scompartimento, il più vicino al portello del vagone. L'uomo posò i bagagli sul portabagagli e aiutò la donna a togliersi la giacca. Il bianco della camicetta che indossava le faceva risaltare gli occhi gonfi di lacrime e le dava un'aria più giovane, più sbarazzina. Si sedette in un angolo, vicino alla porta e non vicino alla finestra anche se il posto di fronte a me era libero. Prese la mano dell'uomo con un gesto pieno di paura, come se si aspettasse di essere confortata. Ma come avrebbe potuto, lui, confortarla? La sigaretta che teneva in mano tremava troppo!

Il treno descrisse una leggera curva, piccole case disseminate lungo il fiume sorsero all'improvviso da dietro il bosco e altrettanto all'improvviso sparirono, oltre le nuvole nere degli alberi. Sentii l'uomo mormorare: - Su! Su! Girai la testa e vidi che la donna piangeva. Piangeva piano senza far rumore; le lacrime - si sarebbero dette piccole biglie di vetro - le formavano dei ruscelletti sulle guance. Era una specie di gemito lamentoso. L'uomo ripeteva macchinalmente, come se stesse consolando un bambino: "Su! Su! È finita!". Ma a un tratto mi diede un'occhiata. Allora si chinò verso la donna in lacrime e le bisbigliò distintamente:

- Dai! Basta!

Ma lei non riusciva a smetterla. Ora piangeva singhiozzando forte, con la faccia nascosta nelle mani.

- È un malessere passeggero, mi spiegò il marito. Passerà presto... Sdraiati, tesoro.

Nella sua voce affiorava ora una leggera irritazione. Pronunciò la parola tesoro con tono secco.

- E poi, sai... E meglio farci su una risata...

- Una risata? gridò lei.

Si percepiva nel suo grido una sincera e profonda amarezza. Pensai: "Non c'è niente da ridere. Ha ragione lei". Mi alzai; bisognava lasciarli soli. Tirai giù la mia valigia dal portabagagli e mi stavo preparando a uscire, quando egli mi disse:

- No, no... La prego, resti qui. È molto meglio che non stiamo soli.

Mi sentii un'idiota. Non sapevo che fare. Finii per prendere il mio libro, ma lui, temendo evidentemente il silenzio, mi domandò immediatamente:

- Posso chiederle che cosa sta leggendo? Gli dissi il titolo.

- Ma sicuro, lo conosco. E sull'occupazione, no?, mi chiese.

Scoppiarono a ridere tutti e due e, anche se la loro risata era piuttosto a denti stretti, io non potei nascondere la mia sorpresa.

- Hanno corrotto gli animi. A che pro parlarne?, disse lui alla fine. Dove si trovava lei?

- In un campo.

- E noi in un nascondiglio. Da queste parti, in questa regione, nel paese dove siamo saliti.

- Sì, dissi, capisco. Già non è facile rivivere quegli anni nel ricordo, ma ritornare sul posto come voi... capisco che lei sia sconvolta, signora...

La voce della donna risuonò all'improvviso, acutissima:

- Non è per questo! Si sbaglia... Fu lei a cominciare.

Una settimana prima avevano ricevuto una lettera dallo zio e dalla zia che li invitavano al compleanno dello zio e ad andare a vedere la loro nuova casa. Lo zio e la zia - era il nome con cui li avevano chiamati all'epoca e che era loro rimasto - erano le persone che li avevano accolti sotto il loro tetto nel 1943. Erano arrivati da loro per caso. Dopo aver vagabondato nel bosco per settimane, il giorno che non avevano più né pane secco né cipolle negli zaini, quando ebbero le gambe gonfie e l'autunno ebbe spazzato via anche l'ultima bacca, essi avevano bussato alla porta del primo casolare in cui si erano imbattuti. Era sera. Una donna bella, ancora giovane, si affacciava nella stanza.

- Che cosa volete?, aveva domandato. Chiedevano soltanto pane?

- Ah! è così...

Li aveva esaminati dalla testa ai piedi, avevano l'aspetto di selvaggi.

- Da dove venite?

Non avevano risposto. Sulla piastra della cucina c'era un pentolino di latte. Non riuscivano a

staccare gli occhi di là. La donna si era avvicinata a loro pesante, imponente e, senza perdere la sua diffidenza, gliene aveva dato un po'.

Avevano lappato quel latte come cani. Poi lei aveva detto loro di andarsene. Poiché non si muovevano, aveva ripetuto:

- E ora presto, fuori, caso mai qualcuno vi veda.

Lei li scacciava, ma loro non muovevano un muscolo.

Il treno cigolò, poi frenò. La donna tacque. Il marito si deterse la fronte sudata, si alzò, chiuse il finestrino, poi lo riaprì. Sentimmo nel corridoio la voce di persone che stavano salendo. Un uomo con un bambino in braccio aprì la porta dello scompartimento e indietreggiò dicendo:

- Uh, che fumo! Non fa per noi, figlio mio!

- In carrozza, gridò il controllore. Sotto le ruote del treno risuonò un ponte, la città era silenziosa, come morta. Un istante dopo il treno entrò in una foresta.

- Non ce la facemmo ad andarcene, riprese la donna. Il caldo ci aveva indebolito, avevamo voglia di dormire. Io mi dicevo: "È buona, ci ha dato del latte". Quindi, quando lei ci si è avvicinata in collera, contrariata, per spingerci fuori, io le ho preso la mano e l'ho supplicata, ricacciando indietro la vergogna come solo si poteva fare a quell'epoca. Sentivo le sue dita secche, forti, nelle mie mani graffiate dai rovi del bosco e l'ho implorata come può fare un credente con il suo Dio. Le si sono distese le dita; il suo cuore stava cedendo. Ha aperto la porta del ripostiglio e ci ha detto di aspettare il ritorno di suo marito.

Ci siamo accasciati su dei sacchi. Quella stessa notte, Olek ebbe un lungo colloquio con il fittavolo. Il denaro che possedevamo era sufficiente per procurare il cibo a due persone per due o tre mesi. Non era gran che. Ma noi ci siamo impegnati, nel caso fossimo sopravvissuti, a sostenere le spese di una casa nuova per loro. Il casolare era molto malridotto e ogni cosa gridava miseria. Essi hanno accettato il patto. Quella prima notte abbiamo pianto come bambini.

Il giorno dopo, il fittavolo ha cominciato a costruire il rifugio. Da giovane aveva fatto un po' il muratore e il lavoro procedeva velocemente. Il nascondiglio era nel muro della cantina, era

così stretto che due persone potevano starci a fatica. Ma noi ci scendevamo solo in caso di necessità, quando c'era una visita o i tedeschi erano in paese. Altrimenti passavamo la giornata nel ripostiglio, e la sera, con la porta d'ingresso chiusa a doppia mandata, nella stanza. Olek giocava a carte con il fittavolo e noi due leggevamo ad alta voce. Ma verso la fine della guerra, quando le truppe si sono accuartierate nei paraggi, non abbiamo lasciato il nostro nascondiglio per due mesi. Quei due mesi sono stati molto duri. Mi dolevano male le articolazioni, ma era il minore dei mali; nel rifugio non c'era modo di distendersi; dovevamo restare seduti tutto il tempo. Giocavamo 'agli esami di maturità': tutti i fiumi che cominciano per A, tutte le città che cominciano per B... Ci interrogavamo l'un l'altro sui vocaboli latini. Alla lunga non avevamo nemmeno più voglia di mangiare. Restavamo seduti. Talvolta, dei tedeschi passavano la notte nel casolare. Sentivamo i loro passi. Scendevano in cantina, erano proprio al di là del tramezzo, dissimulato da un mucchio di patate. Il giorno in cui i due fittavoli sono scesi a dirci che era finita, io ero incapace di gioire... Dopo, siamo stati ammalati a lungo e pare anche molto gravemente, perché, quando il fittavolo è venuto a trovarci all'ospedale, ha detto guardando Olek: "La mia casa è fottuta". Poi, abbiamo ricominciato tutto da capo, non avevamo che i vestiti che ci portavamo addosso, e senza mio marito... - Eh, sì!, la interruppe suo marito. Io mi sono rimesso al lavoro e, a poco a poco, le cose si sono sistemate. Appena abbiamo messo da parte una piccola somma, l'abbiamo mandata allo zio e alla zia. E abbiamo fatto così per tre anni, tutti i mesi... Loro ci sono venuti a trovare, anche parecchie volte. Noi siamo soli; nessuno della nostra famiglia è sopravvissuto; quindi essi, in qualche modo, la sostituiscono... Hanno finito di costruire la loro nuova casa in primavera - un trilocale con cucina - e ci hanno invitato ad andare a vederla, ma non abbiamo potuto andarci e perché io lavoravo e perché mia moglie stava male (sempre le articolazioni!)... La settimana scorsa abbiamo ricevuto una lettera; ci invitavano alla festa di compleanno dello zio nella loro nuova casa.

Egli fece una pausa e accese una sigaretta. Calò il silenzio. Che non avessero avuto il coraggio di andarci? Lei fu la prima a rompere il silenzio. - Alla fine ci siamo andati. Avevamo cinque anni di più! Che dico? Cinquant'anni di più! Dicevo a Olek: "Guarda, quel ponte. Ci abbiamo dormito. E la città di W., te la ricordi? E la stazione di N.?". Avevamo acquistato i biglietti, ma avevamo paura di salire in treno. "Pensa un po' ", gli dicevo, "siamo vivi, siamo insieme... Niente ci minaccia". Alla stazione ho fatto dal finestrino un saluto con la mano allo zio. Siamo saliti nella carretta rivestita di paglia. Avevo il cuore in gola. Ero in attesa di veder comparire il casolare e l'orto dopo la curva. Avevo dimenticato che ora avevano una nuova casa. Era graziosa, ma la vista del casolare mi avrebbe riscaldato il cuore, la casa invece... Era una casa come le altre.

Con il tetto rosso. La fittavola era sulla soglia, vestita a festa, e, anche se l'ho abbracciata sorridendo, in fondo a me stessa ero triste, perché rimpiangevo il loro vecchio casolare. Ci hanno invitato a entrare. Era pulito, le assi del pavimento erano dipinte di rosso. C'erano delle tende di cretonne alle finestre. La tavola era colma di salumi e di vodka. Olek si è subito reso conto di quel che mi stava succedendo e mi ha detto a bassa voce: "Calmati, ti prego", mentre esprimeva forte la sua ammirazione per la sistemazione della casa. Il fittavolo ha riempito i bicchieri di vodka e stava per offrirceli quando la fittavola lo ha fermato. "No, prima facciamo loro vedere la casa!".

Abbiamo cominciato con la cucina, poi siamo andati a visitare le camere, la loro e quella del figlio che è ritornato da militare. Stavamo tornando indietro quando ci hanno detto: "Ma noi non vi abbiamo dimenticato. Guardate!". Il fittavolo ha spostato un armadio e io ho scorto un muro bianco, liscio. Quando egli si è chinato per toccare il pavimento, ho preso Olek per mano. Non avevo ancora visto niente, ma quel gesto mi era familiare.

Ha sollevato una tavola del pavimento e ci ha invitato a guardare:

- Ecco! Adesso, per ogni evenienza, non dovrete più stivarvi come polli. È un vero gioiello, ci sono tutte le comodità.

Mi sono chinata in avanti e ho visto una scala che portava sul fondo di una stanzetta buia senza porte né finestre. C'erano due letti, due seggiole e un tavolo.

Il treno sobbalzò passando sugli scambi e prese velocità. Ci avvicinavamo alla città. Il cielo impallidiva, davanti al finestrino comparvero le casette della periferia, riparate da siepi basse, ben tagliate.

- Come dovevamo prenderla?, domandò l'uomo. Come dovevamo prendere quella nuova condanna a nasconderci, quella nuova condanna a morte? E pronunciata da chi? Da brave persone che vogliono soltanto il nostro bene. È proprio questo che mi spaventa... Costruire un rifugio per bontà d'animo! Sa che cosa vuol dire? Laggiù in quella casa è come se io mi fossi chinata sulla mia tomba... Era terrificante...

- Terrificante, ripetei.

Dissi ancora qualche parola sul corrompimento prodotto dalla guerra e mi sentii imbarazzata.

Era così banale, così di maniera. Ma loro non mi sentivano. Si stavano affrettando verso l'uscita e i loro passi rapidi, nervosi, davano l'impressione di una fuga.

(Traduzione dal francese di Paola Redaelli).

In apprensione

di Laura Kreyder

Nei testi, per lo più stoici, di saggezza antica, ci si imbatte spesso nel quesito se sia preferibile affrontare la disgrazia essendovi preparati o meno. Conviene vivere nell'ansia della sciagura, in modo da essere più forti quando essa sopraggiunge, oppure rifiutarsi di guastare i giorni presenti e affidarsi alle proprie risorse quando l'avvenimento avverso si è verificato? Modulato nei secoli successivi in numerose tragedie (il cui argomento è per definizione la fragilità delle cose umane e l'incostanza della fortuna), questo dilemma scompare nelle società persuase di sconfiggere l'alea delle guerre, della malattia, della miseria.

Con l'illusione di vincere l'arbitrio del destino non scompare l'inquietudine, che sotto nuovi appellativi sembra anzi dilagare nelle molteplici patologie dell'età moderna. All'inizio del Novecento, con l'esplosione della prima guerra mondiale, la paura rientra nel patrimonio dei legittimi sentimenti dolorosi, ineliminabili, sui quali quindi bisogna ragionare nel tentativo di rendere vivibile la vita:

*"I termini 'spavento', 'paura' e 'angoscia' sono usati a torto come sinonimi; in realtà corrispondono a tre diversi atteggiamenti di fronte al pericolo. L'angoscia indica una certa situazione che può essere definita di attesa del pericolo e di preparazione allo stesso, che può anche essere sconosciuto. La paura richiede un determinato oggetto di cui si ha timore; lo spavento designa invece lo stato di chi si trova di fronte a un pericolo senza esservi preparato, e sottolinea l'effetto della sorpresa. Non credo che l'angoscia possa produrre una nevrosi traumatica; nell'angoscia c'è qualcosa che protegge dallo spavento e quindi anche dalla nevrosi da spavento. " (Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere*, 1920)*

La distinzione operata da Freud è frutto delle sue riflessioni sui traumi di guerra, e gli permette di collegare reale e immaginario. La paura e lo spavento rimandano ad un oggetto realmente temibile, mentre l'angoscia (quindi il cercare di prepararsi al peggio, l'attesa di un pericolo

vago) è un'elaborazione secondaria, una "protezione" forse, o ancora la riattivazione casuale di un trauma ancora più antico.

La paura ha un oggetto reale, mentre l'angoscia non ne ha, o solo immaginario. Eppure i sintomi sono gli stessi, che si tema di attraversare una piazza da soli, o di essere bombardati durante la guerra. La differenza sta nel fatto che forse della prima si può guarire, mentre della seconda, no (finché permane il pericolo). Da alcuni anni, vivo in apprensione. E come me, penso, molte persone, poiché la mia paura è originata da un fenomeno niente affatto eccezionale. Eccone le caratteristiche: è costante, è diversificata in spavento (terrore e panico nei momenti critici), orrore (dopo), ansia con picchi (nell'attesa), è provocata da un fatto reale sul quale non ho alcun potere, l'unica variazione consiste nell'intensità dell'ansia, dei pensieri fissi, la causa è l'insorgenza di una malattia cronica nel mio compagno, A., malattia nota da secoli, assai diffusa, senza guarigione e con complicazioni. Questo stato di paura è senza requie (non smette mai) e incide in ogni atto e pensiero quotidiano. Se è vero che viviamo tutti con la minaccia di morire o di veder morire gli esseri fondamentali della nostra esistenza, cambia tutto il conoscerne le modalità, o come dice Marguerite Yourcenar all'inizio delle *Memorie di Adriano*, cambia tutto quando si comincia a "discernere il profilo della morte". Se la paura è provocata da fatti oggettivi su cui non ho presa, da pericoli e mali di cui non posso accusare nessuno, né gli dèi, né la società, né me stessa, tuttavia trova risonanze nel mio passato; il mio terrore è implacabile, perché ha radici profonde.

Quando ero piccola, a un anno e mezzo di età, mio padre si è ammalato di tubercolosi ossea (postumi di un malanno di guerra). Mia madre aveva ventidue anni e due figli piccolissimi, io, la maggiore, e mio fratello, nato solo dieci mesi dopo. Mio padre doveva stare immobile in una conca di gesso, dopo aver subito un trapianto. All'epoca, una TBC ossea portava comunemente, se non alla morte, alla paralisi. Mia madre andava a lavorare al posto di mio padre. Noi stavamo in casa, una donna veniva a sorvegliarci, darci i pasti e pulire la casa. Proprio in quegli anni, arrivò la penicillina in Europa e mio padre guarì. La concomitanza della malattia e della cura nuova, in stato ancora sperimentale, apparve miracolosa. Non ricordo nulla. Ultimamente, quando si è ammalato A., ho chiesto a mia madre cosa avesse pensato allora, come avesse superato la disperazione. Lei mi ha risposto: - Non ero disperata. Mia madre non è credente e non è una donna energica. - Cosa ti sosteneva? - Pensavo che tutto si sarebbe sistemato. O meglio, non ci pensavo. Quando si è giovani...

Eppure, come poteva mio padre non aver paura di rimanere paralizzato, di morire; mia madre, di perderlo, di scivolare nella miseria; noi bambini, di essere abbandonati, avvertendo senza capirli i cambiamenti intorno a noi?

Sicuramente aleggiava l'angoscia sulla famiglia. Peggior forse perché negata, taciuta, perché i miei non la ricordano, come non la ricordiamo noi, allora troppo piccoli.

Quando leggo, nelle tragedie, le sticomitie in cui si alternano i giudizi di chi sostiene il *memento mori* e di chi inneggia al *carpe diem*, riconosco nel primo un mio atteggiamento sistematico: prepararsi al peggio, anche se sono consapevole che non mi protegge dal danno. Il fatto di prepararsi al lutto non è esente da pensieri aggressivi. Accorgermi di nutrire sentimenti aggressivi nei confronti di mio padre e di A. non è di nessun aiuto ormai, malgrado lo sia stato in altri frangenti. In un periodo precedente, all'occasione di una crisi sentimentale, ho avuto paura di dovermi separare da A. La reazione comportava effetti dirompenti. Un incubo mi ha allora suggerito che nell'ambivalenza dei sentimenti stava la causa di "maggior dolore". Ho sognato che stavo in un bar con A. Due rapinatori entravano e sparavano. Lui crollava tra le mie braccia, ucciso da una pallottola. Lo strazio che ne conseguiva mi ha fatto capire che con l'aggressività cercavo di distruggere ciò che da un'altra parte mi rammaricavo tanto di perdere. L'odio mi faceva soffrire di più di quanto non mi facesse soffrire lui. Tra le due perdite (l'infedeltà o la rinuncia), era maggiore la seconda. Tanto è bastato a riconoscere, accettare il grande piacere che ricavavo comunque dalla relazione con lui.

Quando si è ammalato, ho rifatto lo stesso sogno, una notte, nella clinica dove l'avevo accompagnato. Ma questa volta, fu impotente a mitigare la paura. Non potevo più spogliarmi dell'aggressività che era solo sussulto vitale. I miei atteggiamenti, le mie decisioni, i miei pensieri, qualunque cosa albergassi in me, era solo in me, non cambiava ciò che per me era inaccettabile, la malattia. L'apprensione è diventata il modo di relazionarmi all'altro? Temo per lui, temo che mi sia tolto, temo di perderlo, temo di esserne separata.

Nonostante sia insostenibile vivere sotto questa cupola, esiste un male maggiore, quello di non sentir più nulla un giorno, poiché quello che si teme sarà compiuto. Così la paura diventa cara.

Alfonsina/Argentina

di Carmela Fratantonio

Ho conosciuto Alfonsina attraverso una canzone. Marzo '92, Mendoza. Nel salone dell'Hotel Plaza, ascolto i relatori di un incontro ufficiale, uno dopo l'altro. Mi colpisce, alla fine dei loro discorsi, la formula di congedo: *nunca mas*. Letteralmente vuol dire "mai più", ma in questo caso sta per "basta, ho chiuso". Anch'io chiudo con la pazienza, esco sulla vasta terrazza e, sotto il brusìo delle stelle, mi domando "che ci faccio qui?". Già Buenos Aires, all'inizio del mio primo viaggio transoceanico, mi ha deluso: la geometria a scacchi delle strade, l'assenza di una qualsiasi identità sui volti della gente così come nelle facciate degli edifici. Nessuna traccia della dominazione spagnola, né di ogni altra forma di passato.

A Mendoza, ancora peggio. La cittadina, interamente ricostruita dopo l'ultimo dei terremoti, sembra un set cinematografico, sul quale la mancanza di una cifra distintiva dei volti si unisce ai tratti inconfondibili del provincialismo. I fossi d'acqua ai lati delle strade, in cui rischio continuamente di cadere, testimoniano l'orgoglio locale per aver trasformato un lembo di deserto in giardino: ma l'apologia del lavoro non mi esalta. Rientro, quindi, a prendere le mie cose per la fuga, ma la lieve esitazione dà il tempo alle portefinestre di chiudersi, alla gente di ricomporsi, al concerto di cominciare. Il terzo brano in programma è "Alfonsina y el mar". Informazioni mi giungono dalla mia gentile vicina: la canzone è dedicata ad Alfonsina Storni, una poetessa molto famosa, ha avuto un figlio senza sposarsi, si è suicidata in mare. Più tardi, sulla terrazza meno offensiva, altre notizie a più voci: "Una donna coraggiosa... il padre era un po' pazzo... venivano dalla Svizzera Italiana... poi se ne è andata sola a Buenos Aires". L'indomani, avevo sotto gli occhi i suoi versi.

Attraverso Alfonsina, qualcosa si è smosso nella mia ottusità per il paese straniero. La fatica degli abitanti di Mendoza non mi sembra più così trascurabile e, all'orizzonte, la precordigliera

delle Ande lancia moniti d'eterno. Tornata a Buenos Aires, la città mi offre confidente i luoghi di lavoro e di svago di Alfonsina, le biblioteche coi suoi libri e libri che parlano di lei, il Rio de la Piata così largo che s'immagina appena sull'altra sponda il profilo dell'Uruguay. Un posto non è nulla senza uno sguardo che t'accompagna.

Quando Alfonsina giunge a Buenos Aires, nel 1912, ha vent'anni, un figlio in corpo, nella valigia pochi stracci, i suoi versi, qualche libro di Rubén Dario, maestro del Modernismo e idolo della sua generazione. L'Argentina ha trovato un suo posto considerevole nel commercio internazionale come fornitrice di carni e cereali e presenta, nella sua capitale, il consueto spettacolo delle metropoli inizio secolo. L'illuminazione elettrica ha sostituito quella a gas, caseggiati popolari e periferie si estendono ai margini della città, scioperi, marce di protesta e repressioni si contendono il campo. La metropoli, con le sue strade grigie e diritte, torna spesso nei versi di Alfonsina come teatro d'ingiustizia sociale, disamore, solitudine. Ma è lì che avviene la sua nascita all'indipendenza e alla poesia. Quattro libri in cinque anni (1916-1920) confermano lo sblocco della sua voce poetica all'urto della grande città, oltre alla potenza del suo entusiasmo nel superare gli ostacoli alla pubblicazione e farsi largo nel mondo letterario quasi esclusivamente maschile. Non ha marito o compagno (né mai ne avrà uno). Non ha soldi, lavoro, casa. Neanche rabbia, però: se mai, la presunzione inebriante d'essere segnata dalla Grazia. Lo scandalo di un figlio fuori dal matrimonio rappresenta, sia pur confusamente, il marchio della sua fierezza, il fatto irreversibile con cui lei stessa - prima che il mondo - si elegge a protagonista di una lotta. Ma Alfonsina non sostituisce alla mitologia della Sposa quella della Madre, come esempio, negli stessi anni, Ada Negri, che esalta il connubio fertilità/sacrificio in versi come questi: "Vivrai per questa bianca creatura/ che uscì dalla tua carne dolorosa" (*Maternità*, 1904).

Il figlio è, per Alfonsina, la prima pietra nella costruzione del suo destino di donna libera, libera soprattutto di scrivere. La scelta difficile, opposta ai tempi, nei quali la sempre più diffusa figura della "deshonorada" restava nascosta a vita dietro la tenda della vergogna, ha una meta precisa: diventare una scrittrice. E scrittrice, vuole dire per Alfonsina, essere riconosciuta come tale, col corteo di pubblicazioni, applausi, premi e diffusione tra un pubblico il più possibile vasto.

L'irregolare posizione di madre nubile e il dichiararlo nei versi, insieme ai diritti del desiderio femminile, hanno come contropartita un'esistenza morigerata, faticosissima. Benché le

piacessero i motti audaci, le stravaganze del comportamento, la provocazione, riservava questo aspetto alle rare occasioni mondano-letterarie. La sua vita è fatta in gran parte di ore che non si vedono, ore del lavoro di giorno, della scrittura di notte. "Un alto recinto di legno, dipinto di verde, separava la scuola dal resto del parco. Lì lavorava allora, non so se come sorvegliante o maestra, Alfonsina Storni. Lì la vidi molte volte, attraverso il verde recinto, andare e venire tra i piccoli dai grembiuli bianchi. Sottile e minuta, coi capelli biondo cenere brillanti al sole, compiendo il suo lavoro. Aveva già pubblicato *La inquietud del rosál*, *El dulce daño*, *Irremediabilmente*, libri questi che segnarono l'inizio della sua enorme diffusione e popolarità. Io conoscevo tutta la sua opera e confesso che mi dava pena vederla, lei che era una forza libera della natura, sottratta al suo lavoro specifico di poeta, e prigioniera durante tutto il giorno in quel carcere verde"(1). Così la ricorda un giovane ammiratore, divenuto poi suo amico.

Nel carcere del lavoro, Alfonsina restò tutta la vita, per breve tempo cassiera in una farmacia, segretaria in una ditta import-export, e poi maestra. La decisione di iscriversi alla scuola per maestri rurali di Coronda venne improvvisamente, dopo un anno di palcoscenico con una sgangherata compagnia teatrale.

Alfonsina, quindicenne, sceglie la severità dello studio contro il facile esibizionismo d'attrice: il gusto del canto e della recitazione, la voglia di applauso, confluiscono nella poesia.

Nel 1896, all'età di quattro anni, Alfonsina era sbarcata in Argentina dal piroscafo Regina Margherita, della società Florio e Rubattino, proveniente da Genova. Con lei, la madre Paolina e i fratelli più grandi Romeo e Maria. Dopo un ulteriore viaggio in treno, alla stazione di San Juan trova il padre, Alfonso, che aveva messo su coi fratelli una fabbrica per la produzione di soda prima, di birra poi.

"Cerveza Los Alpes, de Storni y Compania" recita l'etichetta della birra su uno sfondo di paesaggio alpino. Il piccolo paese d'origine degli Storni è, infatti, Sala Capriasca, nel Canton Ticino. Del suo primo luogo, della sua prima lingua, dei suoi primi anni, della lunga traversata in mare, Alfonsina non parla quasi mai. Quando, nel suo viaggio in Europa del 1930, va finalmente a vedere il suo paese natale, ne riporta soltanto una soddisfatta curiosità. Quando accenna a Sala Capriasca, in un suo testo, la descrive con immagini da cartolina e l'unico legame che riesce a stabilire col luogo delle origini è il tratto di penna che il giorno della sua morte cancellerà il suo nome, là lontano. Il ricongiungimento, dopo il tempo e la distanza,

avverrà attraverso un nero segno di penna, ovvero attraverso l'amato strumento della scrittura.

Il suo atteggiamento verso le origini è proprio di molti emigranti transoceanici, i quali sono costretti a imparare che la vita è là dove ogni volta si ricomincia. Juan Octavio Prenz, scrittore argentino giunto a Trieste in un flusso migratorio contrario, scrive che, nell'Argentina d'inizio secolo, "rifarsi una vita era più ammirevole che farsela"(2).

Per l'emigrante, la vita ricomincia dove può nascere il sogno, essenzialmente il sogno della prosperità. E non sempre il suo sentimento dominante è la nostalgia, quanto piuttosto la gratitudine per il Paese Nuovo che lo ha accolto transfuga da luoghi ostili e gli ha offerto la forma primaria dell'identità, quella della sopravvivenza.

Se un tratto mantiene Alfonsina, dello sradicamento, è la facilità a ripeterlo. Forse, senza il suo primo grande viaggio, le sarebbe mancato l'ardire di quell'altro grande viaggio: dalla provincia alla metropoli, dal pregiudizio alla libertà.

"Le riviste illustrate, per sfruttare un po' il romanticismo esistente nelle classi popolari, presentavano continuamente poesie maschili e femminili alquanto sentimentali, non escludendo spesso quelle nettamente erotiche e sensualiste, e naturalmente l'autore, sia con la speranza di avere qualche soldo, sia nella certezza di crearsi una popolarità, adatta forzatamente il suo ritmo e la sua poesia al gusto del grosso pubblico a scapito della composizione poetica. Una quarta parte della fama di Alfonsina Storni la costituisce precisamente questa autoréclame giornalistica"(3). Il giudizio di Emilio De Matteis inquadra esattamente la temperie culturale dell'epoca, sfruttata abilmente da Alfonsina, ma non di cosa siano fatte le altre tre parti della sua fama. La formula del poeta popolare è che il nuovo non è mai veramente nuovo. Le prime raccolte di Alfonsina sono un repertorio del gusto tardo-romantico imperante, mescolato con l'espressione meno colta: la canzone, il tango, il dire quotidiano, il proverbio, l'appendice. Sono tutte parole prese in prestito le sue, per questo piacciono subito alla gente: ma, al fondo di questa eco del già sentito, sgorga il timbro di una voce e di un esistere nuovo, audace, ribelle. Il poeta popolare, come Alfonsina indubbiamente, vince la diffidenza della gente per la poesia, ritenuta estranea alla vita, e la fa riconoscere per ciò che è: il suo canto, la sua musica. L'autore sa cosa il pubblico può amare, perché una parte di sé è rimasta grosso pubblico. Il talento, l'esperienza letteraria, la perizia dello scrivere, non hanno annientato la sua persona, che vuole restare una persona del suo tempo.

Un poeta popolare è un poeta che sta dentro le circostanze e le poesie di Alfonsina stanno dentro i primi decenni del Novecento, dentro un paese nuovo come l'Argentina, dentro il movimento in massa da un continente all'altro, da una lingua perduta a una lingua trovata.

I mezzi di cui si serve la poesia di Alfonsina per giungere alla gente sono la semplicità del linguaggio e la musicalità del verso. Il suo lessico si attiene rigorosamente al registro della lingua media, né gergale né colta, a costo di ripetersi e apparire ristretto. A questa scelta linguistica, Alfonsina restò fedele anche quando le sue ultime opere cercarono ritmi spezzati e concetti più astratti.

La sua è una poetica dell'impurità. Alla perfezione formale, preferisce la forza espressiva della parola, l'accento tanto sonoro da trapassare l'indifferenza, la frase di basalto da opporre "al genio oscuro che dentro ci disgrega".

Le si ascrivono molti amori, fuggevoli e sfortunati, e di questo parla spesso la sua poesia. Di amore come occasione del disincontro, incomprensione di uomo e donna, a causa della meschinità e volubilità maschili. Al proposito, abbondano nei versi, pose di supplica, dedizione, fervore, ma anche strali di ingiurie, sarcasmi, rimostranze. Un suo testo giovanile, "Tu me quieres blanca", considerato inno del femminismo, cavallo di battaglia di molte recitatrici del tempo, è una denuncia della disparità dei generi. Tanto eccessive sono le richieste dell'uomo (la vuole bianca, chiusa, fedele), tanto immuni da ogni dubbio di reciprocità, da risultare quasi comiche. L'ironia di Alfonsina si rivolge di volta in volta all'uomo piccolino che crede d'averla presa in gabbia, a un ex amore imbarazzato dell'incontro cui rilancia l'impertinente domanda "perché adesso hai i denti gialli?", a un amante spaventato dalle sue lacrime. Mostra rispetto, invece, per l'uomo sereno, quello che ha provato ogni esperienza e sta saldo, ora, nella sua malinconia: ma questo, più che oggetto d'amore, è velato oggetto d'irraggiungibile identificazione. La vita amorosa di Alfonsina si svolge in realtà sotto il segno del padre "huraño y selvatico" (ritroso e selvatico). Alfonso Storni manifesta presto i sintomi della sua disaffezione al mondo: sta via per giorni interi da casa, esplode in collere violente, lascia a poco a poco gli affari, precipitando la famiglia in rovina. Persi il benessere e la reputazione, Alfonso gioca la sua ultima carta affittando un caffè, che chiamerà "Café Suizo", a Rosario. Qui, la figlia dodicenne lava piatti e bicchieri, serve ai tavoli, guarda il padre smarrirsi nei suoi vapori. Del padre, morto a quarantaquattro anni, Alfonsina fa uno splendido ritratto in "De mi padre se cuenta", ritratto di cacciatore senza pace, in cerca d'una serpe cui spaccare in due la testa. Il

brivido e il desiderio di ricevere dall'uomo il colpo di grazia, come la serpe, sono confermati in un'altra poesia, "Romance de la venganza": stavolta, però, la serpe-donna vendicherà gli uccelli massacrati dal cacciatore, baciandolo sulla bocca fino a farlo morire.

Selvatichezza, violenza, fascino e follia sono gli elementi paterni che Alfonsina ritrova in Horacio Quiroga. Grande narratore del corpo a corpo uomo-natura, autore di "Anaconda" (saga di una specie di serpenti), Quiroga giunse a Buenos Aires negli anni Venti dal suo solitario rifugio di Misiones, portandosi dietro lo strascico della sua fama e delle sue sventure.

Alfonsina lo incontra tra gli amici del gruppo letterario chiamato, appunto, Anaconda. La loro fu una lunga amicizia, probabilmente appassionata nella prima fase, che durò tutta la vita, anche dopo il ritorno di Quiroga a Misiones e il suo matrimonio con una giovanissima. Sorprende che Alfonsina non abbia nei versi a lui dedicati i consueti accenti di abbandono o sarcasmo: come se il legame con Quiroga, fornendole la chiave della sua vita amorosa, l'avesse resa infine adulta.

In "Ultratelefono", un'immaginaria telefonata con l'Aldilà, Alfonsina chiama il padre, Horacio, un rospo ammazzato nell'infanzia, come i soli tre degni di riceverla.

La morte volontaria di Alfonsina, nel 1938, avviene al termine di un anno di grande alacrità. Publica l'ultima sua raccolta, prepara l'antologia della sua opera poetica (arrivata oggi alla quindicesima edizione), partecipa a una conferenza prestigiosa a Montevideo insieme alla cilena Gabriela Mistral e all'uruguayana Juana de Ibarbouru. E un'autrice affermata, benché continui a lavorare come maestra per mantenere sé e il figlio Alejandro. Nel 1935, le viene diagnosticato il cancro. Nel 1937, il suo amico-amato Horacio Quiroga, colpito dallo stesso male, si uccide col cianuro. Il suicidio di Alfonsina ha la stessa determinazione, la stessa solitudine, la stessa messinscena di tutta la sua vita. Recatasi a Mar del Piata, luogo abituale delle sue villeggiature estive, si getta in mare ad alta notte. Due giorni prima ha spedito a "La Nación", di cui è stata a lungo collaboratrice, il suo sonetto d'addio "Voy a dormir": uscirà, sul quotidiano di Buenos Aires, insieme alla notizia della sua morte.

Note

(1) Fermin Estrella Gutiérrez, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, 1961 "Alfonsina Storni, su vida y su obra".

(2) Juan Octavio Prenz, *La biblioteca nel bordello*, La Gola, ottobre 1987.

(3) Emilio De Matteis, *Panorama della letteratura argentina contemporanea*, Genova editrice, 1929.

Poesie

di Alfonsina Storni

Pubblichiamo una scelta di poesie tratte da: *Alfonsina Storni, Poesias completas, Sela Galerna, Buenos Aires 1990. Traduzione di Carmela Fratantonio.*

La mia fatalità

Non cerco d'ingannarmi...

Io lo sapevo già.

Era il mio prediletto, è per questo che è morto.

Non so se sono nata contagiata di male Son tre volte

che pianto un rosaio e che muore.

Così tra le mie mani morì ogni preferito fuggito dal mio fianco, ma non dimenticato.

Ogni volta che un boccio si chiude nel giardino muovo le labbra strette dal disgusto
per dirmi: Andiamo! Io lo sapevo già!... Era il mio prediletto, è per questo che è morto.

La parola

Natura: grazie per il dono supremo del verso che mi desti;

sono la donna triste a cui Caronte già mostrò il suo remo.

Che sarebbe la vita senza dolce parola?

Come l'ossido scava i suoi arabeschi ocre io mi scalfii negli esseri, sublimi o mediocri.

Mentre sgusciavo il frutto, ardente, dal mio petto non sentivo il dispetto torvo e fiero, della nera sirena.

Uscii dalla mia carne, gustai il gusto più alto: opporre una frase di basalto al genio oscuro che dentro ci disgrega.

Parole a Rubén Dario

Sui loro dorsi rossi e nel mogano scuro dormono i tuoi libri.

Seguo gli ultimi autori: altre forme mi attraggono,

altri nuovi colori e ai tuoi riti pagani mi ruba la corrente.

Gode di stili fieri - grandi denti di lupa di altri ombrosi,

prolissi - cipressi vigilanti di altri bianchi

e sottili - colonne sotto i fiori di altri acidi e ocre -tempeste nell'alcova.

Stavi dimenticato e a caso ti riprendo,

e fin dai primi versi si solleva dal tomo l'alito fresco e lieve

dei tuoi mieli odorosi

Amante a cui si torna come la prima volta sei la bocca che là, dentro la primavera, ci versa nelle vene tutto un bosco di rose.

Versi alla tristezza di Buenos Aires

Tristi strade diritte, tinte in grigio ed uguali da dove spunta, a volte,

uno straccio di cielo, le tue facciate buie e l'asfalto del suolo mi spensero i tiepidi sogni primaverili.

Quanto vagai per esse, distolta, inumidita dal vapore grisaceo, lento,

che le decora per la monotonia l'anima soffre ancora Non chiamare "Alfonsina!".

Ormai io non rispondo.

Se muoio, Buenos Aires, in una delle case, col cielo prigioniero

in giornate d'autunno non mi sarà sorpresa la lapide che pesa.

Tra le tue rette vie, unte da un fiume spento, brumoso, desolante e restio

quando vagai per esse già ero seppellita.

Immagine

Palermo, spesso capigliatura verde,

sciolte le ciocche, sul lembo destro di Buenos Aires:

case di sogno, come pettini multicolori, le ravvivano e fissano Il Rio de la Piata, muscoloso braccio destro, gesticola

articolato al torso di ferro della città:

con le dita nervose prende in grappolo gli emigranti,

li sparpaglia nel porto;

riporta gli esseri risarciti alla terra natale;

tocca con l'unghia del pollice Montevideo;

blocca coi suoi pugni terrosi i tori azzurri dell'Atlantico; ciba sulle sue palme le grandi farfalle dei velieri; tesse una tunica di garze umide per il suo corpo sottile e cubico e alzandolo al di sopra dell'omero raggiunge i verdi lunari del Paraná.

Paralitico quasi

il suo braccio sinistro di terra pampeana pende al largo del corpo in un viavai di attesa...

I piedi malcalzati in stivali nero fumo, casucce ombrose,
lamiere di zinco, sudore fatica e piaghe,
brutalmente affondano nei quartieri del Sud.

(Palermo è il nome di un quartiere residenziale, a nord della città)

Dimentica

Lidia Rosa: è martedì e fa freddo.

Nella tua casa grigia, dormi il tuo sonno in qualche lato della città.

Ancora a guardia del petto innamorato poi che d'amor sei morta?

Ti dirò il risultato.

L'uomo che tu adoravi, dai grigi occhi crudeli, nel tardo pomeriggio di quest'autunno fuma, da dietro i vetri guarda il cielo giallo e la strada in cui volano foglietti scoloriti.

Prende un libro, si accosta alla stufa gelata, al sedersi l'accende alla presa e solo si ode quel grido di carta dilacerata.

Le cinque.

Tu cadevi a quest'ora sul suo petto e forse ti ricorda...

Però il suo molle letto già porta il fosso tiepido d'altro corpo rosato.

Un motivo

Filtra dalla cortina pallidezza di maggio; la lettera che mente,

neve sulla mia gonna; è un arco squilibrato la curva della spalla e la mia testa cade tagliata dal suo stelo.

Vive solo l'udito in mezzo al mio deliquio:

mi arrivano roventi frasi di una canzone come fossero certe,

di un mondo veritiero: dunque, l'amore esiste?...

E il motivo "te quiero" aguzza e mortalmente punge il cuore.

Incontro

Lo incontrai ad un angolo della calle Florida più pallido che mai, distratto come prima Due lunghi anni aveva tenuto la mia vita...

Lo guardai non sorpresa, giocando coi miei guanti

E una domanda mia, stupida, leggera, di un tranquillo rimprovero

colmò i suoi occhi chiari, giacché gli dissi in frivola maniera: "Perché adesso hai i denti gialli?"

Si congedò. Di fretta lo vidi attraversare con la manica scura rasentare la bianca cinta di una vagabonda che andava per la via.

Seguii per un momento il suo cappello che fuggiva... Poi fu, lontana, una macchia di ruggine Lo ringoiò la folta moltitudine.

Uomo piccolino

Uomo piccolino, uomo piccolino, sciogli il canario che vuole volar... Sono io il canario, uomo piccolino, lasciami saltar.

Stavo nella tua gabbia, uomo piccolino, uomo piccolino che gabbia mi dai Dico piccolino perché non mi capisci né mai mi capirai.

Neppur'io ti capisco, però frattanto aprimi la gabbia che voglio scappar; uomo piccolino, ti amai mezz'ora, non chiedere più in là.

Son venute...

Son venute a trovarmi mia madre, le sorelle.

Era da tempo che io stavo sola coi miei versi, il mio orgoglio... quasi niente.

Una delle sorelle, la più grande, cresce, imbiandisce; per i suoi occhi passa il primo sogno. Dico alla piccola: "La vita è dolce. Tutto il male finisce..."

Mia madre ha sorriso come sanno quelli che ben conoscono le anime; ha messo le sue mani sui miei omeri mi ha guardato fisso... e son sboccate le mie lacrime.

Mangiammo insieme nel ritaglio più soleggiato della casa Cielo primaverile... per guardarlo furono aperte tutte le persiane.

E mentre parlavamo noi tranquille di tante cose vecchie e smemorate, la sorella minore c'interrompe: "Le rondinelle passano..."

Di mio padre si dice

Di mio padre si dice che se n'andava a caccia quando spuntava l'alba,

seguito da un levriere e nel lungo cammino,

per divertirsi un poco lo guardava negli occhi e il suo cane guaiva.

Che andava per le selve in cerca d'una serpe procace e all'incontrarla,

superba sulla coda, all'assalto disposta, in un colpo insolente godeva nel lasciarle la testa dimezzata.

Che per interi giorni, vagabondo e selvatico, non ritornava a casa e, come un eremita, si nutriva di uccelli, dormiva sopra il suolo.

E solo quando il Zonda, grandi masse ardenti di sabbia e di insetti solleva negli afosi deserti sanjuanini, cantava sotto il cielo.

Ultratelefono

"Horacio?" -So che nella vescica hai ora un nido di colombe e la tua motocicletta di cristallo vola senza rumore per il cielo.

"Papà?"

Ho sognato che la tua damigiana è in piena come il Tupungato; contiene ancora la tua collera e i miei versi.

Versa una goccia. Grazie. Ora sto buona.

Verrò a trovarvi presto; ricevetemi insieme con il rospo

che ammazzai nel podere di San Juan, povero rospo! e a pietrate

Guardava come un bue e i miei due cugini lo finirono; poi ebbe un funerale con padelle e rose lo seguivano.

Vado a dormire

Denti di fiori, cuffia di rugiada, mani di erbe, tu, nutrice fina, tienimi pronte le lenzuola terrose e la coperta di muschi cardati.

Vado a dormire, mia nutrice, rimboccami Metti una lampada sopra la testiera una costellazione che ti piace tutte van bene, abbassala un pochino.

Lasciami sola: senti rompere i germogli... ti culla un piede celeste dall'alto e un uccello ti traccia semicerchi perché dimentichi... Grazie.

Ah, un incarico: se lui chiama nuovamente per telefono digli che non insista, sono uscita.

Vergine di gravidanze

di Maria Attanasio

Se mai avessi avuto un grande desiderio di maternità, se mai quel desiderio si fosse trasformato nella realtà di carne e di futuro che è un figlio, credo che a guidarmi sarebbe stato il bisogno di un travaso d'amore da me a un altro essere, niente altro. Non ci tengo, in nessun senso, ad assicurarmi una progenie. Non sono mai stata molto felice, e non so pensare alla vita come a un bel regalo da donare a qualcuno. Mi chiedo anzi come si possa a cuor leggero mettere al mondo un essere nuovo, accettando di porlo sotto il dominio del caso, dell'infelicità, della morte.

Sono però abbastanza laica da credere che ciascuna debba seguire il proprio istinto e soddisfare i propri desideri. Così, tutte le volte - e negli ultimi anni sono state tante - che un'amica si è trovata nella necessità di decidere se immaginare o no un bambino futuro, se accettare o no una gravidanza, l'ho incoraggiata a farlo se appena ne sentiva il desiderio. Il corpo è migliore interprete dei sentimenti di quanto non sia la mente. Credo perciò che non esistano - o che siano davvero rare - le gravidanze "casuali". Credo anche che non sia un caso se io non sono mai, in quasi vent'anni di vita sessuale, rimasta incinta. Io mi sento infeconda, al di là del funzionamento forse perfetto delle mie ovaie, del mio utero, dei miei ormoni. Mi sento infeconda perché non mi pare di saper accettare le regole generali della vita, oltre che quelle particolari di questo mondo. Ma se io mi fossi piegata ad accettarle, quelle regole, sarebbe stato per ragioni egoistiche di possesso e di scambio amoroso.

I bambini mi piacciono molto: amo accudirli, giocare con loro, guardarli e ascoltarli. Amo moltissimo tenerli in braccio e bacciarli. C'è in loro una capacità di accettare l'amore e le tenerezze che nessun adulto ha più; e a me piace potermi lasciare andare senza imbarazzi a quel tipo di vicinanza fisica (immediata e caldissima) che solo i bambini e gli animali accettano

senza ribellione, richiedono senza pudore. Ma i bambini poi crescono... Da piccola volevo molto bene alle bambole, a tutte le bambole del mondo, anche se avevo alcuni bambolotti prediletti. Mi pareva che ciascuna bambola avesse diritto a giochi, carezze e affetto, e soffrivo a vedere quelle nude, sporche e martoriate della mia cuginetta. L'anno scorso, in una vecchia strada di periferia della mia città, ho visto ammucchiate in un marciapiede le masserizie di un sottoscala che veniva demolito. Fra gli altri oggetti (e tutti gli oggetti destano la mia pietà, mi sembra invocchino le mie cure) c'era una grossa bambola dalle caratteristiche di un bambino di pochi anni, abbandonata bocconi nel mezzo di una pozzanghera, con le braccia in croce. Fossi stata sola (ma non lo ero) mi sarei fermata a raccogliere quel giocattolo ammuffito, quel simulacro d'infanzia. Ma poi, cosa ne avrei fatto? Gli adulti, vedendomi così piena di attenzioni per le mie bambole, pronosticavano ai miei otto anni di allora un grande avvenire come madre. "Ha l'istinto materno", si diceva di me. E lo si disse ancora di più quando, adolescente, cominciai a interessarmi con ardore sempre maggiore agli animali. In famiglia non mi si consentivano che i canarini; ma, appena ho avuto una casa mia, è iniziata la serie dei miei compagni non-umani, cani e gatti, che tratto come bambini, che amo come fossero persone, che sono entrati nel mio mondo onirico con un'autorità simile a quella delle figure più importanti, come i miei genitori, mio fratello, i miei amori.

In tanti mi prendono in giro: "Tanto valeva fare un figlio!" mi dicono, criticando le cure e la pazienza che dedico alle mie bestiole e, ancora di più, il carico emotivo che porto all'interno dei miei rapporti con esse. È un mio difetto, lo so, quello di non cogliere bene le differenze che pure ci sono fra gli umani e tutti gli altri. In ogni caso la breve vita delle mie bestie non è stata accesa da me, io mi prendo solo cura di loro. La responsabilità di accendere la scintilla di una vita nuova è per me troppo gravosa. Amore da dare (è quello che si definisce "istinto materno"?) ne avrei in abbondanza. Per questo non escludo la possibilità di adottarlo, prima o poi, un bambino. Un bambino che ci sia già nel mondo, e che venga affidato alle mie cure come le bambole della mia infanzia o come un cucciolo trovatello e randagio. In quel caso ci sarebbero però altri conti da fare; innanzi tutto con questo mio amore possessivo e strabocchevole di cui gli animali sono ghiotti, ma che fra gli umani (le mie storie "sentimentali" me lo insegnano) provoca terribili indigestioni. Poi dovrei fare i conti con me stessa: spendo già tanto nella cura di oggetti, bestie, amici e compagni. Con un bambino in casa, cosa resterebbe di me per me? Ma forse tutto questo (la mia "infecondità") si risolve poi nel fatto che mai un uomo mi ha seriamente proposto di fare un figlio insieme. Dunque il generare non si è mai configurato per me come atto di amore, di desiderio amoroso a due. Qualche tempo fa

credevo erroneamente di essere incappata in una gravidanza "casuale". Ho comunicato al mio compagno che non avrei abortito, perché a 36 anni non si può impunemente rinunciare a una possibilità così legata (almeno per le donne) alla giovinezza del corpo: rischi, poco dopo, di pentirti. Lui, a sentirsi dire queste cose, ha fatto fuoco e fiamme. Per lui l'idea di un figlio è mortale, perché teme di trovarsi alle prese con un piccolo se stesso che per sempre lo metta di fronte allo specchio dei suoi difetti. Per me non è così. Ho tre nipotine, figlie del mio unico fratello, in ciascuna delle quali ritrovo un po' di me. Non solo la cosa non mi spiace, ma mi riempie di tenerezza, e capisco quanto possa essere forte la tentazione di ripercorrere il proprio passato attraverso un bambino, scoprendo nella sua infanzia la propria infanzia dimenticata. Lo capisco, ma non mi lascio tentare.

Affronterò adesso un ultimo argomento, che forse getterà una luce ambigua su quanto ho scritto finora. Ho già detto della mia finta gravidanza (un banale ritardo); aggiungo il fatto che spesso, negli ultimi mesi, ho sognato di partorire, o che le mie gatte partorissero, o di trovare dei micetti per strada e prenderli con me, o di tenere per mano bambine dai lunghi capelli. Aggiungo anche che ultimamente ho avuto (per la prima volta nella mia vita) noie di tipo ginecologico. Che si avvicini la menopausa? Di certo si avvicinano quei 40 anni che, a torto o a ragione, le donne si pongono come ultimo limite alla possibilità di fare bambini. Coerentemente, c'è fra le mie amiche coetanee tutto un fiorire di parti e gravidanze. Sono tutte donne che, finito l'impegno politico e femminista, dopo essersi impegnate a tempo pieno nel lavoro, ora acciuffano per i capelli la possibilità biologica di essere madri in modo "naturale" (visto che le adozioni sono un'eccezione e le fecondazioni "in vitro" non sono ancora previste nella casistica delle mie amiche).

Quante, come me, rimangono "infeconde" - per volontà o per forza maggiore - finiscono per restare frastornate da tante nascite, per temere di aver sbagliato tutto, per non sapere più bene cosa desiderano. O, meglio, si fanno prendere dalla paura di non poter più desiderare. Per quanto mi riguarda, già da molto tempo (avevo 27 anni e un matrimonio appena finito alle spalle) mi sono posto il problema, proprio perché non volevo arrivare a non far figli per triste impossibilità senile, per non averci voluto pensare in tempo. Ci ho pensato, dunque, e mi sono detta che no, di bambini io non ne avrei avuti, perché non me la sentivo di metterli al mondo in un mondo come questo. Ma oggi - e vengo al punto - non sono più io ad interrogarmi: è il mio corpo che, a mia insaputa, si interroga. Il mio utero vergine di gravidanze, le mie ovaie che da oltre vent'anni lavorano a vuoto, si ribellano alla mia volontà cosciente. "Se la tua bocca ha

mangiato - mi dicono - il tuo stomaco ha digerito, i tuoi polmoni respirato; se col cervello hai pensato e con le mani hai scritto, cucito, suonato, accarezzato; perché mai noi dobbiamo invecchiare e atrofizzarci senza aver mai potuto provare se siamo capaci di funzionare?".

E allora mi mandano, utero e ovaie, quei sogni o quei messaggi. E io - che pure di figli, davvero, non ne ho mai desiderati - mi trovo ad essere turbata per i pochi anni di fertilità che ormai mi restano. E provo rabbia nei confronti degli uomini: alla mia età, chiunque di loro ha un lungo futuro di possibili paternità a venire. Ne conosco di quelli che, dopo aver condotto la propria compagna fuori limite massimo con anni di incertezze e rinvii, finiscono poi per fare figli con donne più giovani. Per me, adesso, si tratta di prendere o lasciare. Oggi - mi dice il tempo che batte nel mio corpo - o mai più. Mai più, grazie. E, a scanso di tentazioni, mi dico che presto, pacificatrice e amica, verrà la menopausa.

PROSCENIO

La distruzione del padre

Incontro con Louise Bourgeois

di Maria Nadotti

New York City, 24 marzo 1993

In una bella intervista rilasciata qualche tempo fa a Christiane Meyer-Thoss (1) Louise Bourgeois, scultrice, nata a Parigi nel 1911, ma residente a New York dal 1938, invitata a rappresentare gli Stati Uniti alla Biennale di Venezia di quest'anno, ha dichiarato: "La storia della mia carriera è stata questa. Per molti anni, fortunatamente, i miei lavori non si sono venduti né per profitto né per altre ragioni. E io ero molto produttiva, perché nessuno cercava di copiare il mio alfabeto. Ne avevano sentito parlare, perché nel corso degli anni qualche mostra l'avevo fatta. Ma non avevo venduto. E in America vendere equivale a avere successo. La mia immagine è rimasta tutta mia e di questo sono molto riconoscente. *Ho lavorato in pace per quarant'anni. La produzione del mio lavoro non ha avuto niente a che vedere con la sua vendita. E su di me il mercato continua a non avere alcun effetto, né in positivo né in negativo.*"

Prolifica, solitaria, controcorrente, in tutti questi anni Bourgeois ha tenacemente fatto della sua ricerca artistica il luogo dichiarato di una lucida autoanalisi. Convinta della necessità di non rimuovere, di non distrarsi da sé e dell'utilità, ancor meglio dell'inevitabilità, di fare i conti con il proprio passato, con i fantasmi dell'infanzia e della vicenda familiare oltre che con le tracce da essi inscritte nel corpo, l'artista ha scelto la scultura come mezzo di anamnesi e insieme di espressione. Indifferente alle mode culturali e alle tendenze artistiche che hanno via via dominato il nostro secolo, eppure di esse assai avvertita, ha perseguito una sua strada che solo verso la fine degli anni settanta ha incrociato il gusto e le nuove direttive del mercato dell'arte. È così che, a settant'anni compiuti e senza mai essersi allontanata da una sua privata e rigorosa linea di ricerca, Louise Bourgeois si è trovata a rappresentare al livello più alto tanto

il discorso estetico oggi prevalente quanto i nuovi umori politici e sociali.

L'ho incontrata nella sua casa di New York, alle undici di mattina. Accanto a lei Jerry Gorovoy, suo assistente e manager, che si rivelerà via via una sorta di nume tutelare, presenza benigna e rassicurante, ironico e paziente alter ego dell'artista. Capace tanto di districarsi nelle secche di una comunicazione per Louise fastidiosamente solo "verbale," quanto nelle iniziali diffidenze - e relativi test a cui la sottoscritta è stata doverosamente sottoposta - verso l'ennesima intervista. "Cinque minuti di gloria, solo perché mi hanno invitata alla Biennale di Venezia," si lamenta Bourgeois, accusando stanchezza e irritazione verso quello che sembra essere un vero assalto dei media. "Mi chiedono tutti le stesse cose e poi a me non piace parlare. Io parlo attraverso il mio lavoro." E mi gira intorno rifiutando di sedersi e, inizialmente, di parlare con il registratore acceso. Il suo sembra essere un rivisitato e ribaltato scenario da "via/qui" freudiano, istintivo e insieme sapientemente ironico e teatrale. Sfruttando la topografia della sua casa, inizia una sorta di azione coreografica piena di entrate e di uscite di scena. Per un attimo è in piedi davanti a me, le mani appoggiate al tavolo e lo sguardo diretto e sospettoso di chi si teme in pericolo e l'istante dopo è sparita. Risucchiata nel labirinto circolare delle stanze, mi parla da lontano e la sua voce fuori campo è quasi impercettibile. È Jerry a richiamarla e a ricordarle che in questo modo le sue parole rischiano di svanire su una cassetta impotente. Ricompare ogni volta portandosi dietro qualcosa, fotografia, disegno, oggetto, da cui fa ripartire il discorso. Dal punto esatto in cui credevo di averla persa.

Come si vedrà, l'intervista è dunque a tre voci: Louise, Jerry e chi scrive. Quando necessario, si darà conto dei movimenti dell'artista nello spazio-casa, delle pause temporali tra uscite di scena e successivi ritorni, delle immagini che accompagnano le parole quasi a dare loro corpo e a restituire all'artista il suo, sommerso dall'ansia di essere imprigionato (tradito?) nei monchi e sghembi paradossi della disincarnata comunicazione verbale.

Maria Nadotti. Partiamo da oggi, dalla Biennale di Venezia: che opere saranno esposte?

Jerry Gorovoy. Dodici opere recenti. Tra queste *Cells*, una serie di sei ambienti-installazione che, come è di tutta la produzione di Louise, parlano di ansia e di panico. Al centro ci sono il corpo della famiglia e il corpo umano, come in *Arch of Hysteria* (1992/93), dove l'*arco isterico* viene messo in scena attraverso un'anatomia maschile. A commentare e smentire insieme che oggi il linguaggio dell'isteria riguardi solo le donne.

Louise Bourgeois. Alla fine del ventesimo secolo l'isteria non è più una malattia femminile. Al corpo maschile, come vedi, ho tagliato testa e braccia, perché non servivano: per evitare di cadere basta mettersi per terra. L'arco isterico parla tanto di sofferenza quanto di espressione, di malattia ma anche di comunicazione.

MN. Christian Leigh (2) ha scritto: "*Cells*, è un lavoro che suggerisce entrate e uscite, porte e finestre, stanze immaginate e evocate da una configurazione di tavole di legno. E sebbene ci siano aperture su tutti i lati, non si ha la sensazione di un luogo da cui uscire, per quanto numerose ovviamente siano le vie d'uscita. Ci entriamo e ci restiamo. Almeno per un po'. E l'esperienza fatta rimane con noi a lungo una volta che la sua manifestazione fisica si è conclusa. Non è che ci si senta intrappolati. La nostra cattività all'interno del lavoro è autoinflitta. Entriamo di nostra volontà e la nostra psiche ci chiede di rimanere. Ciò che accade dipende tanto dal pensiero, dalle sensazioni, dalla memoria, quanto dall'esperienza... *Cells* parla di questioni che in tempi recenti l'arte aveva vietato. L'emozionalità pura degli oggetti di Bourgeois è la materia di cui parlano le scienze umane... In essi il dolore viene concretizzato, prende forma e figura. In altri termini, è tutto quello che, secondo le affermazioni correnti, la cultura industriale aveva superato, come se il dolore potesse mai essere superato. Bourgeois rappresenta l'irrappresentabile (esperienza emotiva e esperienza percettiva) nel tentativo di rendere reale il dolore, negato sia apertamente sia implicitamente con tanta forza e così a lungo... Di *Cells* si fa un'esperienza percettiva piuttosto che intellettuale. Esse convocano una litania di connessioni e di significanti altri. La conoscenza intuitiva regna sovrana." In *Cells*, come in tutta la produzione di Bourgeois, sono evidenti l'interesse per la psicoanalisi e una conoscenza approfondita del discorso freudiano. Frutto di un'esperienza analitica diretta o di che altro?

JG. No, Louise non è mai stata in analisi. Ha letto e vissuto. L'arte è stata la sua psicoanalisi. Per lei è reale ciò che ci succede. È l'esperienza a cambiarci. Una volta che abbiamo vissuto qualcosa non c'è modo di essere le stesse persone di prima. Quando si parla si può mentire, si può esagerare. Quando si passa attraverso qualcosa e il corpo ne fa fisicamente esperienza non c'è modo di fingere: si è cambiati. Per Louise portare a termine un lavoro significa sentirsi diversa: ha sperimentato qualcosa e questo fa di lei un'altra persona da quella di prima.

LB. Parlare in termini visuali, questo sì che è molto personale. Non ho paura del personale. Non me ne preoccupo, se non fosse che per me è così doloroso. Perché il verbale è una cosa che non

funziona, che non è sufficiente. L'ambiente esterno non è abbastanza. (Rientrando nella stanza, richiamata dalla discussione sull'autosufficienza della parola, Louise si è portata dietro un disegno a inchiostro rosso - in basso a destra un piccolo corpo sferico pieno di minuscole sferette per metà schiacciate e il resto del foglio invaso diagonalmente da aggressive onde/spruzzo -, che mi dirà di avere realizzato quella mattina stessa, aspettandomi). Prendi questo disegno: in esso non vi è nulla di astratto, è leggibilissimo. Questa (riferendosi alla piccola sfera) è una melograna, assolutamente bella. Se la apri, hai la visione del mondo. Dunque questa è una melograna e questo (riferendosi al resto del disegno) è quello che fanno gli intervistatori. È un incidente essere famosi per cinque minuti giusto prima della Biennale di Venezia. Me ne rendo conto. Ma è così doloroso che mi sento come... (fa un verso simile a un ruggito, grido da animale ferito, lamento). Sai come si fa con una melograna? La si torce, la si sprema, perché le si vuole portare via il succo. Questo disegno è un autoritratto, un ritratto di tutta me stessa, bisogna ammetterlo. Realizzarlo mi ha protetto dal caos, rappresentato da queste piccole gocce, questo caos totale, preciso. Ecco quello che mi fai: è chiaro come il cristallo che è quello che sta succedendo a me.

MN. Louise e Maria...

LB. Giusto. Proprio così. La melograna però non è vuota. Continua a durare. Non è finita.

MN. Ma allo stesso tempo sembra che essere intervistata un po' ti piaccia...

LB. Non è che mi piaccia. Lo apprezzo, perché dopo mi sento meglio. E un'esperienza molto fruttuosa, ma non se mi spaventa. Ho il sospetto che sia l'effetto che la psicoanalisi verbale ha sulla gente che ama parlare. Io sembro verbale, ma non lo sono.

MN. Sì che lo sei.

LB. Sì, ma c'è qualcos'altro che va più in profondità di questo.

JG. Questa è la chiave per capire perché Louise non sia mai andata in analisi. Per lei la parola non ha rapporto con il corpo. Di fronte a un analista il corpo è assente e la parola non agisce davvero sulla fisicità. Quando sperimenti qualcosa, te la devi vedere con il battito cardiaco, con la traspirazione. Ecco perché Louise non ama dipingere o disegnare. Ha scelto la scultura perché è ancora più collegata al corpo. Per lei le cose bidimensionali non hanno la stessa realtà. Infatti quando disegna, ha bisogno di fare centinaia di disegni, perché la ripetizione

compensa, almeno parzialmente, questa non presenza del corpo.

LB. Non si tratta solo del mio corpo. In uno dei pezzi che andranno a Venezia c'è ancora di più, c'è un corpo sostitutivo, un corpo-surrogato. È il corpo di Jerry, che ha avuto la gentilezza di aiutarmi, di farmi da modello per *Varco isterico*. (Louise si interrompe e dice che sarebbe meglio se guardassimo insieme alcuni video, perché vuole sottrarsi all'intervista e perché io capirei meglio). Questo discorso è troppo astratto. Non c'è corpo qui. (A Jerry) Mostrale le cassette. Troverà le risposte che cerca.

JG. No, non ora. Maria ha le sue domande. Le cassette le vedremo alla fine.

MN. Oltre alla scultura, alla pittura e al disegno hai fatto anche un paio di performance, *Confrontation* (New York, 1979) e *She Lost It* (Philadelphia, 1992), servendoti di attori e attrici, ma non comparendo mai in scena. Come lavori con i corpi altrui?

JG. Beh, certe volte imprigionandoli nella performance.

LB. E per metterli in ridicolo. La scena del crimine. Devi capire la scena del crimine. Da dove nasce la tragedia? Dove si origina il trauma?

JG. Con "scena del crimine" Louise si riferisce al trauma subito durante l'infanzia. Attraverso il suo lavoro ritorna sul "luogo del delitto".

LB. Tra virgolette, perché io non ho mai fatto male neanche a una mosca. Io non ferisco la gente. Non ho mai ferito una mosca. La mosca è là e io la guardo da.

MN. Ma tu sei stata ferita.

LB. Sì, proprio così. Esatto. Nella "scena del crimine" io sono stata la vittima. Ma con la forza e la forza di volontà sono riuscita a spostarmi dal ruolo passivo a un ruolo attivo e adesso posso fare a Jerry quello che è stato fatto a me.

MN. È stato difficile trovare Jerry?

LB. No, no, ma attenzione, Jerry è un santo.

MN. In giro non ce ne sono molti...

LB. Ce ne sono pochi, perché per esserlo bisogna avere una grande intelligenza.

MN. e sentirsi molto sicuri di sé...

LB. (Louise scoppia a ridere, soddisfatta) Beh, allora forse dovresti intervistare Jerry.

MN. Questa storia è assolutamente intrigante.

Philadelphia (1992), vedresti che ha resistito, che si è assolutamente rifiutato. Molto, molto buffo. Non è il sublime, è il ridicolo. Il teatro del ridicolo.

MN. Parlami di tuo padre e di tua madre e di te come madre di tre figli.

LB. Io sono un'ottima madre, perché sono una madre che accetta. Non chiedo niente. Fintanto che i miei figli non vanno in guerra, in prigione o in ospedale, fintanto che non finiscono in uno di questi tre posti, io sono soddisfatta. Questo è tutto quello che chiedo. Dai miei figli non esigo e non pretendo nient'altro. Se vuoi puoi parlare con loro.

JG. Louise si è anche occupata di sua madre. Era malata e lei se ne è assunta la responsabilità.

LB. Mia madre aveva un enfisema polmonare. È per questo che la mia famiglia, una famiglia molto borghese e molto europea, andava a passare l'inverno nel sud della Francia. Ricordo che, per darle sollievo, le mettevo delle ventose sul torace. Ero diventata la sua infermiera a tempo pieno e questo è stato molto importante per la mia evoluzione. Anni dopo avrei rifatto quello stesso gesto di applicare le ventose sul corpo di Jerry. Arte-terapia. Arte-medicina. Basta guardare la serie delle sculture realizzate con le ventose (vedi *Ventouse*, 1990).

MN. Louise ha anche insegnato. Il rapporto insegnante-studente può adombrare una funzione materna o parentale?

JG. Louise ha insegnato, ma non a lungo e mai a tempo pieno. Lo ha fatto negli anni settanta, dopo la morte del marito. Ma non le è mai piaciuto: la stancava troppo e inoltre non ha mai creduto che l'arte si possa insegnare. La si può insegnare solo se gli studenti ti amano molto. Ma molti studenti sono ostili.

MN. A parlare con artisti e soprattutto artiste più giovani, mi è capitato spesso di sentir parlare di Louise come di una madre simbolica, di una figura modello.

JG. La vedono come qualcuno che ha affrontato gli stessi temi e le stesse questioni che loro stanno affrontando oggi. Solo che Louise lo ha fatto, senza cedimenti, per tutta una vita. Credo che la vedano anche come un'artista che ha dimostrato che si può avere successo alle proprie condizioni. Una prova che anche le donne possono farcela. Sia rispetto al mercato che alla risposta dei critici. Non sono state molte le donne che sono riuscite a farcela.

MN. Però le ci è voluta una vita.

JG. Sì e inoltre non ha fatto nulla per riuscirci. Non ha neppure provato. La gente trama, manipola, cerca strade di tutti i tipi pur di affermarsi. Louise non ha avuto nessuna strategia. Chiedi come ha fatto a diventare famosa? E semplicemente successo. E la spiegazione sta nella combinazione di una serie di ragioni. Per prima cosa, quando l'astrazione e il formalismo sono arrivati al collasso, l'interesse della gente si è rivolto all'immaginazione, alla sessualità, alla narrativa, al personale, all'autobiografico. Nel mondo dell'arte, agli inizi degli anni settanta, c'è stato un vero e proprio cambio della guardia. Si è trattato di un'inversione di tendenza, di un mutamento di sensibilità. E, quando questo mutamento si è verificato, ecco Louise che per quarant'anni aveva lavorato sulle stesse questioni su cui un mucchio di artisti delle nuove generazioni cominciavano appena a lavorare. La reputazione di Louise non si è costruita attraverso i suoi pari e i suoi coetanei, bensì attraverso gli artisti delle generazioni successive che sono venuti a vedere quello che stava facendo e l'hanno assunta come figura di riferimento, come esempio. Ripeto, non è stata la sua generazione a capirla, ma i più giovani, impegnati in una reazione decisa contro il formalismo puro. Non che Louise non fosse interessata alla forma. Il fatto è che, a differenza di tanti tra cui Greenberg, il suo discorso non si è mai limitato a una ricerca sulla forma o sui materiali. Il femminismo è stato probabilmente uno degli altri elementi che hanno portato alla ribalta il lavoro di Louise.

LB. Le femministe mi hanno presa come modello, come madre. La cosa mi irrita. Non mi interessa fare la madre. Mi irritano davvero. Il punto non è questo. Io sono ancora una ragazzina che cerca di capire se stessa. Non sono una madre. Sono stata una madre reale e mi sono presa cura dei miei figli. Questo per me non è stato un problema.

MN. Tre figli maschi. Nessuna figlia.

LB. No, grazie a dio. È già difficile con i ragazzi, ma con una figlia è un'impresa disperata. Perché, vedi, i figli maschi ti amano davvero. Non sono sicura che con le figlie sia la stessa cosa.

In ogni modo le ragazze sono più complicate e a me almeno questo problema è stato risparmiato.

MN. Cosa provi nei confronti delle donne? Solidarietà, competizione, rabbia, invidia...

LB. È una domanda troppo vaga. Ti rispondo rimandandoti a un mio vecchio lavoro, *The Blind Leading the Blind* (Il cieco che fa da guida ai ciechi, 1947/49).

MN. Parliamo della figura paterna. In molte tue opere ti sei applicata a smontarla, ridicolizzarla, cannibalizzarla. Come a saldare un tuo privato conto con il passato familiare, a vendicare te stessa e forse tua madre. Vedi una vera differenza tra le figure paterne, gli uomini di potere, e la figura del figlio.

LB. Sì, senza dubbio.

MN. Ma non credi che, prima o poi, tutti gli uomini diventino "padri"?

LB. No, non tutti gli uomini sono figure di potere.

JG. Credo che tu stia generalizzando. Parlando di figure paterne, Louise si riferisce a uomini che si prendono troppo sul serio, pomposi, pontificanti, tutti interni al loro ruolo e ben attaccati a posizioni di potere, che non si capisce neppure come abbiano raggiunto, tanto essi si pongono al di là delle regole del gioco.

MN. Ribaltiamo la questione. In un'opera del 1947/49, *The Dagger Child*, tu rappresenti un bambino armato, un bambino-minaccia, in procinto di ferire la madre attraverso il suo bisogno. Dunque da una parte uomini potenti e prepotenti e dall'altra bambini ammalati di dipendenza. Non c'è proprio possibilità per le donne di avere a che fare con uomini maturi, che non ricorrano continuamente a giochi di potere o a ricatti? O devono diventare santi?

JG. (Ride) Vuoi dire che le donne non fanno le stesse cose? Anche una figlia può ricattare la madre. Non credo che si tratti di una questione di genere.

LB. L'esplosione di collera, vista dal punto di vista del bambino, ha due protagonisti, il grande e il piccolo. In certi casi, quando si è tra persone ragionevoli, non c'è bisogno di arrivarci. Ma anche la tensione può essere ricattatoria: se non fai quello che voglio, mi uccido; sposto su di te la responsabilità della mia morte.

È una cosa difficile da accettare. Una volta che una certa amica ha tentato di fare con me questo giochino - se non mi ami, mi uccido - io le ho risposto: *per favore*, ucciditi, io vado al cinema.

MN. Fantastico.

LB. Era abbastanza forte da rifiutare di assumersi la responsabilità. Ma questo vale per uomini e donne e per persone di tutte le età.

MN. Ritorniamo dunque al padre e al tuo desiderio di vendicarti mettendolo in ridicolo.

LB. Questo è lo scopo dell'intera faccenda: da vittima passiva a soggetto attivo. L'arte è vendetta. Mi hai fatta soffrire e io adesso faccio soffrire Jerry. Tu l'hai fatto a me e io lo faccio al prossimo.

MN. Senti il bisogno di vendicarti anche sulle donne?

LB. Non si tratta di una questione di genere. I giochi di potere non hanno nulla a che fare con il genere a cui si appartiene. Un bambino di tre mesi può rifiutarsi di mangiare, la madre lo forza, lui la respinge, lei insiste. Ti prego, ti prego, ti prego (Louise mima il tutto, piegando la voce a un pigolio piagnucoloso). Ti prego mangia altrimenti morirai. E il bambino pensa: sarei felice di morire, se non altro per liberarmi di te. È un fatto circolare. Il genere non c'entra. Si tratta di ostilità, di resistenza.

MN. Ci sono donne artiste che ami particolarmente?

LB. (Louise esce e rientra con un libro che sfoglia insieme a me. Si tratta di un volume che raccoglie opere di pittrici del seicento e settecento) Se guardi con attenzione queste riproduzioni vedrai che si tratta di opere tecnicamente assai belle. Il tipo che ha curato la selezione amava tutto quello che aveva qualità. Non io. Per me quello che conta è il soggetto. Guarda questo quadro, pura tradizione Chardin, se lo osservi con attenzione scoprirai che anche qui c'è una melograna. Si tratta in molti casi di nature morte. Un genere, per le donne, tradizionale. Molte non ce l'hanno fatta neppure in questo settore in cui le artiste venivano relegate anche se erano brave quanto o più degli uomini. La natura morta come ghetto, come pittura di secondo piano, dove i padri hanno rinchiuso le donne artiste e dove pure tante di loro hanno dimostrato di essere meravigliosamente dotate, pur accettando un ruolo

secondario. Ho deciso di collezionarle, perché mi servano da memento.

MN. Conosci Artemisia Gentileschi?

LB. Sì, certo.

MN. Beh, lei un ruolo di secondo piano sembra non averlo proprio accettato e i suoi dipinti parlano di una vera e propria furia, di una radicale non accettazione.

LB. Eppure eccola qui. Mi sono molto care tutte queste donne che con il loro lavoro hanno saputo dimostrare di essere grandi artiste. Per quel che riguarda me, ho raggiunto un'età in cui ho imparato a accettare. Oggi quello che mi sta a cuore è trovare una via per esprimermi e per esprimere la mia aggressività e credo di averla trovata. Non combatto più contro nessuno. Combatto dentro di me e con i materiali. Legno tagliato in tutte le direzioni, la resistenza della pietra e del marmo, l'arrendevolezza della cera e delle fusioni.

JG. La materialità e la fisicità del fare sono molto importanti per Louise. Tagliare è aggressivo. Ci sono volte in cui non se la sente di tagliare e altre in cui è nello stato d'animo di mettere insieme e combinare cose. Ogni cosa, nel farsi fisico del lavoro artistico, ha una sua contropartita psicologica. Se Louise è di un certo umore non ce la fa a tagliare il legno, non se la sente, troppo aggressivo, impossibile farlo. Questa è una cosa molto importante da sapere: che posto prende il corpo e come la natura di una scultura dipenda dallo stato mentale di Louise, da come lei si sente.

MN. Come hai scoperto le cose che mi stai dicendo?

JG. Le ho osservate e alcune mi sono state confermate. Certe le so, perché è da molto tempo che sono accanto a Louise.

MN. Discutete molto?

LB. No, con Jerry è impossibile discutere. Ha sempre l'ultima parola. È per questo che mi piace.

MN. E stata molto dolorosa, Louise, la nostra intervista?

LB. No, perché le tue domande erano tutte molto buone e non c'è stata tensione. Adesso Jerry ti mostrerà alcune cassette in modo che tu possa completare le mie risposte.

Note

(1) Christiane Meyer-Thoss, *Louise Bourgeois*, Ammann Verlag, Zurigo, 1992, pag. 139.

(2) Christian Leigh, *Rooms, doors, windows: Making Entrances & Exits (when necessary)*. *Louise Bourgeois's Theatre of the Body*, in *Balcon*, pp. 30-34.

Si consiglia inoltre la lettura di: Donald Kuspit, *An Interview with Louise Bourgeois*, in *Bourgeois*, Vintage Books, New York, 1988.

LB, catalogo della mostra tenutasi al Museo d'arte Contemporanea di Lione nell'estate del 1990. Si vedano in particolare gli scritti di Lucy R. Lippard, Robert Storr e Rosalind Krauss, oltre alla biografia e alla ricca bibliografia.

Ringrazio l'assistente di Louise Bourgeois, Jerry Gorovoy, la cui preziosa collaborazione ha reso possibile la presente intervista.

Si ringraziano anche la Robert Miller Gallery di New York e in particolare Diana Bulman per averci messo generosamente a disposizione il materiale fotografico che illustra questo numero di "Lapis".

Testi di Louise Bourgeois

a cura di Maria Nadotti

1 . All'inizio il mio lavoro è paura di cadere. Più tardi è diventato arte di cadere. Come cadere senza farsi male. Più tardi ancora è arte di stare sospesi, di tenere duro.

2. I miei primi ritratti non avevano braccia perché erano inermi. L'assenza di braccia significa che non ci si può difendere. In tale stato si conoscono i propri limiti.

5. I miei coltelli sono come una lingua: ti amo, ti odio. Se non mi ami, sono pronto a aggredirti. Sono molto a doppio taglio.

6. I miei grattacieli non parlano davvero di New York. Essi riflettono la condizione umana. Non toccano.

8. Il colore è più forte della parola. Comunica subliminalmente. L'azzurro rappresenta la pace, la meditazione, la fuga.

Il rosso è un'affermazione a tutti i costi - senza riguardo dei pericoli che lo scontro comporta - della contraddizione, dell'aggressione. Simboleggia l'intensità delle emozioni.

Il nero è lutto, rimpianto, colpa, ritiro. Il bianco significa ripartire da zero. Rinnovamento, possibilità di ricominciare da capo, assoluta freschezza. Il rosa è femminile. Rappresenta il piacere e l'accettazione di sé.

9. La spirale è il tentativo di controllare il caos. Ha due direzioni. Dove ci si colloca, alla periferia o al vortice? Cominciare dall'esterno è paura di perdere il controllo; l'avvolgimento è serrarsi, ritirarsi, comprimersi fino a sparire. Cominciare dal centro è affermazione, muoversi verso l'esterno rappresenta il dare e l'abbandonare il controllo; la fiducia, l'energia positiva, la

vita stessa.

10. Le spirali - in che direzione andare - rappresentano la fragilità nello spazio aperto. Quel che fa girare il mondo è la paura.

11. Vari anni fa ho chiamato una mia scultura *One and Others*. Potrebbe essere il titolo di molti miei lavori successivi: la relazione tra l'individuo e ciò che gli sta intorno è un pensiero che non mi abbandona mai. Può essere casuale o stretta, semplice o complessa, sottile o ottusa. Può essere dolorosa o piacevole. Soprattutto può essere reale o immaginaria. E su questo terreno che cresce tutto il mio lavoro. I problemi di realizzazione - tecnici e persino formali e estetici - sono secondari; vengono in un secondo momento e possono essere risolti.

13. *Dagger Child* è il bambino in posizione di far male. Ha il potere di ferire la madre. Il coltello è come un piccolo giocattolo.

19. Quando si soffre, ci si può ritirare e proteggere. Ma la sicurezza della tana (*lair*, una delle forme ricorrenti nella produzione artistica di L.B.) può anche essere una trappola.

20. Il fallo è per me oggetto di tenerezza. Ha a che fare con la vulnerabilità e la protettività. Dopo tutto ho vissuto con quattro uomini, mio marito e i miei tre figli. Io ero la protettrice. Ho fatto da protettrice anche a mio fratello; lui lo sapeva, ne era cosciente, se ne serviva. Anche se mi sento protettiva nei confronti del fallo, non significa che non ne abbia paura. "Non svegliare il can che dorme." Si nega la paura con tecniche da domatore di leoni. Pericolo e assenza di paura convivono. Con le donne non c'è pericolo, ma neanche eccitazione. (Vedi *Fillette*)

24. Mio padre mi ha tradita non essendo quello che ci si aspettava da lui. Prima di tutto, abbandonandoci per andare in guerra e poi trovando un'altra donna e portandocela in casa. Si tratta semplicemente di regole del gioco e in una famiglia le regole del gioco sono tali che un minimo di rispetto è dovuto.

29. Ho bisogno delle mie memorie. Sono i miei documenti. Li sorveglio con cura. Sono la mia intimità e ne sono immensamente gelosa. Cézanne ha detto: "Sono geloso delle mie piccole sensazioni." Abbandonarsi ai ricordi e avere la testa tra le nuvole è negativo. Bisogna distinguere tra i ricordi. Siamo noi a andare a loro o sono loro a venire a noi. Se siamo noi a andare a loro, sprechiamo il nostro tempo. La nostalgia non è produttiva. Se vengono a noi, sono i semi della scultura.

30. Ogni giorno si deve abbandonare il passato o accettarlo e se non si riesce a accettarlo si diventa scultori.

32. Ho ereditato la razionalità di mia madre e il cuore malato di mio padre.

33. Trovo il passato terribilmente doloroso sebbene ci sia legata. È irrisolto. Eppure non ho alcun gusto per la rivisitazione. È un paesaggio attraverso cui si è passati e che si è esplorato e superato. Solo il domani è interessante.

34. Una figlia è una delusione. Se metti al mondo una figlia, devi farti perdonare, così come mia madre è stata perdonata perché io ero l'immagine sputata di mio padre. È stato il mio primo colpo di fortuna. È per questo forse che mi ha trattata come il figlio che aveva sempre voluto. Io ero dotata a sufficienza da soddisfare mio padre. Questo è stato il mio secondo colpo di fortuna.

Tutte le figlie odiano le madri. In termini freudiani la figlia accusa la madre per la perdita del pene. Danno la colpa della castrazione alla madre. Sono profondamente grata di non essermi dovuta sottoporre a questa prova. Sarei stata assolutamente incapace di affrontare le critiche di una figlia. I figli stanno sempre dalla parte della madre, a meno che la madre non sia ingiusta nei loro confronti. Vale a dire che gli chiedo così tanto da farli crollare. Un sacco di genitori trasformano in carriera il fatto di avere dei figli. Vivono attraverso il figlio e lo distruggono. È meglio avere dei genitori che usino i figli come forza lavoro non pagata.

35. Mio padre provocava in me una continua perdita di autostima. Mia madre rappresentava la fiducia in me stessa. "Non prendertela, sai come sono gli uomini. Dagli ragione, intrattienili; gli uomini sono come bambini." Mi ha convinta. Era la sua forma di femminismo.

36. Mia madre sedeva al sole per ore a aggiustare arazzi. Le piaceva davvero. Questo senso di riparazione è profondamente radicato dentro di me. Rompo tutto ciò che tocco perché sono violenta. Distruggo le mie amicizie, l'amore, i miei figli. La gente in genere non lo sospetta, ma la crudeltà è presente nel lavoro. Rompo le cose perché ho paura e passo il tempo a riparare. Sono sadica perché ho paura. Eppure la riconciliazione tra persone non funziona mai veramente.

43. Il dolore è il soggetto di cui mi occupo. Dare significato e forma alla frustrazione e alla sofferenza. A quello che succede al mio corpo va dato un aspetto formale. Si potrebbe quindi

dire che il dolore è il riscatto del formalismo.

46. Esorcizzare fa bene. Cauterizzare, bruciare per guarire. È come potare gli alberi. La mia arte è questo. Lo so fare bene.

47. Non è un'immagine che cerco. Non è un'idea. E un'emozione che si vuole ricreare, l'emozione di volere, di dare e di distruggere.

52. Il potere mi spaventa. Mi rende nervosa. Nella vita reale, mi identifico con la vittima. Ecco perché mi sono dedicata all'arte. Nella mia arte, l'assassino sono io...

Il processo consiste nell'andare dal passivo all'attivo. Come artista io sono una persona che ha potere. Nella vita reale, mi sento come un topo dietro al termosifone...

53. Facendoti da parte, riconoscendo che non hai potere, diventi più di te stesso. Ti vengono idee che non avresti mai avuto. Nella mia arte, vivo in un mondo che costruisco con le mie stesse mani. Prendo decisioni. Ho potere. Nel mondo reale, non voglio potere.

54.... Dal momento che le paure del passato sono collegate alle funzioni del corpo, esse riappaiono attraverso il corpo. Per me la scultura è il corpo. Il mio corpo è la mia scultura.

55. La vita dell'artista è negazione del sesso. L'arte nasce dall'incapacità di sedurre. Io sono incapace di farmi amare. L'equazione è davvero sesso e assassinio, sesso e morte.

59. L'arte è sacrificio della vita stessa. L'artista sacrifica la vita all'arte non perché lo voglia, ma perché non può fare altrimenti.

61.... Il bozzolo ha consumato l'animale. Io sono il bozzolo. Non ho io. Io sono il mio lavoro.

63.1 problemi simboleggiano bisogni insoddisfatti. Molta gente ne osserva gli effetti senza avere accesso alle cause che li hanno determinati.

69. L'artista non attraversa i riti di passaggio. Rimane un bambino privo di innocenza che però non riesce a superare né a rompere i legami. Non è capace di liberarsi dall'inconscio. Un destino tragico.

70. Tutti gli atti simbolici danno piacere, La gente non lo ammetterà mai.

71. L'artista mette in scena i suoi problemi. Non c'è comunque cura, perché l'espressione di sé non comporta apprendimento. Lo esclude. Ecco perché si ripete continuamente.

A Sisifo piaceva spingere il suo macigno. Era la sua ragione di vita. Era una forma di autoespressione e non gli ha mai fatto imparare niente. Camus non voleva imparare. Voleva giustificare la sua sofferenza. Io voglio imparare.

74. ... Breton, Lacan e Freud mi hanno delusa. Promettevano la verità e hanno tirato fuori solo teoria. Proprio come mio padre: promettere tanto e mantenere così poco.

75. Breton e Duchamp mi hanno fatta infuriare. Mi erano così vicini e io obiettabo loro con violenza: le loro pontificazioni. Dal momento che ero scappata di casa, su questi lidi le figure paterne mi sfregavano contro pelo. *The Blind Leading the Blind* si riferisce agli anziani che ti guidano sull'orlo del precipizio.

77. Mi piacciono Villon, Molière e La Fontaine, scrittore di commedie. Stavano dalla parte dei perdenti. Gli autori tragici si interessavano all'aristocrazia e al tragico. La Fontaine alla sopravvivenza di chi non aveva un posto in società. Era un ragazzo di strada al finire del diciassettesimo secolo. Era un *piqueassiette*. Viveva della sua intelligenza, guadagnandosi tre pasti al giorno intrattenendo i ricchi. Doveva essere intelligente per forza. I suoi figli ne sono usciti matti. Ne condivido l'attitudine alla sopravvivenza, la pena dell'ansia.

78. La letteratura delle donne si occupa di uomini, dell'incapacità di vedersela con loro. Le donne hanno un desiderio disperato di venire a patti, compiacere, manipolare, sedurre. Mi identifico con loro, perché mi sento limitata come le altre. Non ho bisogno di loro. Sono come sorelle. Non si impara granché e io non ho passione per le vittime. Se sono con un uomo che amo, devo stare in guardia. Non mi fido delle donne. Sento che me lo vogliono portare via.

Plate 7

Una volta un uomo ce l'aveva con la moglie, la tagliò a pezzettini e ne fece uno stufato. Poi telefonò agli amici e li invitò a una festa a base di stufato. Nessuno mancò e si divertirono molto.

Plate 8

Una volta un Americano che era stato nell'esercito per tre anni si ammalò ad un orecchio. La parte mediana dell'orecchio gli si fece quasi insensibile. Attraverso l'osso del cranio dietro al suddetto orecchio gli venne aperto un passaggio. Da allora egli prese a sentire due volte la voce del suo amico, la prima volta a alto volume, la seconda a volume basso. In seguito la parte mediana dell'orecchio gli si fece completamente insensibile e egli rimase tagliato fuori da una parte del mondo.

Plate 8

C'era una volta la madre di un figlio maschio. Lei lo amava con devozione totale. E lo proteggeva perché sapeva quanto sia triste e malvagio questo mondo. Lui era di natura quieta e piuttosto intelligente, ma non gli interessava essere amato o protetto, perché gli interessava qualcos'altro. Di conseguenza, ancora molto giovane, si sbattè la porta alle spalle e non fece mai più ritorno. In seguito la madre morì, ma lui non lo venne a sapere.

(I testi pubblicati in queste pagine sono tratti da: Christiane Meyer-Thoss, *Louise Bourgeois, Designing for Free Fall*, Ammann Verlag AG, Zurigo, 1992. La traduzione dall'inglese è di Maria Nadotti).

Le sorprese dell'amore

Intervista a Francesca Mazza

a cura di Laura Mariani

L'immagine di Francesca Mazza in scena che amo di più - quella che come un'ombra lieve e persistente mi piace ritrovare nella memoria e cercare nelle sue nuove interpretazioni - è la violetera Ofelia di *Totò principe di Danimara* (1990-91). Lì, fra malinconia, dolcezza e infantile gaiezza, c'è come un'eco della sua indole: la stessa forse che le fa amare il ricamo. Nel Teatro di Leo è stata Cordelia in *King Lear, studi e variazioni* (1985), Ariel ne *La tempesta* (1986-87), un po' di Giulietta, un po' di Irina (una delle tre sorelle cechoviane), un po' della figliastra pirandelliana in *Novecento e mille* (1987-88), Lady Macbeth in *Macbeth* (1988), Antigone in *Quintett* (1988-89), Santa Giovanna dei Macelli e altro in *Metamorfosi* (1990), la sposa de *L'impero della ghisa* (1991-92), la Sgrida ne *I giganti della montagna* (1993). E nel '92 è stata sola in scena in *Scentè*, con la doppia regia di Alfonso Santagata e Leo de Berardinis; di questo spettacolo ha anche curato la colonna sonora e soprattutto la elaborazione drammaturgica, a partire da *L'anima buona del Sezuan* di Brecht.

Nel testo brechtiano, che prevede una ventina di personaggi, protagonista è una figura a due facce - la donna Shen Te e l'uomo Shui Ta -; infatti la prostituta Shen Te, l'unica anima buona che gli Dei trovano in tutta la regione, per difendere la ricchezza ricevuta dagli dei decide di far ricorso ai panni di un finto cugino cattivo, Shui Ta. All'inizio Shen Te ricorre a Shui Ta come ad una vera e propria maschera, per difendersi potendo dire di no e per farsi rispettare dagli altri; poi la scissione si fa interiore e profonda, tanto che ci troviamo di fronte ad una sola persona "squartata in due parti". Questo percorso, che è anche di autodisvelamento, è segnato da due salti di qualità provocati dai sentimenti più profondamente legati alla femminilità di Shen Te: l'innamoramento e la maternità. È per amore dell'aviatore che perde il senso della

solidarietà ed è per amore del figlio, di cui è in attesa, che impianta la fabbrica di tabacchi: disposta a diventare "una belva" per potergli essere utile. Scrive Francesca Mazza nel programma di sala: "Ho amato Shen Te fin dal primo incontro [...]. L'ho amata perché ho visto in lei un simbolo della comprensione, intesa non solo nel senso di capire e giustificare ma anche in quello dell'avere dentro di sé, quell'avere dentro di sé che nell'attore significa possedere i diversi aspetti della realtà che di volta in volta si evidenziano". Ma di fatto la sua Scentè non perde mai l'anima buona femminile. Si è trattato di uno spettacolo importante nel percorso di Francesca, che finora è stata quasi sempre in scena con un artista della statura di Leo de Berardinis: ha scoperto "che la vera novità e, soprattutto, la parte più formativa, sono state il lavorare da sola e poi proporre i risultati di questo lavoro ad Alfonso e Leo. Il regista non era più la guida costante ma diventava 'pubblico', un pubblico particolarmente attento, più esigente ma più 'comprensivo' di quello vero".

Dice Francesca - con un'ombra di civetteria - che il suo destino nell'arte è stato segnato fin dall'inizio: a sua madre si "son rotte le acque" in un cinema, durante le proiezioni de *Il principe e la ballerina* con Laurence Olivier e Marilyn Monroe.

Mentre scrivo ho nella mente le immagini di un romanzo: nel *Racconto di Sonecka* Marina Cvetaeva parla di un breve periodo della sua vita, fra il 1918 e il 1919, segnato dal rapporto con Sof'ja Evgen'evna Gollidej (Sonecka), brillante allieva di Vachtangov e attrice del Terzo Studio, un ambiente di appassionata sperimentazione teatrale. Quando nel 1937 la Cvetaeva viene a sapere che Sonecka è morta, decide di scrivere di lei - la creatura amata "più di tutto al mondo" -, calandosi "in quell'eterno pozzo dove tutto sempre è vivo". Il ritratto di Sonecka dice molto delle attrici a lei affini; ne riporterò alcuni brani dall'edizione curata da Giovanna Spendei (La Tartaruga, Milano, 1992).

"Il ginnasio non aveva potuto non solo darle, ma nemmeno toglierle, quella - antiquatezza, quello stampo antico, quella fanciullezza arcaica da secolo scorso, da Ottocento, quel bisogno di stare in adorazione e di inchinarsi, quella passione per l'amore infelice. Collegiale - e poi attrice" (p. 42)

"C'erano tutte - le ragazzine di Dickens. Perché io avevo incontrato Sonecka" (p. 58)

"Ed ecco una visione di un secondo - di biancore e povertà: della bianca scollatura, dei poveri merletti: il *volant* della gonna, l'attaccatura della camicetta - la totale sparizione per un attimo

sotto l'enorme campana della gonna - e - nella verdastra acqua dello specchio albeggiante: nel duplice verde dell'alba e dello specchio - un'altra visione: la giovinetta bisnonna di cent'anni fa. Sta ferma, con accuratezza allaccia tutti i dodici bottoncini della vita attillata, ordina, corregge le più piccole increspature della cintura, le accompagna con la mano fino alle enormi onde dell'orlo... Spio nei suoi occhi - la felicità, ma felicità - non c'è, c'è una tremenda serietà infantile - di bambina davanti allo specchio" (p. 154) "Come Cordelia, nel mio infantile Shakespeare, parla di Re Lear come - del sale, così io dico di Sonecka, come - dello zucchero, con la stessa modestia: mi era necessaria come lo zucchero. Come tutti sanno, lo zucchero non è necessario, si può vivere senza zucchero [...]. Non si muore per questo, ma non si vive neppure. La mancanza di sale dà lo scorbuto. La mancanza di zucchero - l'angoscia" (p. 188)

Qualcosa di simile a tutto questo - per me - si cela in Francesca: qualcosa, certo, di insondabile.

(Bologna, 23.4.1993) Sono dieci anni che, lavorando con Leo de Berardinis, ti sei impegnata in grandi progetti e in grandi personaggi teatrali: vorrei che parlassi delle tappe più significative di questo percorso.

Con Leo è stato un incontro casuale perché sono uscita dalla scuola di teatro della Galante Garrone abbastanza inconsapevole di quello che m'aspettava. Lavoravo con la cooperativa Nuova Scena e mi hanno detto che Leo cercava Ofelia; ho fatto i provini e, contrariamente a quanto pensano le malelingue, in realtà il lavoro è arrivato prima del nostro rapporto personale. L'innamoramento è stato una conseguenza del lavoro. Secondo me questa è una cosa molto importante, perché a volte mi domandano: ma come fai a lavorare con Leo, visto che c'è anche questa implicazione nella vita? E io dico: ci siamo scelti dopo, dunque il lavoro rimane assolutamente la parte fondante del nostro rapporto. Aver partecipato a tutti questi progetti in questi anni è stata la mia vita, è stato un tutt'uno: una cosa molto naturale, molto armonica, che ho sempre sentito con responsabilità, sia dal punto di vista della scena, dei ruoli - e io ho avuto anche dei ruoli molto importanti -, sia dal punto di vista etico, cioè dell'affrontare il teatro in un certo modo. E poi si tratta di una scelta: nel primo spettacolo con Leo eravamo quindici attori e siamo rimasti in due di quella compagnia, perché esiste una selezione naturale sulla base della quale si sceglie di continuare un certo percorso, di sentirsi coinvolti. Abbiamo fatto quattro Shakespeare, perché Leo ha ritenuto di basare la formazione di questa compagnia proprio su una scuola shakespeariana, su questo modo di intendere il teatro assolutamente fuori dagli schemi borghesi. Insomma Shakespeare è per lui una

rappresentazione dell'universo, dunque c'è un forte peso dello stare in scena. E io ho affrontato questi ruoli impegnativi con naturalezza; sarà una banalità, però ogni volta che si fa uno spettacolo è sempre un viaggio completamente diverso. Per molti anni, nonostante mi rendessi conto di raggiungere una maturazione, di andare avanti, ho avuto la sensazione con ogni nuovo spettacolo che ripartivo da zero; e questa era una delle paure, come se non sentissi di possedere nel mio bagaglio l'esperienza che avevo fatto. In realtà probabilmente non è stato così, perché sono intimamente convinta che qualsiasi cosa serva, anche le esperienze dalle quali si esce infelici. Poi capisci in quale modo devi stare - che significa in quale modo respirare, usare le mani, muoverti in scena, quale spazio occupare, quale voce scegliere, e quindi anche quali caratteristiche psicologiche dare, quale intonazione e tutto quanto -, a partire da questa idea, da questo senso che tu devi trovare dello stare in scena. Allora, da quel punto in poi, qualsiasi cosa fai va bene, nel senso che non va fuori, non esce, anche se naturalmente in prova ci sono delle modifiche, delle correzioni. Sono sicura che la svolta è stata per me personalmente *Totò, principe di Danimarca*, dove io ero un po' preoccupata perché dovevo essere Ofelia che avevo fatto pochi anni prima, peraltro usando la stessa traduzione; ero abbastanza infastidita dal fatto di ridire le stesse battute in uno spettacolo che nasceva molto diversamente. Leo ha trovato questa idea di accostare Ofelia alla violetera cieca di *Luci della città* di Chaplin, e già la cecità spostava completamente il piano di questa Ofelia: stare in scena con questa sensazione di cecità, con questi occhiali... Di conseguenza è venuta la costruzione del personaggio, le sue scene, tutto, e ne è nata una cosa completamente diversa. È forse lo spettacolo che io amo di più fra quelli che ho fatto; ed è stato sicuramente anche uno spettacolo molto fortunato, abbiamo girato moltissimo.

Nei "Giganti della Montagna" tu sei vecchia e Leo è lise, l'attrice. Come vivi questo duplice travestimento?

In un primo tempo Leo aveva chiesto ad Andrea Jonasson di fare lise, perché gli interessava fare un'esperienza con un'attrice così lontana dal nostro mondo, che comunque stimava. Però - ce l'aspettavamo -, lei ha detto di no, e allora Leo ne ha parlato con me, ma non mi sembrava un ruolo per me, lo sentivo molto lontano. Leo aveva già pensato quest'ipotesi strana di fare lui lise e mi sembrava che potesse essere interessante questa ricerca di sé passando attraverso lise. Quindi lui mi ha proposto la Sgricia, vecchia. Io non ho mai fatto parti "da caratterista", era una novità assoluta; ma non me ne sono preoccupata perché ero troppo preoccupata di lui che faceva lise; da una parte mi sembrava una cosa bellissima, ma dall'altra mi terrorizzava. Anche nel corso delle prove, quando sentivo le battute fra lise e il conte, io avevo orrore, non riuscivo proprio ad abituarmi all'idea; poi invece pian piano mi sono abituata e ora sono

contenta e convinta della sua lise. Dunque all'inizio di me stranamente non mi sono preoccupata; poi quando son cominciate le prove son cominciati i problemi. Non volevo fare la vecchia con le caratteristiche stereotipate che per prime vengono in mente; sapevo quello che non volevo fare, ma non sapevo quello che volevo fare. Sono partita preoccupandomi della voce, di come dovevo muovermi, poi a un certo punto ho detto no, e ho cominciato a pensare a questo personaggio, alle sue visioni, alla sua attesa dell'angelo. Concentrandomi su queste cose pian piano ho visto che tutto veniva; a un certo punto mi hanno detto no, e ho cominciato a pensare a questo personaggio, alle sue visioni, alla sua attesa dell'angelo. Concentrandomi su queste cose pian piano ho visto che tutto veniva; a un certo punto mi hanno detto che ero identica a mia nonna. Io non ci pensavo, non cercavo di ricordare come lei si muoveva, cosa faceva; era proprio la memoria del corpo, che ha cominciato a muoversi come mia nonna. Lei è emersa spontaneamente. Poi il fatto che io faccio in scena una vecchia e Leo una donna, non mi sembra strano tutto sommato. Ci diamo sempre un bacio prima di andare in scena, tutti e due truccati in quella maniera. I pompieri erano inorriditi: questa vecchia con questa brutta donna che si baciavano!

Come sei arrivata a Scentè e a uno spettacolo da sola?

Ci sono arrivata su insistenza di Leo, che insiste sempre cogli attori, perché facciano esperienze loro, complete. Io non me la sentivo di mettermi anche nei panni di una regista. Mi sento veramente attrice, non penso che farò mai la regista o l'attrice: dopo dieci anni che lavoro, questo è l'undicesimo, mi rendo conto che il mio è un modo di ragionare teatralmente parlando da attrice, anche se poi naturalmente si sviluppa un occhio, un orecchio, un'attenzione diversa, e anche un diverso coinvolgimento nel processo creativo del regista. Però non me la sentivo di fare un salto di questo genere, già l'idea di star da sola in scena era impegnativa; poi avevo molta voglia di lavorare con un regista che non fosse Leo. Mi sembrava che in qualche misura all'opposto di Leo ci fosse Alfonso Santagata, perché Leo porta un grande rigore, una grande pulizia in scena, mentre mi sembrava che Alfonso potesse scatenare un altro modo di stare in scena, ma non necessariamente il suo, perché quello suo e dell'attore con cui fa compagnia, Claudio Morganti, sono modi molto personali; e infatti con Alfonso ho lavorato molto sull'improvvisazione, cosa che con Leo si fa raramente. Io gli ho detto: lavoriamo insieme, vediamo cosa ne viene fuori. Son venuti fuori trentacinque minuti di cui lui era contento, io ero contenta, però erano pochi per essere presentati al pubblico autonomamente, e quindi ho avuto voglia di fare la stessa cosa che avevo fatto con Alfonso con

Leo; naturalmente la stessa cosa fino a un certo punto, perché lavorare con Leo è stato completamente diverso ed è successa una cosa molto bella: il lavoro con Leo è durato sette giorni, un tempo veramente da record, che dice quanta sintonia ci sia ormai fra noi, e come non ci sia stanchezza dal punto di vista creativo. Abbiamo veramente ancora voglia di lavorare insieme.

Mi ero anche detta: sono dieci anni che lavoro, voglio festeggiare questo decennale facendo uno spettacolo da sola. E poi l'esistenza anche del nostro teatro "Lo spazio della memoria a Bologna", e quindi l'opportunità di avere un luogo dove fare prove, dove presentarlo. Insomma tutta una serie di concomitanze per cui... ci sono arrivata per gradi perché io sono piena di paure.

Io penso che sia vero che gli attori, le attrici debbano far ricorso sia alla nota femminile che a quella maschile, ma in te vedo sempre una nota femminile assolutamente prevalente, anche quando interpreti i panni maschili di Shui Ta.

Uno dei motivi per cui ho scelto *L'anima buona del Sezuan* - oltre al fatto che mi piacevano molto il testo e il personaggio - è che mi interessava questo scatto nel maschile, era una zona che io volevo indagare. E poi mi sono trovata con Alfonso Santagata che continuava a dire: è un personaggio manicheo, Scentè buona e Shui Ta cattivo; e lui non ama mai queste separazioni nette. Per esempio, la parte che ho fatto con Leo è tutta a quadri, quella con Alfonso invece dovrebbe essere tutta un flusso, un entrare e uscire, entrare e uscire. Io il personaggio di Shui Ta l'ho impostato con Alfonso, che non voleva nemmeno il travestimento, voleva che fosse solo accennato. Non voleva che facessi la voce scura, poi di fatto invece leggermente l'ho scurita. Forse è stata una fatalità, o meglio è stata una fatalità. Fino a un certo punto...

Chi ti conosce percepisce questa predominanza di Scentè la buona come tua dimensione profonda, a prescindere dalla regia.

Sì, per esempio il fatto di aver fatto una vecchia nei *Giganti* dopo che ho fatto tante giovinette è stato veramente indagare proprio un altro modo di stare in scena, e forse se ora facessi Scentè, anche il mio Shui Ta sarebbe diverso, non lo so. Certo è una zona che volevo esplorare in questa occasione, ma che sento di non essere riuscita ad esplorare. È un compito che mi do, ma non necessariamente affrontando un personaggio maschile, perché il maschile lo puoi trovare anche in certi ruoli femminili. Anche quando ho fatto Lady Macbeth che per tradizione è una

cattiva, è una dura - anche se penso che in realtà i suoi comportamenti nascono da una grande fragilità, non certo dalla sicurezza di sé -, però quello è un personaggio in cui mi sono sentita a disagio. Era un'altra parte che io non volevo assolutamente fare, avevo una gran paura di Lady Macbeth, è troppo famosa. E poi è anche capitata in un momento strano, difficile della mia vita; ero in una situazione che sentivo precaria dopo la rottura con Nuova Scena. Avevamo problemi di soldi, dovevamo preoccuparci di vendere lo spettacolo; in più ero proprio in territorio straniero, ma non straniero per tutti, straniero solo per me. È stato un momento abbastanza brutto, forse anche per questo non ricordo con piacere quell'esperienza; soprattutto mi rammarico perché non l'ho colta lady Macbeth, sento di non averla risolta come parte, perché ero legata allo schema di una certa femminilità, di un certo ruolo passivo rispetto al ruolo attivo che ha lady Macbeth.

Cosa intendi per passività?

Passività nel senso di accogliere, non dell'essere remissivi, proprio nel senso sessuale della parola, questo femminile che accoglie in sé, ed è il seme maschile attivo invece che ti penetra. Insomma non passivo nell'accezione negativa, ma nel senso di un qualche cosa che aspetta e che viene fecondato.

"Lapis" affronta in questo numero il tema della paura; vorrei conoscere le tue paure di attrice.

Teatralmente parlando, la mia paura fondamentale è quella di sbagliare. Mi ricordo che un giorno la mia Maestra scrisse su una lavagna i difetti di noi allievi della scuola di teatro. Io in qualche modo forse le ero un po' nel cuore, le piacevo, però, di fianco al mio nome c'era scritto: non sbagli mai; e giustamente lei me lo faceva notare come difetto. È proprio difficile che io mi butti a fare delle cose col rischio di sbagliare, un po' mi manca quella spregiudicatezza che invece un attore deve avere. La sto un po' conquistando, Scentè un po' me l'ha data; sono convinta che la Sgrida forse non sarebbe stata così com'è se non avessi fatto Scenté. È veramente importante sentire una catena in tutte le cose che si fanno, e non come fatto antologico, tenere sotto controllo le piccole conquiste, i piccoli progressi, e capire perché si fanno. Io so per esempio che gli occhiali neri che avevo nella violetera di *Totò principe di Danimarca* mi sono serviti tantissimo, perché erano una sorta di maschera che avevo in faccia, e sentendomi coperta ho capito che potevo scoprirmi di più. A volte tra di noi si dice: ma, tu andresti nuda in scena? Io penso che morirei se mi dicessero di mettermi nuda in scena, penso che sarebbe una cosa che mi bloccherebbe. Poi bisogna esserci nelle cose, ma penso che mi

bloccherebbe tantissimo. Io mi sento in un momento in cui più mi copro, più scopro quello che ho dentro. Ne ho bisogno, ne ho ancora bisogno. Il trucco della Sgrida, la parrucca, gli occhiali neri della violetera, la maschera che avevo per fare il barbiere in *Scentè*... quando mi sento protetta da qualcosa, che non restituisce esattamente la mia immagine, come sono nella vita, io sento che riesco più a lasciarmi andare. Poi in *Scentè*, stranamente trovandomi da sola in scena, mi sono liberata di tutta una serie di scaramanzie che sono un po' tipiche degli attori, e mie in modo particolare perché son figlia di persone superstiziosissime, e il teatro è un luogo tipico della superstizione. Quando mi hai invitato a riflettere sulla paura, improvvisamente ho avuto proprio una visione davanti, ho visto che cos'è per me la paura. Per me la paura è un cerchio che si chiude e io ne sono rimasta fuori. Ho un grande bisogno di sentirmi partecipe delle cose, non so se è una mania di protagonismo, non credo, j Per esempio, ci sono delle volte quando vado in teatro, poco dopo le sette, che esco dall'albergo ed è come se incontrassi un flusso contrario: vedo tutta la gente che sta tornando indietro dal lavoro, e ho un senso d'angoscia tremendo, perché mi j sento esclusa dalla vita normale, perché tutti tornano a casa, vanno a mangiare, hanno la televisione, e io invece comincio a lavorare a quell'ora lì. E poi di notte torno a casa alle tre, e gli altri si svegliano alla mattina mentre io non riesco mai ad alzarmi presto. Per me la diversità non è ancora una conquista, un modo di affermarsi, io la vivo molto di più come un'esclusione. Quindi la paura di rimanere fuori, che poi è la paura di non essere considerata, e dunque la paura di j non essere amata. Sono contenta quando sono in scena e faccio qualcosa, se c'è j qualcuno che mi dice che la faccio bene, j può essere Leo, e questo per me ha una grande importanza, ma può essere anche una persona che non conosco, ed ha altrettanta importanza. Se invece questo non capita, dico: ma allora nessuno ha visto, nessuno si è accorto di me. Non è volere per forza la gratificazione; è vero quello che dicono gli attori che forse è peggio quando non ti nominano che non quando ti nominano per parlare male, j Prendiamo la paura del pubblico; per esempio la paura che tu hai prima di debuttare - questa è una caratteristica costante di ogni spettacolo - non puoi definirla fino in fondo paura, perché in realtà è voglia di andare in scena. Io ho paura di prendere l'aereo, se posso non volo, e se volo prendo il *valium*, invece la paura dell'andare in scena è strana, perché di fatto è anche una grande eccitazione, una grande emozione. Sì, hai paura che vada male, però è più forte la voglia di andare in scena. C'è questa tremarella, questi fiati che non riesci a controllare per cui respiri tutto alto, però appena entri in scena spariscono magicamente, e questo credo per tutti. La paura di non piacere al pubblico, c'è anche questa, però se poi lo spettacolo non piace al pubblico ti scatena una rabbia tale che anche quella non è più paura... se tu stai facendo uno

spettacolo e senti che il pubblico disturba, non ti permette di lavorare bene, non sei annientato da questa paura, ti viene una rabbia tale che senti che stai ingaggiando una battaglia. Invece, pensando alla mia vita teatrale io mi accorgo che la paura vera è quella legata al provino, in quel momento c'è proprio terrore panico: come fai in quei cinque minuti a far vedere cosa sai fare? Mentre se va male una replica, perché quella sera non hai recitato bene, sei deconcentrato, sai che non fa niente, domani di nuovo si rifa. La replica per me è una cosa geniale proprio, quest'avere sempre la possibilità di migliorare o comunque di riparare a quello che il giorno prima hai sbagliato. Una cosa per me inconcepibile sono le gare delle Olimpiadi; quando vedo gli atleti che devono fare i cento metri in pochi secondi, penso che hanno quell'occasione lì e basta, non hanno una replica domani. Io non so veramente che cosa devono avere dentro, ma mi pare che il provino sia un po' un analogo. Un'altra paura che posso avere è quella di non riuscire a trovare la concentrazione; la concentrazione è qualcosa di sfuggente, esistono degli esercizi, li conosco, li ho fatti, ma francamente non sempre funzionano con me. Purtroppo ci sono dei giorni in cui non c'è niente da fare, non riesci a concentrarti, ed è proprio brutto, senti che non hai più il controllo su di te, su quello che devi fare in scena, su cose che in altri momenti ti vengono magicamente con grande naturalezza. Allora sempre più ti deconcentri e rendi sempre meno.

Che rapporto c'è fra Francesca "bambina" e Francesca attrice?

Seguendo certe categorie un po' strane tra le immagini tipiche delle donne, che sono la moglie, la figlia, la madre, io credo di essere una figlia. Sì, non a caso ho anche un po' questi ruoli che ho fatto fin dall'inizio, queste giovani che si suicidano, muoiono... sicuramente ho dovuto attingere un po' alla mia infanzia e a tutta una serie di comportamenti infantili. E comunque sì, io ho anche avuto un'infanzia molto felice, e forse il distacco era doloroso. Poi, il fatto che non posso avere figli in qualche modo esclude la parte di me che si dovrebbe preoccupare della maternità. Non so se è una rimozione, sta di fatto che non li posso avere e quindi non ci penso a me nelle vesti di una madre. In realtà sento che sarei stata portata anche ad essere madre, perché i miei cani, i miei nipoti li amo molto, sto molto bene, però per esempio coi miei nipoti io mi trasformo, dicono che io li eccito, li agito, ma perché a contatto con loro entro in una sintonia e torno bambina. Poi credo che un po' si debba essere bambini per entrare in scena, ci si debba mettere in una condizione di farsi sorprendere, di farsi stupire, con un tipo di disponibilità che è tipicamente infantile. Se si è troppo critici forse si finisce col prendere un po' troppo le distanze. Io sono molto indulgente con me, sì lo confesso, e mi diverto moltissimo

a fare l'attrice ora, moltissimo proprio, erano anni che non avevo così piacere a andare in scena, perché è proprio un po' un gioco.

Quali sono le attrici che consideri maestre o che semplicemente ti piacciono?

Mi piacerebbe tanto andare in scena con un'attrice che in qualche modo rappresentasse per me quello che ha rappresentato Leo, con una maestra, e purtroppo non mi è ancora capitato. Ecco, questa è sicuramente un'esperienza che mi manca. Quando mi chiedi che attrici amo, mi vengono in mente le attrici del cinema, amo moltissimo Katherine Hepburn, proprio la trovo straordinaria, e Anna Magnani. Teatralmente parlando un'attrice che mi piace tanto è Roberta Carreri, mi piacerebbe molto lavorare con lei, perché in qualche modo sollecitasse in me delle cose, o comunque mi trasferisse del suo modo di stare in scena quell'energia che lei ha. Nel teatro ufficiale mi sembrano brave - è più facile trovare delle donne brave che non degli uomini bravi -, però non ho mai sentito il brivido che ho sentito certe volte vedendo Leo. E poi - questa è una cosa non proprio segreta perché la sanno tutti... - però in realtà io avrei voluto essere Audrey Hepburn, la trovo bellissima e trovo che la sua grazia e il suo garbo fossero qualche cosa che in qualche modo mi ha segnato. Io abitavo in un paese, non andavo a teatro e vedevo soprattutto il cinema. Io sono sempre stata follemente innamorata di lei. Non so se recitava bene, non riesco a vederlo, riesco soltanto a capire l'immagine che di sé dava, un'immagine così gioiosa, così bella. Ho pianto molto quand'è morta, anche perché facevano vedere continuamente spezzoni di film, mi commuovevo ogni volta.

(L'intervista è stata trascritta da Alessandra Meldolesi).

Anatomia di un'analisi: il noir d'autore

di Giuliana Bruno

Il testo che presentiamo è tratto da: Giuliana Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993.

"In un certo senso, io desidero l'autore: ho bisogno della sua figura (che non è né la sua rappresentazione né la sua proiezione), come lui ha bisogno della mia."

Roland Barthes

Scrivendo di una donna sceneggiatrice, regista e produttrice cinematografica, ci si trova ad affrontare una questione centrale: il problema della figura dell'autore. Questo capitolo indaga le complicità e gli spiazzamenti, i transiti e gli spazi transizionali che si creano e vengono condivisi via via che questa figura viene costruita. Tale costruzione traccia i percorsi identificatori che si danno sulla scena autorale e permette di riflettere sui molteplici transiti d'identità che si determinano, in particolar modo come insiemi di fantasie intersoggettivamente condivisi.

Questa riflessione autoanalitica su una doppia autorità si è andata producendo in risposta alla mia stessa scrittura su Elvira Notari e all'osservazione che, in generale, l'interesse femminista per il soggetto del discorso stava portando alla ricostituzione dell'autorialità. Mentre scrivevo, si erano andati moltiplicando i testi di teoria femminista in cui si indagava la figura dell'autore e l'impegno teorico si era indirizzato verso i temi dell'autorialità femminile (1). Coinvolta in questo scenario culturale - la si potrebbe chiamare una *politique des "auteuses"*? (2) - ero stata spinta a riflettere su quanto aveva l'aria di essere un "desiderio femminista d'autore." Poiché

la questione dell'autore è uno dei nodi principali del mio libro, prima di tutto mi sono chiesta come sia possibile concepire un'autorialità femminile e scriverne, una volta che si sia preso atto del decisivo spostamento epistemologico individuato da Roland Barthes con l'espressione "morte dell'autore"(3). Tale domanda ha particolari conseguenze per la teoria e la critica femministe. Per dirla in altre parole, gli interrogativi impliciti sono i seguenti: dovremmo prendere parte all'assassinio figurato dell'autore compiuto dalla critica contemporanea o cercare piuttosto altre strategie di lettura? Possiamo o dobbiamo considerare morto l'autore, nella fattispecie l'autore donna, che nella sfera pubblica aspetta tuttora stabilità e riconoscimento teorico? (4) In risposta a tali quesiti, Kaja Silverman, tra le altre, ha sottolineato l'urgenza di teorizzare la voce autorale femminile. (5) Affrontando "la morte dell'autore," Silverman sostiene che l'autore che Barthes si augura di annullare occupa una posizione maschile. È questo l'autore a cui il teorico francese non vede l'ora di togliere l'eredità paterna. In quanto "la morte dell'autore" implica "la morte dell'autore paterno," essa non nega la possibilità di un'autorialità femminile.

Procedendo in questa direzione, si potrebbe considerare anche la posizione assunta da Michel Foucault nel suo famoso saggio "Che cos'è l'autore?" (6) Foucault concludeva il suo annullamento dell'autore con una domanda provocatoria: "Che importanza ha chi sta parlando?" Il fatto è che per le critiche femministe ha importanza. Per usare le parole di Teresa de Lauretis, il pensiero critico femminista è interessato alle "tecnologie di genere" e la "costruzione di genere è un prodotto tanto della rappresentazione quanto dell'autorappresentazione." (7) Queste due posizioni non sono però necessariamente contrapposte. Poiché il soggetto del linguaggio ha a lungo goduto del privilegio di non essere né attaccato né messo in discussione, protetto com'era nella sua posizione di maschio bianco, se ci si chiede "Che importanza ha chi sta parlando?" si mette implicitamente in discussione il soggetto del linguaggio. È questo l'unico modo per liberare la parola di altre voci. Poiché "la morte dell'autore" segna la nascita della figura del lettore, è a partire dalla morte dell'autore paterno, o dal "mormorio d'indifferenza" verso il suo benessere, che il testo a firma femminile diventa leggibile e analizzabile. In precedenza esso non soltanto non veniva letto, ma era per certi versi illeggibile.

È il caso del testo autorale di Elvira Notari. Finché non si è messa radicalmente in discussione l'autorialità "paterna", la questione della figura d'autrice di Notari non poteva essere criticamente formulata. Fino a non molto tempo fa, la "paternità" dei suoi film era d'abitudine

riconosciuta a suo marito, Nicola. La letteratura critica dei suoi tempi rivela una significativa scarsità di interviste e un ridotto interesse nei confronti dell'autrice Elvira Notari. Sebbene i film venissero discussi, il problema della voce autoriale non era apparentemente una questione degna di nota. Eppure è proprio perché il cinema muto non si è ancora costruito e messo a fuoco sulla figura dell'autore, perché non ha ancora dato vita a una definizione rigida e a una gerarchia dei ruoli produttivi, che si può dare l'esistenza di Elvira Notari autrice. Ma a differenza di altre pioniere del cinema come Alice Guy (8), Elvira Notari non ci ha lasciato nessuna dichiarazione autoanalitica. Come nel caso di altre registe cinematografiche, la sua costituzione in figura d'autrice è dipesa esclusivamente dalla critica femminista. Il che, dal mio punto di vista, non va inteso come rivendicazione delle intenzioni femministe dell'autrice o della sua consapevolezza di parlare con voce di donna, ma piuttosto come lettura dei suoi testi da una prospettiva femminista, spesso controcorrente. La costituzione e l'analisi del testo d'autrice di Elvira Notari fanno parte di uno sforzo diffuso di riscrivere la storia rafforzando il soggetto femminile, oltre ai testi e alle letture delle donne. Nella particolare congiuntura storica in cui ci troviamo e fintanto che donne come Elvira Notari restano (tenute) nell'oscurità, un progetto culturale e politico di questo tipo è assolutamente vitale. Data l'eccezionalità e la precocità dell'impegno produttivo di questa donna in un campo dominato dagli uomini come il cinema, dare spazio al soggetto-autrice è per una studiosa un gesto "politico". Poiché l'autorialità di Notari è stata soppressa, trascurata e dimenticata, non andare alla ricerca del soggetto-autrice avrebbe semplicemente portato avanti l'opera di cancellazione. Il fatto che ben poco sia sopravvissuto della massa di testi filmici da lei prodotti, mi ha spinto a investigare le condizioni d'esistenza della voce autoriale femminile. Ho affrontato dunque la questione a partire dalla posizione di Notari all'interno della casa di produzione e in rapporto a altri filmmaker dell'epoca del muto, ma anche analizzando l'apparato della censura e della storia della critica. Nei capitoli che seguono, allargheremo il discorso per considerare il palinsesto della voce femminile di Elvira Notari e le intertestualità che la legano a altri soggetti femminili "parlanti", da Sibilla Aleramo a Matilde Serao e Carolina Invernizio. Per concludere, l'amoralità è vista come funzione dei modi di esistenza del discorso - origini, circolazione e controllo - ma anche come funzione delle posizioni determinate per, e condivise da, possibili soggetti.

In questa luce, la scena autoriale si rivela come il set di esperienze storiche in mutazione. All'interno della scena autoriale il cambiamento storico che più mi riguarda è, come già dicevo, in funzione della costituzione stessa e dell'effetto del femminismo come disciplina accademica:

le donne, storicamente escluse dal discorso d'autore, sono diventate autrici scrivendo di altre donne. È interessante notare che la morte dell'autore paterno della fine degli anni sessanta si sia determinata proprio quando andava aumentando il numero dei lettori impegnati in una riscrittura e in un riposizionamento attivi dei testi femminili. La lettrice è ora efficacemente impegnata in una doppia costruzione del soggetto autorale. È dunque diventato importante analizzare le dinamiche di tale autoralità, l'itinerario attraverso cui è arrivata a compimento, le funzioni che essa ha soddisfatto, insieme di desiderio e fantasia e percorsi intersoggettivi d'identità e identificazione inclusi.

Commentando la costituzione dell'autoralità, Kaja Silverman ha notato che l'autore di un film può costruirsi attraverso un processo di identificazione e ha sottolineato lo scenario della passione che informa la relazione tra l'autore all'interno del testo e il testo dell'autore:

I film costruiscono i soggetti attraverso l'identificazione. Mi sembra che i soggetti autorali si possano costruire nello stesso modo... L'identità è, dopo tutto, impossibile non solo al di fuori del simbolico, ma anche dell'immaginario. Persino un'immagine che con evidenza sembra parte dell'individuo che descrive... può essere rivendicata da quell'individuo solo attraverso l'identificazione. E l'identificazione... inevitabilmente finisce in riconoscimento mancato." (9)

Ci troviamo in questo caso di fronte a una vera "scena" di desiderio autorale, dove un insieme inconscio di fantasie struttura scelta d'oggetto, identità e soggetto nel suo insieme. Vorrei suggerire che una scena fantasmatica di questa natura sottolinea non soltanto la relazione tra l'autore del film all'interno del testo e il testo dell'autore, ma informa anche lo spazio stesso dell'analisi autorale. In altre parole, quello che propongo è di indagare la messa in scena dell'analisi, la scena del desiderio autorale che collega chi analizza e chi è soggetto d'analisi. Questo problema assume un'importanza che non si può trascurare nel caso di Notari, dove un'autrice che è stata soppressa deve essere letta e costituita in quanto autrice attraverso un atto di riscrittura: come voce femminile che parla a un'altra voce femminile, la funzione autorale viene prodotta attraverso un effetto di rispecchiamento. La traiettoria di identificazione e (mancato) riconoscimento sottolinea questo scenario fantasmatico: la scena del desiderio e della fascinazione autorali. Un atteggiamento autoanalitico rispetto alla scena della scrittura dovrebbe mettere in evidenza il fatto che la scrittura femminista ingrana un (doppio) desiderio autorale e un (doppio) scambio libidinale. Il duplice processo di costruzione autorale femminile è evidente a molti livelli negli scritti di Sibilla Aleramo, così come sono

stati letti dalla teorica femminista italiana Lea Melandri. Nel 1927 Aleramo (1878-1960) scrive della "morte" incorporata nell'autorialità femminile in un libro intitolato *Amo dunque sono*:

"Quel modesto contributo che le donne sono riuscite a dare alla poesia è il risultato di una tensione infinitamente più estenuante della tensione della virilità; quanto sacrificio di sé è coinvolto... in ogni tentativo autentico di [raggiungere]... la propria creatività... di sfuggire al sangue." (10)

Incorporando nei propri scritti la formulazione di Aleramo, Melandri espone il dislocamento autorale: il prendere il posto dell'altro. Ma, iscritti nel viaggio verso il posizionamento dell'autorità femminile, ci sono un salto ulteriore, una rinuncia alla fisicità, la fuga dal sangue:

"Le donne, per dare... a se stesse un'apparenza di autonomia, hanno cercato attraverso un progetto immaginario... di mescolare o fondere i differenti elementi di un sogno. Esse aspirano cioè a essere tanto madri quanto figlie, pieno e vuoto, assoluta abbondanza e assoluta perdita, calore e frigidità, ricchezza e penuria, origine di vita e sua assenza.... Tra la condizione femminile, vista nelle sue dimensioni più fisiche, e la ricerca artistica, vi è un dislocamento violento, un dislivello pressoché insormontabile. Per una donna la creazione spirituale implica di necessità l'autorinuncia. Soltanto rinnegando la propria fisicità, ella può compiere il salto necessario a mettersi al posto di un altro. E a questo punto che Sibilla comincia a sentire che vita e scrittura... non si combinano naturalmente, che rimandano inevitabilmente a una tensione." (11)

La fantasmatica autorale femminile svela una scena dove il viaggio del desiderio -per definizione, una lacuna - si iscrive nella disincarnazione, nella morte. Per una scrittrice femminista che duplica tale posizione autorale concentrandosi su una scrittrice, la questione non è semplicemente "la morte dell'autore", ma, fatto più importante, una scrittura che avviene su un (doppio) cadavere. Percorrendo il sentiero analitico, non può forse succedere che, nel suo desiderio di cercare il "corpo" del lavoro di una donna e di rintracciarne la scrittura, la studiosa femminista finisca per compiere delle autopsie? Quando Michel de Certeau dice: "Voyeur o passeggiatori. A quale erotica della conoscenza appartiene... l'estasi della lettura?"(12) Mi chiedo: il gioco critico, questo *jeu*, è un gioco di pura *jouissance* oppure l'erotica della conoscenza è non solo parzialmente perversa, ma leggermente necrofila? L'anatomia dell'interpretazione deve necessariamente implicare l'"anatomia di un assassinio"? L'erotica della morte dell'autore? Il piacere dell'imbalsamare? Camminando senza meta sulla mappa in rovina dell'autorialità notariana, mi sono quindi interrogata sul desiderio di indagare, sui molteplici piaceri e sulle molteplici morti iscritte nello sguardo inquisitorio dell'analisi:

uno sguardo che entra nel corpo dell'opera e lo disseziona. Nella scena fantasmatica del desiderio autorale, le figure dell'analisi e dell'anatomia si trovano sovrimposte: l'"analisi" è stata dipinta come una "lezione di anatomia" alla Rembrandt. Si sa ormai che tale desiderio di conoscere informa l'immaginazione femminile, sia da un punto di vista critico sia da un punto di vista creativo: tanto Notari quanto Invernizio erano affascinate da questa forma di indagine epistemologica, così come lo erano numerose artiste italiane pioniere, oltre che eccellenti protagoniste, dell'arte anatomica. (13)

Mentre, ragionando attorno a questi temi, sviluppavo un'anatomia della mia stessa analisi, ho scoperto che nel lavoro della scrittrice e critica italiana Anna Banti (pseudonimo di Lucia Lopresti, 1895-1978) (14) era espresso con estrema lucidità un analogo interesse per la messa in scena autorale. I suoi scritti, che coprono un'area assai vasta, dalla storia dell'arte alla critica letteraria, dalla narrativa alla critica cinematografica, e le sue analisi penetrano con estrema incisività culturale e con grande sensibilità percettiva nel campo dell'autorialità femminile. In quegli anni, inoltre, l'attenzione femminista era, oltre che poco comune, decisamente sofisticata. Di particolare rilevanza rispetto alla rappresentazione della donna e alla doppia figura d'autrice che emerge dal mio studio su Elvira Notari, è il libro di Banti *Artemisia*(15), dedicato a Artemisia Gentileschi (1598-1642), a cui Banti si appassiona scoprendo alcuni documenti relativi alla vita tempestosa dell'artista(16). Gentileschi, figlia di Orazio Gentileschi, rinomato pittore barocco, fu la sola donna annoverata tra i seguaci di Caravaggio. Insegnò arte a Napoli e dipinse in uno stile barocco cupo, un "giocare di ombre risentite, scuro e chiaro, volti fieri, corpi giganti." (17) Gentileschi, madre senza marito, si guadagnò da vivere dipingendo, impresa non da poco nell'Italia del diciassettesimo secolo. Il testo di Banti ha provocato in me una "simpatia" - secondo l'etimo greco, una passione o un pathos condivisi, uno spazio di intersoggettività - teoretica, accresciuta per di più dal fatto che, in quanto autrici, fossimo state entrambe coinvolte in un progetto archeologico di "resurrezione" di due artiste eccezionali rispetto ai tempi in cui erano vissute e che pure erano state dimenticate, entrambe madri, entrambe vissute a Napoli, entrambe autrici di testi cupissimi.

Banti concluse *Artemisia* nel 1944, ma il manoscritto andò distrutto durante la guerra. Tale era però l'intensità del suo sentire nei riguardi del soggetto, che ella volle riscrivere il libro, che sarà pubblicato in Italia nel 1947. In un testo che resiste a ogni classificazione, né romanzo storico né biografia, né analisi accademica eppure ognuna di queste cose, Banti condensa le informazioni biografiche relative a Artemisia in undici righe contenute nella prefazione

indirizzata "al lettore." È interessante, soprattutto per il periodo in cui è stato scritto, che il libro respinga la biografia pura e semplice in favore di una riflessione sulla scena del desiderio autorale. Banti scrive del *jeu d'auteur*, esattamente a metà libro, quando la scrittura sembra essere arrivata a un punto morto:

"L'ostinazione di Artemisia a farsi ricordare, la mia ostinazione a ricordarla capricciosamente, a sobbalzi commossi, sta diventando un gioco e forse un gioco crudele... M'ero avvezza, contraddicendola e persino canzonandola un poco, a collocarla nel nostro tempo, a sentirla alle mie spalle, presente. Ero sicura di essere comprensibile e necessaria. Le preparavo delle piccole sorprese, delle interpretazioni a rovescio di quel che la memoria della sua vita m'aveva suggerito: e mi pareva che lei ci pigliasse gusto, perduta per perduta. Solo oggi, ascoltando questo lamento probabile di una madre che è stata ben viva in una notte del milleseicentotrentacinque, a Napoli, una notte vera come quella che verrà tra due ore; solo oggi m'accorgo di averle mancato di rispetto..."

Non mi aiuterà più; non avrà più per le congiunture del suo vivere vero o favoleggiato, le ripugnanze, i tremori che mi invogliavano a intrecciarne il ritmo e le immagini in una azione a due, alacre e partecipata: il gioco convulso di due naufraghe che non voglion perdere la speranza di salvarsi su una botte... Provo ancora una volta a commuoverla..."

La pungo...

Artemisia non risponde...

Non presumo più dell'aiuto di una presenza amica, ma accolgo questo avviso e lo leggo con la patetica accuratezza di chi si confessa vinto. Non si può, riconosco, richiamare in vita e penetrare un gesto scoccato da trecento anni: e figuriamoci un sentimento.... Mi ravvedo; e dopo un anno che le rovine son rovine... mi restringo alla mia memoria corta per condannare l'arbitrio presuntuoso.... Le due tombe di Artemisia, quella vera e quella fittizia, sono adesso uguali, polvere respirata.... Per questa ragione... la storia di Artemisia continua." (18)

Davanti al rivelarsi dell'Artemisia reale, la madre e artista che nell'anno 1635 si trovava davvero a Napoli, la scrittura di Banti si paralizza, mestamente congelata e incapace di procedere. Il "reale" è tale da non lasciarsi comunque afferrare. Artemisia può esistere solo come un prodotto del discorso, come effetto della "morte dell'autore." Un "corpus" di scrittura non può sfuggire interamente alla dimensione di "cadavere." L'analisi non può non fare i conti

con il desiderio dell'anatomista. Leggere, e dunque (ri)scrivere, può trovare formulazione solo quando si riconosce che le due tombe, quella vera e quella fittizia, non sono in realtà che una sola. E' soltanto attraversando quel legame di desiderio che si è creato nella doppia morte dell'autore che si può dunque cominciare a scrivere. "Per questa ragione," dice Banti, "la storia di Artemisia continua." Esponendo e attraversando la necrofilia critica, Banti rivela la difficoltà con cui la lettrice-autrice viene alla luce. Nel 1947, a circa vent'anni dal pronunciamento ufficiale di Barthes, Anna Banti aveva dato vita ad una formulazione femminile della "morte dell'autore." La sua versione non è segnata dalla traiettoria edipica maschile inscritta in quella di Barthes, dove la nascita del lettore-figlio si fonda sull'uccisione dell'autore-padre. Essa offre uno scenario alternativo che non esclude l'assassinio o l'aborto del soggetto femminile. Tale scenario include un viaggio femminile pre-edipico, un aspetto assente dall'affermazione edipica maschile di Barthes. Sulla scena della scrittura si dà, per Banti, l'interscambiabilità della relazione madre/figlia e autrice/lettrice: in essa, alternativamente, tutte le posizioni possono essere occupate e scambiate da due soggetti femminili. Per concludere, l'autoralità descritta da Anna Banti è psicoanaliticamente marcata da un'intersoggettività. La sua formulazione si fonda sulla relazione intersoggettiva tra due femminili: la scena autorale, ella dice, è il "gioco di due donne," una "collaborazione a quattro mani, attiva e condivisa." Nello spazio autorale, le due donne, fisicamente unite da una "presenza viva" e da una perdita, si nutrono vicendevolmente e fanno piccoli giochi d'interpretazione. Le dinamiche della vita critica e della morte ingranano la dialettica di onnipotenza e perdita, pienezza e lacuna, unione e separazione. In questo modo Banti parla di morte - di costo - per la donna che desidera porsi come autrice e affermarsi attraverso la scrittura, rintracciando un viaggio di identificazione e (mancato) riconoscimento femminile sulla scena del desiderio autorale.

Attraverso questo *jeu* intersoggettivo, l'analisi designa uno spazio ed è essa stessa concepita spazialmente. La scrittura viene rappresentata come un luogo di transiti. L'autoralità diventa un *locus* interattivo, scena di scambi libidinali, dove si mettono in scena tanto gli incontri quanto le separazioni e le "piccole morti." Ed è soltanto attraverso l'esperienza intersoggettiva con l'altro che si può forse avere la meglio sulla necrofilia analitica. L'affermazione intersoggettiva è forse un modo diverso per dire, "In un certo senso, *io desidero* l'autore: ho bisogno della sua figura (che non è né la sua rappresentazione né la sua proiezione), come lui ha bisogno della mia." Per questa ragione, la storia di Elvira Notari continua.

Note

(1) Si vedano, tra gli altri: Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Indiana Press, 1988; la nuova serie di Indiana University Press dedicata all'autrice, le cui prossime pubblicazioni includono, tra gli altri titoli: Janet Bergstrom su Chantal Akerman, Judith Mayne su Dorothy Azner e Cathy Portuges su Marta Mészáros; lo studio di Flitterman-Lewis su Dulac, Epstein e Varda nel suo *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*, Urbana, University of Illinois Press, 1990; Judith Mayne, *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1990; il lavoro in progress di Kay Armatage su Nell Shipman; il libro di Gaetana Marrone Paglia su Liliana Cavani (di prossima pubblicazione per i tipi della Princeton University Press); il lavoro di Ann Friedberg su H.D. (vedere, tra gli altri saggi, il suo "From Imagiste to Cinéaste to Analyzand: The Cinema as Palimpsest," *Sagetrieb*, in via di pubblicazione; il lavoro di Constance Penley sulla (ri)scrittura femminile della cultura popolare, in *Technocultures*, a cura di Constance Penley e Andrew Ross, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

(2) È interessante notare che, dal punto di vista linguistico, non esiste un equivalente femminile della famosa espressione "*politique des auteurs*" (la pratica dei *Cahiers du cinema* che Andrew Sarris ha ribattezzato "*auteur theory*"), dal momento che il femminile di *auteur* non esiste.

(3) Roland Barthes, "The Death of the Author," in *Images, Music, Text*, a cura di Stephen Heath, New York, Hill and Wang, 1977. Vedere anche Barthes, *The Pleasure of the Text*, New York, Hill and Wang, 1975; e il suo *S/Z: An Essay*, New York, Hill and Wang, 1974.

(4) Sul soggetto femminile e sulla "morte dell'autore" vedere, ad esempio, Nancy K. Miller, "Changing the Subject: Authorship, Writing and the Reader"; e Tania Modleski, "Feminism and the Power of Interpretation: Some Critical Readings," entrambi in *Feminist Studies/Critical Studies*, a cura di Teresa de Lauretis, Bloomington, Indiana University Press, 1986. Una convincente critica della teoria della "morte dell'autore" e una controlettura di biografia e "vita" insieme a cultura e testo, si possono trovare in Svetlana Boym, *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet*. Cambridge, Harvard University Press, 1991.

(5) Vedere Silverman, *The Acoustic Mirror*, in particolare l'ultimo capitolo, intitolato "The Female Authorial Voice," pp. 186-234.

- (6) Michel Foucault, "What Is an Author?" in *Language, Counter-Memory, Practice*, a cura di Donald F. Bouchard, Ithaca, Cornell University Press, 1977.
- (7) Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, pag. 9.
- (8) Alice Guy Blaché, *Memoirs of Alice Guy Blaché*, Metuchen, N.J., Scarecrow Press, 1986.
- (9) Silverman, *The Acoustic Mirror*, pag. 213.
- (10) Sibilla Aleramo, *Amo dunque sono*, Milano, Mondadori, 1982, pag. 45.
- (11) Lea Melandri, "Ecstasy, Coldness and the Sadness Which is Freedom" in *Off Screen: Women and Film in Italy*, a cura di Giuliana Bruno e Maria Nadotti, Londra e New York, Routledge, 1988, pp. 61-71.
- (12) Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1984, pag. 92.
- (13) Questo punto viene sviluppato ulteriormente nei capitoli 14 e 15. Per quel che riguarda le donne impegnate nel lavoro artistico di tipo anatomico, vedere la nota 24 del cap. 15.
- (14) Anna Banti, romanziera e critica, fu redattrice della sezione letteraria della prestigiosa rivista italiana *Paragone* e, alla morte di Roberto Longhi, prese a curarne la sezione storico-artistica.
- (15) Anna Banti, *Artemisia*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1974.
- (16) Un'ampia monografia su Artemisia Gentileschi ha visto la luce in Inghilterra. Vedere Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, Princeton University Press, 1989. Vedere anche *Artemisia Gentileschi: Atti di un processo per stupro*, a cura di Eva Menzio, Milano, Edizioni delle Donne, 1981. Questo testo include saggi di Roland Barthes e Anne-Marie Boetti.
- (17) Banti, *Artemisia*, pag. 190.
- (18) Idem, pp. 137-142.

(Traduzione dall'inglese di Maria Nadotti).

Giuliana Bruno insegna presso il dipartimento di Visual and Environmental Studies di Harvard University ed è tra le collaboratrici di "Lapis".

Geografie dell'orrore

di Giovanna Grignaffini

Esplode, lontano dal corpo e dalla sessualità, un antico sogno di onnipotenza maschile: creature artificiali, realtà virtuali. Etica ed estetica della simulazione.

Nel frattempo qualcosa continua ad accadere dalle parti della figura materna e della riproduzione: dalla gravidanza demoniaca di *Rosemary's baby* alla gravidanza mostruosa di *Alien III*, il corpo femminile ha acquisito il doppio statuto di metafora e spazio fisico del contagio, puro ricettacolo di una malattia innominabile e infigurabile. Mater, materia informe e che non può dare forma, groviglio di organi in grado di autoriprodursi, il ventre materno è tornato ad essere "la cosa" (*La cosa* di John Carpenter, *Alien I* di James Cameron): tempio laico di una infernale ma pur sempre immacolata concezione.

Nel frattempo...

Del rosso. Ma niente sangue e calore. Niente scivola, cola, si insinua, si muove, aderisce.

E tutto perfettamente liscio, metallico, lucido, immobile. Anche gli attrezzi sono lucidi e lisci. Sculture di un artista, creature mostruose. Dovrebbero servire a dare la vita: aprire, incidere, ripulire, tagliare, modellare, dare forma, a un corpo "interiore" devastato. Serviranno a dividere e distinguere due corpi inseparabili. Del blu. Un blu elettrico, catodico, immobile, senza calore. È quello in cui si annida un antico sogno maschile di identità rispetto a cui l'unica minaccia è costituita dalla presenza femminile. Una donna: alieno indistruttibile e vorace, mostruosa fessura, bocca gigantesca, la cui vittima predestinata non può che essere quella legge dell'identico cui danno corpo due gemelli. Più che gemelli, perché il grumo informe di carne che esce dal loro ventre li rende inseparabili. Su quel grumo affonderà, bestiale, l'orrenda bocca.

Non sono molti gli sguardi femminili che sono riusciti a guardare queste due scene di *Inseparabili* (*Dead Ringers* di David Cronenberg) e, più in generale, l'intero film, lungo cui scorre una violenza continua, penetrante, implosa, sotterranea. (Come implosivo e sotterraneo, interamente diegetizzato, è ormai il ruolo dei trucchi e degli effetti speciali che non si mettono in mostra ma consentono alla materia e al racconto di mostrarsi, di prendere forma.)

Una violenza di cui il corpo femminile è contemporaneamente la vittima e l'artefice, perché si tratta di un corpo di mutante: quello di una donna che non può avere figli.

Nella clinica specializzata infatti in cui operano i due gemelli Elliot e Beverly Mantle il problema tecnico da risolvere riguarda la sterilità femminile, il dolore di non poter mettere al mondo; ma il problema ontologico che i due gemelli devono affrontare riguarda il dolore dell'essere venuti al mondo. "Dell'inconveniente di essere nati". Elliot e Beverly Mantle infatti, condividono e si scambiano tutto nella loro vita: donne, lavoro, esperienze, giocando fino in fondo la carta della rassomiglianza, dello scambio dei ruoli e delle parti, delle perfette, indecidibili, simulazioni. Gioco pericoloso ma sotto controllo, al cui interno la donna è semplice schermo e mediazione (come viene esplicitamente raffigurato durante la lunga sequenza del ballo).

Ma i loro rapporti non sono fatti di quella semplice rassomiglianza che tiene uniti i gemelli siamesi. Per questo la loro ossessione non si accontenta di apparenze e superfici, di quell'inabissamento nello specchio e nel doppio lungo cui si articola ogni percorso di identità. Il loro trasalimento è più profondo e originario di questa ricerca di un luogo sicuro per un soggetto che è già venuto al mondo. Si prenderanno cura l'uno dell'altro, si lasceranno morire l'uno sull'altro, il ventre sul ventre, un unico grande ventre in cui, inseparabili, sono innanzitutto il corpo di un figlio e di una madre. Questo grumo di carne e sangue condiviso ma non ancora diviso, questo corpo che non è più, e non è ancora, uno.

Se dell'identità - di cui la figura dello specchio e il tema del doppio, costituiscono le forme di espressione privilegiata - il cinema si può ormai permettere di sorridere fino alla parodia (come accade per esempio ai *Gemelli* di Danny De Vito e Arnold Schwarzeneger), alla differenza si continua a guardare con orrore. Ma la differenza non è più quella di un tempo.

Ha abbandonato la storia e la geografia, lo spazio esterno e quello interiore, le metamorfosi del corpo e dell'anima. È più radicale, irraggiungibile dalla macchina del tempo, sprofondata in un

eterno presente antecedente al costituirsi del soggetto e della sua storia. Non ha paura della mutazione e della morte, perché il suo orrore è ormai solo la vita. L'orrore si è propagato fin dentro la nascita, si è diffuso lungo la radice biologica a immaginaria della differenza: orrore per il differire venendo al mondo.

Nel frattempo...

Qualcosa scricchiola, si agita e continua a trasformarsi dalle parti del corpo e delle sue avventure. Perché è il corpo il vero detonatore in grado di far esplodere la scena del cinema contemporaneo e in particolare del new-horror che ne costituisce il genere emblematico. Corpi che marciscono, si esteriorizzano, vanno a male. Corpi sfigurati, sviscerati, esplosi. Corpi estranei che si insinuano nella mente, pura energia, forze magnetiche, tele-presenze.

Deformato, maciullato oppure espanso, smembrato, sovraccarico di materia e protesi oppure smaterializzato, anche il corpo del new-horror non è più uno, non è più principio di distinzione e luogo della differenza di un soggetto. Aperto a tutte le intrusioni e proteso verso tutte le contaminazioni possibili, non costituisce più il limite, la zona di confine e di mediazione tra il soggetto e il mondo. Corpo in continua metamorfosi, corpo grottesco, corpo carnevalesco (*Un lupo mannaro americano a Londra, La mosca, Velluto Blu*, ma anche il corpo comico di John Belushi). Ma si tratta solo degli esiti più "alti" e consapevoli del new-horror che in molti suoi aspetti e manifestazioni si lascia incatenare da un grottesco raggelato, che non viene propriamente dal corpo e non se ne nutre (un dato questo da cui non sono del tutto immuni neppure Tab Hooper e Wes Craven, per citare solo i nomi di più alto dècor). L'esplosione avviene a freddo, frigida, e lascia ricadere su se stessa l'intera energia liberata.

Energia simulacrale, scarica fisiologica, preoccupata solo dei meccanismi stimolo-risposta dello spettatore. La scena primaria infatti in cui affonda la rappresentazione del corpo in molto cinema new-horror, non è quella del desiderio e della sessualità, ma quella della vivisezione e della clinica. Intesa nella sua accezione più lata di luogo in cui si opera una strategia diabolica di "cura", potenziamento, esposizione e profanazione del corpo. Luogo pubblico a tutti gli effetti, "luogo comune" vetrina di corpi altrettanto pubblici, gestito con metodi dittatoriali dal consorzio minaccioso e suadente di tre M.: Medicina, Media, Moda. Tre discorsi che dominano la scena contemporanea e che pur nelle differenze che li caratterizzano affondano in uno stesso, unitario, paradigma che riguarda il manifestarsi dalla realtà come "carnaio di segni". Un paradigma che riduce il corpo a puro, vuoto, significante. Il corpo per eccellenza proposto

da questi tre discorsi infatti è *il/la mannequin*, forma rarefatta e impermeabile, astratta, levigata e del tutto ripulita da ogni contrassegno distintivo: da ogni differenza; corpo divorato fin nell'interno dall'ossessione del visibile, penetrato, sviscerato, sezionato, prosciugato, smaterializzato, elettrificato, smontato, rimontato e liberato da ogni ingombro e funzione vitale: cadaveri, onde elettriche, puro principio di prestazione. Di questo corpo, per cui la carne è cosa estranea (le sue metamorfosi, il suo desiderio, come il suo dolore), l'unico principio è una funzionalità resa stabile, intrasformabile, serializzata, e il prototipo esemplare porta il nome di Michael Jackson.

Ed è proprio in ragione di questo paradigma unitario che *Robocop* e *Basic Instinct* risultano fatti della stessa sostanza, oltre che dallo stesso autore (Paul Verhoven); che le prestazioni atletiche di Rambo hanno la stessa consistenza di quelle dell'hard-core e di *American gigolò* (1980, di Paul Schrader); e che le apparentemente spietate incursioni notturne di *Nightmare* attraversano come gli impulsi luminosi di un video game un universo totalmente oggettivato e casto. Di veramente spietata e protetta dall'ombra, resta soltanto la legge del desiderio, che ha bisogno per esistere di divorare fantasmi, che hanno bisogno per esistere di divorare la carne viva e dolente della realtà. Bisogno di cinema. Bisogno di riproduzione.

Viaggiare nel proprio paese

di Rosa Maria Cappelli

Progetto da tempo di fare un viaggio in Calabria, che è la mia terra, ma anche terra sconosciuta, da scoprire, e nella quale mi sento straniera. Viaggiare nel proprio paese - gioco di vicinanza/lontananza - per ritrovare i propri luoghi di appartenenza. Più volte mi sono chiesta cosa potesse significare per me essere e sentirmi una donna del Sud. Addirittura, qualche tempo fa, mi sembrava che essere meridionale determinasse una specificità nella mia esistenza che andava a collocarsi accanto alla differenza di genere. Ogni volta però che ho cercato il Sud dentro di me sono solo riuscita a percepirne il segno forte, ma non a 'dirlo', a individuarne le linee e i caratteri. Sento che va ancora cercato e mi metto in viaggio.

Ho amato da sempre gli spazi a me noti, gli orizzonti ampi - linee di demarcazione da cui partire ma a cui son voluta tornare. Eppure la "consapevolezza del ritorno" è cosa recente, della mia età matura, non appartiene al momento in cui ho scelto di vivere e lavorare qui. In un tempo abbastanza recente cercare il Sud dentro di me ha significato far riemergere dalla nebbia della memoria un filo sottile che si è tradotto in racconto. Dono straordinario che ho fatto a me stessa, a me che non pensavo più di ritrovare la mia infanzia e i suoi spazi. E i luoghi geografici si sono trasformati in luoghi dell'anima e della mente, in cui sperimentavo, per la prima volta, che cosa tremenda e straordinaria sia incontrare l'altro. Nell'incontro si andavano a delineare differenze e confusioni, riemergeva una realtà diversa dalla mia, chiusa e inaccessibile per certi versi, da cui ogni volta dentro di me prendevo confusamente le distanze o che mi "prendevo" in un confuso sentimento di attrazione. Forse d'amore. I ricordi sono emersi dal fondo opaco della memoria, mi hanno restituito le persone e i luoghi, ma anche come assenti e lontani. Ritrovare l'orizzonte della mia appartenenza ha così ineluttabilmente significato risentire il dolore acuto dell'assenza e della perdita. Gli stessi luoghi della memoria diventano dei buchi neri, le mie zone d'ombra. Una sorta di vertigine delle origini. Un punto

nero, un vuoto che mi riporta al pieno della vita ma anche, e in maniera irrimediabile, all'Assenza.

E a mia madre e a mio padre. Parlare di loro infatti significa fare i conti con l'assenza definitiva dell'uno e con l'impossibilità di "dirsi fino in fondo" con l'altra; e forse bisogna anche riconoscere che la vicenda del dolore, della perdita, dell'impossibilità dà ai luoghi della nostra esistenza più senso e pregnanza della stessa nascita.

La storia del Sud è anche una storia di andare/rimanere, di andare/tornare, nella quale la memoria, lo sguardo all'indietro, il ricordo dal di fuori dà una consistenza diversa a luoghi e persone. Dilata o rimpicciolisce. Comunque struttura una percezione di sé, una identità che ha legami più stretti con quei luoghi e quelle persone che, partendo, si lasciano alle spalle. In questo senso la storia della mia terra è anche la mia.

Stare al Sud significa che, quando decidi di partirne (o di ritornarvi), sei costretta a fare viaggi lunghi. L'esperienza universitaria, lontano da casa, mi ha posto in modo drastico di fronte al disagio sia delle partenze che dei ritorni, che, pure se scelti e fortemente voluti, avevano nel fondo una inquietudine sottile e non chiara. Ma avere un lungo spazio da percorrere (e io in genere lo facevo in assoluto silenzio, senza scambiare parola con nessuno) mi dava la possibilità di vivere tempi lunghi e dilatati, in cui riuscivo ad individuare il punto esatto, il momento preciso nel quale mi lasciavo alle spalle la situazione di partenza e mi rendevo disponibile all'arrivo. Mi chiedo talvolta se il bisogno di un tempo lento e di uno spazio di silenzio, che ho ogni volta che sento la necessità di ritrovare me stessa, non venga da quella mia collocazione/percezione spaziale che vedeva sempre lunghi percorsi davanti a sé. Nel groviglio dei sentimenti contrastanti e a volte indecifrabili, che accompagnavano quei viaggi, c'era un momento di inequivocabile felicità: ritrovare, al ritorno, la linea azzurra delle "mie" montagne. Riconoscevo i luoghi e in essi mi riconoscevo. Eppure mi chiedevo spesso se me ne sarei andata via per sempre da lì, per lavorare e stabilirmi altrove. Era questa una domanda che veniva direttamente dalla storia del Sud e che continua a porsi e a imporsi in maniera sempre più drammatica alle giovani generazioni. Ma ora so che per me la possibilità che l'andar via non si limitasse al periodo dell'università, ma diventasse una scelta di vita, era anche in qualche modo legata ai miei genitori e a ciò che loro mi trasmettevano del proprio rapporto col paese. Dovete andar via da qui, mi/ci diceva mia madre. Solo lontano da qui si può vivere, e c'era nelle sue parole e nel suo sguardo una perentorietà che non dava spiegazioni, ma esprimeva il

rancore di una vita troppo controllata dagli occhi del paese, dall'invidia, dalla piccineria -terra d'ingratitude e di tradimenti, diceva. C'era in lei una sorta di visceralità che mi infastidiva e non accettavo, anche se ero pronta ad andar via per sempre. Così almeno pensavo. Mio padre era quello che mi/ci trasmetteva l'amore per i luoghi e la natura, per la storia e l'arte del Sud. Le descrizioni della Calabria dei viaggiatori del passato sono arrivate a me per la prima volta attraverso i suoi racconti; i miei primi viaggi nella nostra terra li ho fatti con lui, ho imparato con lui ad amare la montagna. Eppure mentre mia madre mi diceva vai via, lontano da qui, con la sua vita concreta, nel quotidiano, mi trasmetteva gesti, memorie, ruoli, che sempre più mi legavano a questa terra. E mentre mio padre me li faceva amare questi luoghi, al tempo stesso, con le sue insoddisfazioni professionali e le sue delusioni politiche, con le sue cupezze, mi 'diceva' di uno spazio troppo stretto e soffocante da vivere e me ne spingeva lontano. Parlare del Sud, per me, e del mio Sud, è quindi anche parlare di mio padre e di mia madre, cercando di leggere in questa ambivalenza che mi trasmettevano nei confronti della nostra terra e della vita, per scoprire magari che proprio in questa ambiguità è riposta la possibilità di cercare e definire il proprio percorso di senso.

Ma oggi mi rimane ancora da comprendere come questa eterna vicenda dell'andare via e del rimanere produca sempre più zone d'ombra, mi resta ancora da risanare la ferita degli innumerevoli tradimenti, che vedo mettere in atto sia da chi va via che da chi decide di rimanere, mi rimane infine da capire come mai anche io che ho scelto di stare qui cerco il Sud come qualcosa che sta "altrove".

E mentre cerco risposte mi si va gradualmente chiarendo come il rimanere qui ha avuto per me il sapore di una sfida; ho cercato un percorso di individuazione di me stessa, e poi di affermazione, che andasse contro i modelli riconosciuti e acquisiti nel contesto familiare e sociale. Attraverso modalità più interiori e "invisibili" nell'età della mia prima giovinezza, per giungere a comportamenti anche socialmente di rottura nell'età adulta. Se ripenso alla mia vita, vedo due punti come 'crocevia' che hanno dato delle svolte radicali alla mia esistenza.

Il primo è la maternità, nella quale ho ritrovato la mia forza e il riconoscimento della mia forza, che da quel momento in poi ho usato per difendere i 'diritti acquisiti'. È stata questa la sfida più grossa e forse la mia "guerra perenne": volersi giocare la propria libertà da un lato nello spazio della maternità, che per certi versi è quello meno adatto al proprio riconoscimento come persona e come individuo, e dall'altro nel 'luogo delle origini', che forse sempre

bisognerebbe lasciare per ritrovarsi, ma che, nel mio caso, è anche un luogo dove le vite in genere, e la mia propria anche, sembrano essere fortemente 'segnate' già prima di nascere. L'altro momento fondamentale è stata l'esperienza del femminismo, che attraversandomi in maniera esaltante anche se spesso dolorosa, è stato veramente il mio spazio di libertà, dove ho trovato l'energia e gli strumenti per poter cambiare radicalmente la mia esistenza. Ma prima che tutto questo accadesse, mentre io decidevo di rimanere qui (e all'apparenza nel modo più convenzionale e tradizionale: matrimonio-maternità-famiglia, solo il lavoro era la novità ma che stava al passo coi tempi), molte mie amiche sono partite, rompendo più drasticamente col loro mondo familiare e sociale. Fra me e loro si è andata quasi da subito formando una linea di demarcazione, sottile e invisibile; ho sentito nei loro confronti un senso di smarrimento e talora un sentimento quasi di rancore. Ho difficoltà a usare la parola tradimento, ma di questo si trattava. Non rimprovero loro la scelta di essere partite, che mi sembra sacrosanta, ma non riesco ad accettare 'le modalità del ritorno'. Tornando, infatti, riprendono il loro ruolo di figlie, accettando talvolta controlli, regole, norme che hanno rifiutato nell'andare via. E come se si riprendesse la situazione da dove la si era lasciata, contribuendo ad immobilizzare questa realtà con uno sguardo che non sa riconoscerla, ma la riduce a "cose d'altri tempi" o a "cose tipiche", in cui recuperare frammenti "buoni" di sé e della propria storia o vivere uno spazio di vacanza, di pausa. Di vuoto? Il mio smarrimento si traduce in durezza, quando vedo in molti che sono partiti l'incapacità di rapportarsi al proprio paese, se non attraverso la nostalgia di ciò che non è più (ma che forse non è mai stato) e che fissa la vita al momento della partenza. Immobilità della morte.

Io penso e sento che proprio da questa immobilità ci dobbiamo tirar fuori e questo non lo possiamo fare se non attraverso la messa a fuoco delle coordinate di appartenenza ed estraneità rispetto ad un mondo aspro e duro, che facilmente può apparirci come un destino di morte, ma che al suo interno forse ha spazi ed energie vitali. E se parlo più di chi è partito che di chi è rimasto, più del passato che del presente è solo per la mia grande difficoltà a fare il contrario. Gli avvenimenti tragici di questi giorni, insieme ad una mia esperienza molto privata di dolore, non permettono nessuna possibilità di fuga rispetto al presente; e con sempre maggiore convinzione mi ritrovo a pensare che qualsiasi discorso sul Sud non possa prescindere da quello sugli spazi di libertà che possiamo (se possiamo) ancora difendere e creare, a livello individuale e collettivo. Ma, se guardando al mio passato, anche recente, incomincio forse a comprendere e a trovare le parole, rispetto al dolore presente non solo non so trovare parole, ma penso che, almeno per il momento, la risposta può essere solo il silenzio.

Il lascito delle madri

di Ida Vece

Da sempre ho vissuto l'appartenenza al genere e l'appartenenza ad un certo spazio geografico come qualcosa di indistinto, di intrecciato, a volte addirittura come confuso. Entrambe le appartenenze hanno rappresentato per la mia biografia i punti fermi, per quanto niente affatto lineari, da cui si è districato il mio processo di individuazione.

In particolare l'orgoglio di esser donna andava continuamente a scontrarsi con quella prescrizione del luogo di appartenenza che affermava la superiorità del maschile sul femminile. Se vado a ritroso nella mia storia personale, mi accorgo che il sentimento di forza, che io già da tempo vivo e che riconosco in molte altre donne della mia generazione, deriva in parte proprio da quel sentimento d'inferiorità rispetto al maschile contro cui da sempre mi sono battuta. Forse perché le rappresentazioni simboliche del potere maschile sono state più ricorrenti nella mia biografia e nella mia famiglia le cui origini non sono contadine; essa infatti appartiene a quel ceto artigiano e commerciante cittadino per il quale l'importanza dell'accumulazione del denaro caratterizzava probabilmente quelle rappresentazioni simboliche che più avrebbero facilitato l'accentramento del denaro solo nelle mani del padre di famiglia.

Fu dunque un desiderio di pari dignità, che la società dove ho vissuto e in cui tuttora vivo non mi aveva mai trasmesso, che nella giovinezza mi ha portato ad identificarmi più nei maschi che nelle femmine, mentre tutto ciò che comunemente caratterizzava il femminile risuonava in me come contraddittorio, come uno spaesamento dell'identità. Uno spaesamento, però, che negli anni contribuiva alla ricerca che mi ha portato a trasformare il sentimento di inferiorità rispetto al maschile in orgoglio. Quanto più da ogni parte veniva il tentativo di omologazione del femminile, in special modo da quella affettività dolce e pervasiva, rassicurante ma invadente della famiglia, tanto più questo mi stuzzicava e mi faceva rispuntare l'orgoglio.

Quest'ultimo si confondeva man mano con il distacco e con l'esercizio della scommessa di essere diversa e di avere diritto ad esserlo.

Un orgoglio direi quasi selvaggio in quanto cresceva solo dall'ascolto di me stessa, un orgoglio caparbio e tenace che spesso si manifestava solo attraverso il silenzio e che caratterizzò gli anni della mia prima adolescenza. Ancora oggi il silenzio resta una delle modalità necessarie per ricontattarmi.

Non ricordo con precisione quando mi resi conto che non volevo più apparire ciò che non ero, - mi pare intorno ai quattordici anni - ma quando ciò accadde, scelsi l'attacco frontale contro tutto ciò che mi impediva di manifestarmi. Ricordo che tale fase coincise con l'amore per la giustizia sociale. Senza l'amore per me, l'amore per gli altri, non avrei potuto conciliarmi né col mio sesso, né con la Calabria. Lo sguardo dell'altro su di me rappresentava nella realtà in cui vivevo uno degli impedimenti più duri da superare, per quel fastidio, quel turbamento a cui mi sottoponeva questa forma di attenzione sociale che agiva comunque molto sottilmente nei miei confronti, anche se, di volta in volta, intraprendevo azioni le quali tradivano le aspettative di questo controllo sociale, il quale classificava in buono e cattivo il comportamento delle donne in particolare. Soltanto più tardi mi resi conto che lo sguardo dell'altro mi avrebbe infastidito fino a quando non avrei accettato il "mio essere plurale". Lo sguardo dell'altro paradossalmente mi inviava un messaggio di non-riconoscimento e in una morsa mortale rendeva privato ogni mio gesto, in una sorta di gabbia del comportamento non lasciava spazio alla mia creatività, mi spingeva ad un contenimento del corpo e dello spirito come attraverso un "binario" già tracciato.

Oggi lo sguardo dell'altro non ha più il potere di immobilizzarmi, ho imparato ad accettare la sua naturale selettività e la sua parzialità mentre il pregiudizio che può nascondersi dietro lo sguardo costituisce ancora una minaccia di cancellazione per il significato dei miei gesti. L'esperienza mi ha comunque insegnato che è necessario snidare a volte anche il pregiudizio che sta dietro il mio sguardo. Oggi penso che appartenere alla Calabria paradossalmente mi è stato indispensabile per quell'esercizio alla scelta, assai faticoso l'ammetto, che ogni volta mi permetteva di verificare il desiderio di essere un individuo. Devo all'esercizio di questa scelta l'acquisizione della mia identità femminile. Devo tutte e due le cose anche a quella consegna d'amore che mia madre pur nella contraddizione mi fece.

Non abdicare al lascito delle madri e contemporaneamente non rinunciare alla propria

individualità, può essere uno dei modi possibili di vivere per le donne calabresi? Questa domanda mi accompagna sempre nella fatica dei miei gesti quotidiani.

Il mio esser madre trova oggi continuità nel ricordo di mia madre. Una continuità che si nutre di quel lascito d'amore del quale devo riconoscere ho avuto anche paura. La paura di divenire dipendente nell'amore per il figlio e/o per il partner, è stato per lungo tempo un pensiero che mi ha accompagnata specialmente negli anni del femminismo. Oggi che ho quarantacinque anni ed ho un figlio maschio di otto anni che ho desiderato fortemente, penso che la paura di amare mi provenisse non solo dal ricordo ma anche da scenari familiari che allora come oggi sono ancora persistenti in Calabria. Scenari che ripercorrendo nella ripetitività la memoria, mostrano per ciò stesso la persistenza di identità femminili tradizionali. Solo quando, nella ricerca di me stessa ho trovato una donna fortemente motivata nel mio lavoro d'insegnante, fortemente radicata nella attività intellettuale, la paura della continuità paradossalmente mi ha saputo condurre alla capacità di poterla vivere. Il nuovo ha fatto spazio alla memoria, la discontinuità ha reso possibile la trasmissione.

Radici di palma

di Emma Baeri

Ho sempre avuto un albero nel cuore, piantato tra le costole. Prima betulla lucente e sottile, solitudine fragile immaginavo, prefemminista. Palma fronzuta oggi, palma grossa di lungomare mediterraneo, tagliata prima di Pasqua, palma migrante in strisce intrecciate in forme dolorose seicentesche barocche verso le case allegre della festa, spade spadini cuori lance, solitudine nuova fiorita di giallo, forte di molti rami. Cerco le sue radici. "Una furtiva lacrima - negli occhi suoi spuntò": "Sempre come una musica insiste la memoria", puntuale arriva il verso di Emily. La Pope Radio suonava, era un mattino terso, io alta un metro, lei piccola vecchia bigotta *cumannera* amata nonna Giuseppina, piangeva. Piangeva lei, la dura, la suocera di mia madre, mia madre che quella durezza soffriva e un poco disprezzava. Passione fisica la mia per questa nonna "fascista" seppellita nella memoria paterna, trascurata dal bisogno più urgente di antenate materne. E adesso sono qui, nella trappola ineludibile di un desiderio rimosso.

Agrirento, anni '40. Tuonava: "È il diavolo che ruzzola le pietre". Mi guardavo allo specchio: "Attenta che *ti spunta* il diavolo". E ancora oggi, da sola in ascensore la sera non mi guardo allo specchio: potrebbe *spuntarmi* il diavolo. "Vanità di vanità - tutto il mondo è vanità. Alla morte, che sarà - tutto il mondo è vanità".

Unica femmina con sei fratelli maschi, la foto ingiallita che li ritrae tutti insieme ha uno scarto sul suo viso glabro di fanciulla: baffi baffi baffi fratelli - due labbra strette - baffi baffi baffi fratelli: 1890, immagino. Sessanta anni dopo, la lacrima furtiva. Andò a Roma quell'anno, Anno Santo pacelliano, Scala Santa in ginocchio, un'impresa memorabile raccontata alle nipoti incantate, vestite alla marinara, dono del viaggio. Piangeva la nonna Giuseppina, lei insospettata sentimentale sorella di generale. Io la stringevo, onorata del massimo degli onori

("Questa bambina ha un'intelligenza maschile") e crescevo al suono dei suoi racconti di storia sacra - terrore di Erode - a cavalcioni sulle sue ginocchia, pinzetta alla mano, le spinnavo i peli superflui dal mento aguzzo, vanità di vanità residuale in una vecchia quasi cieca: cataratta dicevano, e io - nove in geografia - pensavo ai fiumi. La sua grafia insegue l'ansia delle parole. Per caso trovo minute di lettere ai fratelli, quelli dei baffi, poche. Tesse con molti fili, come per calzerotti, una trama sottile di potere intricata, intrigata. Chiede, chiede per la famiglia sua, protezione e favore ai fratelli potenti, uno onorevole un altro generale, suggerisce parole, impone modi, geme, minaccia. Ha già pagato l'obolo alla patria: vent'anni, un figlio, tutta una volata dai fiori delle classi di botanica alle trincee del Carso.

Dice frasi che voglio decifrare. Dell'amicizia dice "che sta al di sopra della politica": cultura mafiosa o critica della politica? Sempre ai fratelli scrive: "Al vostro onore alla vostra dignità tenete più dei vostri figli? Bel sentimento ammirevolissimo!!": materno arcaico o critica della politica? Leggo le frasi e penso: brava nonna! Poi ci ripenso, e l'orgogliosa nipote cede il passo alla donna democratica: ben oltre le parole "femminili" il succo era: raccomandazione. Troppo banale. Insisto. Cosa sfugge, cosa precede o segue questo evidente facile commento? Perché il mio orgoglio tiene duro oltre, sì oltre, beghe meschine, promozioni ambite, calunnie provinciali, veleni familiari? Ciò che impedisce facile risposta, ciò su cui inciampa la democrazia, è quello che io so che tu sapevi del tuo destino naturale, amata vecchia nonna Giuseppina. Sapevi che la legge di famiglia, legge del padre, fratelli, marito, regolava i tuoi passi dalla casa natale all'altra casa, la casa maritale. Senza scampo tessevi tela grezza di nodi - appartenenza faticosa. Perché la fedeltà muta di segno nel transito veloce tra le case, e il cognome la segue, "naturale"? Perché la fedeltà di ieri ai baffi aguzzi dei fratelli fieri stride, fa a pugni con la nuova fede al marito baffuto, eppure amato? Non essere per sé, questo è il problema.

Nel quadro bellico del 1917, molto prima della mia emancipazione, tu tramavi orgogliosa, già Cascino, ora Baeri nonna Giuseppina. Tramavi perché la calunnia infame (quale, mai lo saprò) non schiacciasse mio nonno, di mestiere del Re Procuratore, non precipitasse la tua famiglia "nell'abisso". Sullo sfondo, onorevoli e ministri tardoumbertini, e i baffi dei fratelli: "Affrettate, affrettate fratelli cari che quest'abisso ci travolga visto che ogni responsabilità ogni rimorso è cosa vana per le vostre anime indurite verso l'unione che non porta più il nome di Cascino ma di Baeri: ma quest'abisso sarò io a compierlo; sappilo tu e dillo pure ai signori fratelli: il giorno in cui mi vedrò messa alle strette (auspice la tua politica su cui si impernano tutti i retroscena

della situazione) e vedrò ucciso l'onore di mio marito, spezzata la sua salute di cui sono tanto allarmata, a non parlare della mia e di quella dei miei, io mi recherò sola a Roma, ormai la strada la conosco, andrò..." "Andrò", sola: la tua figura piccola, sottile, vestito nero piegoline fitte, si stacca dalla scena provinciale, vola nell'aria, santa ritagliata, la stessa dei santini che tu amavi, che vecchia, cieca ormai, mi regalavi toccandone i merletti, accarezzati. Roma, la meta, *luogo* del potere, decollando da casa, l'altro *luogo*, amato rassettato destinato. Volo in sospeso, lenta stramatura del tessuto a fatica lavorato, relazioni domestiche, dolori, tormenti oscuri dell'appartenenza, tutto inutile, tutto inadeguato a reggere quel volo. E torna il mio rovello: cosa gravò quel volo, quale peso, quale vento mancò per le tue ali?

Glabro e fiero il tuo viso "autoritario" tradisce nostalgia di dignità, figura solitudini inattuali, dipana tra quei baffi cadenzati una radice giovane di palma, palma di solitudine, la mia. Inaspettata, "mafia", parola, appare, nella minuta che, prudente come me, piegata conservavi. Parola soppesata raccontando al fratello dell'offesa di un altro dei baffuti, portata dentro casa, casa tua. E a lui che da onorevole onore richiamava - della donna s'intende - nella moderazione ("Ed io mi permetto fartene rimprovero pur affrontando il pericolo di sentirmi scaraventare da te un mondo di ingiurie") con furia rispondevi narrando della furia che l'altro aveva accesa, a domicilio.

Così scrivevi: "La mattina però credetti avere diritto di chiedergli che cosa volesse significare col lungo broncio che era venuto a mostrarmi. Francamente ritenevo che egli mi rispondesse che mi ero ingannata; macché e senti come mi risponde: che non era quello il tempo e il *luogo* di dirmelo, che non doveva discutere con me perché *donna* e che in ogni caso la cosa si sarebbe rinviata ai posteri [...] Naturalmente scoppiiai [...] Che non era quello il luogo, e qual'era il luogo? che non poteva discutere con me perché donna, e con chi con Peppino (suo marito *n.d.a.*), che era uomo? e il resto... ai posteri? Ho riletto poi la mia lettera a lui diretta e non capisco proprio dove tu abbia trovato l'offesa: nella frase 'con tutta quella mafia'? Ma dimmi non è linguaggio di mafia quello da lui usato? se dunque l'ha adoperato perché se ne offende [...] sono stata io oppure lui a sfidarmi con quel linguaggio offensivo rifiutandosi di dare spiegazioni come quella certa bella gente? [...] Ah caro Caliddo, solo perché sono donna credete che non abbia una coscienza elevata come la vostra per saper comprendere e contrapporre?". "Con tutta quella mafia" Giovannino baffofiero le si era rivolto allusivamente, elusivamente, nel codice dell'onore che esclude la parola delle donne e alle donne, tra uomini di parola e di onore, naturalmente. La scena ricostruita dalla nonna stringe caratteri borghesi

in un interno senza scampo, la sua penna incalza, non dà tregua al povero Giovannino, che non sa di essere passato alla storia familiare "con un broncio più lungo ancora ce tiene a mostrare con grande pompa in tutto il tempo che si fu a tavola". Quasi Balzac, a Catania.

La tua minuta trasmette il travaglio: non spontanea, la penna frena a stento la furia spontanea dell'evento. Termini giusti che si fanno veri, "temendo" è forte, diventa "spiegando", "abbia" è tagliato per "avesse" che allunga il broncio del fratello, allarghi col plurale, quasi a sminuire il danno, il fatto singolare dell'offesa di uno, rispondendo ad entrambi, accomunando. Con taglio netto di penna infuriata segni luogo e donna, quasi allargando il luogo dell'offesa fatta a te, donna, al tuo luogo interno, la tua casa, il rispetto. "Accetto i tuoi rimproveri come fratello maggiore, ma sento e con sicurezza di non meritarmi". Evviva! sicurezza, che innerva i capi delle mie radici - capelli lievi, come i miei, sottili - che trascina linfa ai miei rami.

A proposito della cultura catanese di fine secolo, lo Storico ha scritto che "c'è tuttavia negli stessi anni la sollecitazione a una lettura complessa del rapporto familiare, della sessualità e dell'erotismo: ne è documento lucido e colto il grosso trattato che ancora De Roberto pubblica nel 1985, e che ha trovato forse più lettori de *I Viceré: L'amore. Fisiologia, psicologia, morale* (1)", e da qui cita "[...] Alcuni moralisti giudicano che definir debole, impotente e passiva la costituzione femminile sia come insultare la donna. Sarà dunque insultare il cane dirgli quadrupede, e le rondini avranno ragione di offendersi se le chiameremo volatili: [...] se i gatti sono prepotenti e i sorci no, vuol dire che tra loro c'è diversità e non l'asserita uguaglianza, ed i gatti sono coi sorci prepotenti perché sono più potenti. Perché mai dunque non sono state prepotenti le donne? Per la semplicissima ragione che non erano e non sono uguali agli uomini, ma meno potenti di questi". Così De Roberto, che non aveva mai voluto lasciare Catania per non separarsi dalla madre, faceva quadrare i suoi con ti col terrifico femminile delle donne, collocandole in un universo animale senz'anima, tra cani, rondinelle, sorci e gattoni virili, naturalmente. Lo Storico acutamente commenta: "Se è così l'eros non può essere l'amore, come il 'bene' non può identificarsi col successo: l'umanità non può trovarli, ottenerli 'in un mondo dove ci sono e ci saranno sempre vincitori e vinti' (2). Conclusione amara di una filosofia dell'amore, in cui si riconosceva l'educazione sessuale della borghesia catanese, la liceità dello stupro e il ruolo 'igienico' della prostituzione: nel confronto con il popolare modello di Mantegazza, il naturalismo etico di De Roberto, il suo 'scientifico' maschilismo, facendo del vinto una funzione del vincitore, preparava nella solitudine insuperabile di questi l'impotente sovrapposizione del sogno sulla realtà, della donna desiderata sulla femmina

posseduta. Su questa disperazione e su questa impotenza i 'nipotini' di De Roberto avrebbero più tardi costruito il gallismo", e conclude individuando il nucleo forte della ricerca di De Roberto nel "rapporto tra amore e potere, a segnare appunto i limiti del 'potere' " (3). Qui il potere delle virgolette segna il confine dei significati, poiché il potere virgolettato è quello limitato dall'amore, potere femminile delle donne, interiore, che governa gli interni, attivo al di qua delle mura di casa e, qui solo qui, rispettato e rispettabile. Non così l'altro che svirgolettato all'amore si giustappone, e virilmente impazza negli esterni della politica seria. È su questo confine, tra virgolette messe e omesse, che la nonna soffre il suo potere impotente, giacché "Catania si preparava a vivere, a così grande distanza dal fronte della guerra, un'esperienza amara e grigia. Via via che la fine della rapida guerra si faceva più lontana, e le classi più giovani cadevano sotto l'appello del richiamo, la liturgia popolare del saluto cittadino ai partenti si faceva rito e abitudine: a spezzarla era l'annuncio dei morti giovani [...] e i flussi di feriti sbarcati al porto dalle navi ospedale, e la presenza in città dei primi mutilati"(4).

La morte immaginata di tuo figlio: quante volte passò nella tua mente quella trincea, trincea, scheggia esplosione, no questo dopo, prima trincea fredda bagnata - era il due novembre - e lui, vent'anni, pietra di terrore, non sparava, paralisi totale, senza armi imbracciate senza braccia inutile soldato. "Via, lo si porti nella retrovia!" certamente gridò quel capitano. E proprio nel percorso una granata dritta nel suo cervello, grigio. Lettere sconosciute, ritrovate, cassano la memoria familiare, a fatica montata a onore e gloria dell'eroe: non eroe di trincea morto gridando il nome della patria ma umanissima morte accidentale, terrore di ventenne stralunato che non capiva il senso dell'eroe, strappato al microscopio, alle classi dei fiori, alle lastre verdi delle erbe, fotografate, riclassificate. "Ahi non crede a mirarti sì presto estinto o fiore - passasti al par d'amore che un giorno sol durò" - cantavi tu nonnina *La Sonnambula* - Bellini, il Cigno, vanto di Catania - e pensavi a tuo figlio, grigio novembre carsico nel cuore, cielo blu duro, sud, fuori i balconi: "dolore, dolore acuto dolore acerbo dolore disperato". Fuori, "la risposta politica alimentata negli anni della guerra è per tutti la palingenesi sociale - dice lo Storico - De Felice parlerà il 3 novembre 1918 alla 'sua folla'. La guerra è vinta. 'Non solo si è attuato il sogno d'Italia [...] ma insieme compiuta una grande rivoluzione politica. Le Nazioni senza più tiranni, la Civiltà senza più paure. Il disarmo dovere di tutti, il diritto bisogno di ciascuno. La Rivoluzione francese proclamò i diritti dell'Uomo e del Cittadino, la guerra democratica attua i diritti delle Nazioni oppresse e dell'umanità libera" (5). Chiudesti le persiane, penna in mano, scrivesti ad un fratello, che ti desse la lettera, la sola, scritta dal figlio

morto tempo addietro, ad un altro fratello, "per rivedere quei caratteri [...] debbo riaverla a qualunque costo se non mi si vuole inferocire di più. Essa è per me una reliquia assai preziosa, monumento insigne dell'eccelsa e sovrumana bontà di lui": retorica borghese, certamente, ma dolore dolore, non capire, "destino naturale" fare un figlio - *dentro* - perderlo *fuori* piangerlo ancora *dentro* mentre *fuori* si parla della guerra che è passata. Passata? "Inferocire" "odio" "tormento" "ingratitude" "eccelsa" "sovrumana", lessico familiare ereditato a cavalcioni sulle tue ginocchia, nonna mia pelosetta Giuseppina. Superlativi miei assoluti amati, trainati da un'infanzia onnipotente fino al tempo presente, ridondanza gravidanza gravidanza, eccesso di scrittura femminile, "scaraventata", che segnala il transito da una coscienza avvertita, la tua, a una coscienza desta, la mia. Parole cancellate, frasi rovesciate, gusto del dramma in scena, radici della mia scrittura che le tue minute, trasparenti, svelano. Che studi, che libri, che diplomi dietro la tua scrittura?

Emancipazione è parola di pianura, donne lombarde, emiliane, romagnole in bicicletta. Al sud, colline di grano, colline di macchia, colline di mandorli e noccioli, colline arse e glabre nascondono tra le pieghe un'altra parola: segregazione, in quegli stessi anni, segregazione sessuale, segregazione scolastica ancora assai diffusa.

A proposito dell'ultima generazione di nonne messinesi, contadine da poco inurbate, Nella Ginatempo ha scritto di un potere senza autorità e senza libertà (6). Renate Siebert, a proposito delle contadine calabresi, ha scritto: "Una costante dialettica tra potere e libertà [...]. Né matriarcato trionfante dunque né subalternità totalizzante" (7). E le donne borghesi? Lo stereotipo della reclusione domestica delle donne del Sud è stato costruito soprattutto su queste figlie di una giovane borghesia delle professioni che ancora odorava d'aglio e di cipolla, aromi tenuti sdegnosamente a distanza nelle cucine urbane di nuova imbiancatura. Vivevano nel raggio breve della visita, fatta e ricevuta, centinaia di metri tra le case contro i chilometri delle contadine, andare per zappare, per raccogliere, tornare. Tra le une e le altre tuttavia, il filo rosso del controllo sessuale, e una parete mobile, la scuola, le molte analfabete, le poche acculturate. Ma tra le case nacquero parole di donne frettolose, che allungavano il passo.

"Sola, andrò": che studi che libri che diplomi dietro questo coraggio? Tu eri sola, sola tra i fratelli, sola tra marito e figli, sola *tra*, mai con te stessa; Eppure già da tempo, in un altro mondo, si era chiesta a gran voce per le donne "La solitudine dell'io" (8). È questo il punto, è questo il debito con la democrazia: nessuna autorità, nessuna libertà senza la solitudine.

La parola "intersoggettività" - una di quelle parole brutte ma utili a dire la differenza delle donne - è sempre più spesso adoperata per indicare quella particolare attitudine del nostro sesso a definire la propria identità dentro un universo relazionale, nel bene e nel male. Penso alla gravidanza, radice evidente e innominata di questa relazionalità originaria di cui godiamo e soffriamo. Gravidanza come esperienza della prima relazione consapevole con l'alterità - figlia, figlio - come reiterazione dell'esperienza inconsapevole dell'essere stata figlia, dell'avere abitato per nove mesi nel corpo della madre in stretta relazione coi suoi umori, buoni o cattivi che fossero. A ben pensarci, le due forme della politica inventate dal femminismo partecipano entrambe di questa relazionalità: autocoscienza, ovvero relazione con se stessa, dapprima; relazione con l'altra, con le altre, più tardi. Tutto ciò ha a che vedere con la scrittura.

Nella strada lunga e silenziosa che mi ha portato ad appropriarmi di *una* scrittura come *un* luogo possibile di appartenenza e di godimento, il primo grande interrogativo era piantato sul nesso tra sensi e senso, tra sensibilità e sensatezza. Dare corpo di parole al corpo, contaminate le une e l'altro, comporre una scrittura di esperienza, coscienza memoria immaginario riflessione invenzione, una trascrittura, movimento *tra* me, e tra me e le altre, gli altri, autocoscienza e relazione, autodidattica e didattica, comunicazione. Indisciplina necessaria: scrittura de-genere, che si muove intorno al genere femminile, degenera rispetto agli assetti disciplinari del sapere, genere storiografico, per esempio. Ricerca come invenzione, ovvero trovamento, di questa scrittura (9).

Memoria e missione familiari, ieri, i tuoi mestieri. Oggi, molte sorelle parlano memorando fratelli magistrati, morti ammazzati. Sono in missione anch'esse, tra dentro e fuori. Parole femminili spesso colte hanno fatto crepe nelle mura doppie di casa.

La primitiva fedeltà di sangue, collaterale, verticale, si è fatta trasversale nel passaggio, autocoscienza, pratica politica, rete di relazione tra le donne, visibile a noi stesse, soprattutto. Potrà questa rete di parole, di pratiche, di gesti, spezzare le vendette trasversali, la politica agita "con tutta quella mafia"? Molto è cambiato qui, tra i Gattopardi, se memoria e missione delle donne non profumano solo di violette e di glicini sfatti, se la memoria trova una radice che aggiunge sicurezza. Dire: è tempo infine che le madri diano il loro cognome a figlie e figli, perché la loro identità non sia adombrata da sospetto di guerre di stupri di complicità silenziose; è tempo che le madri esprimano un parere, non vincolante ma formale sul servizio militare o civile dei figli, che sia messo a verbale; è tempo che la parola "vita" nella

Costituzione, e ovunque nominata, sia intesa come vita concreta, quale avviene *tra* corpo e mente delle donne.

In un'area del movimento politico delle donne si dice che per affermare la libertà femminile occorre praticare "il massimo di autorità col minimo di potere", esattamente il contrario dell'esperienza di mia nonna. Cosa ha dato origine a questa inversione? Penso alle lotte per l'istruzione pubblica maschile e femminile che hanno attraversato la storia occidentale dal secolo dei Lumi in poi; penso alle migliaia di maestre che hanno fatto l'Unità d'Italia. Senza l'accesso collettivo delle donne all'istruzione sarebbe stato impossibile prendere la parola per modificare modelli e stereotipi del femminile, impossibile rappresentare l'esperienza delle donne con parole di donne. La gabbia tutelare familiare si tese, fece crepe, con la scuola. Al progresso dei molti è legato il diritto delle donne all'alfabetizzazione, il privilegio culturale a volte: qui la parola è presa, nonché data. E ancora: cento anni sono stati necessari per diventare individue, per godere della solitudine dell'io, e solo oggi possiamo *scegliere* di vivere relazioni in altri tempi imposte per destino naturale, e per esse chiedere una *nuova* tutela giuridica (10).

Potere di governo nella casa, fuori di casa moglie, sorella, madre di uomini magistrati onorevoli generali ingegneri eroi, tutti autorevoli. Dritta al confine, nonna Giuseppina tessevi le tue trame smisurate, resistevi "per essere l'anima di tutto e di tutti", e scrivevi, scrivevi le minute (immagino le "belle", ripulite). Ancora un passo avanti e spunto io. E tu di certo *facesti le scuole*, le scuole le maestre l'istruzione l'equivalenza l'emancipazione il diritto di voto, prima della scrittura trascrittura, prima di me. E la palma di Pasqua può fiorire, liberamente.

Note

(1) G. Giarrizzo, *Catania*, Laterza, Bari, 1986, p. 128. Ivi si cita F. De Roberto, *L'amore. Fisiologia, psicologia, morale*, Galli, Milano, 1895.

(2) G. Giarrizzo, cit., p. 129.

(3) IDEM, p. 130.

(4) IDEM, p. 196.

(5) IDEM, p. 197.

- (6) N. Ginatempo (a cura di), *"La professione di vivere... " Storie di vita di donne anziane messinesi*, Armando Siciliano Editore Messina, 1992, p. 16.
- (7) R. Siebert, *...È femmina però è bella... Tre generazioni di donne al sud*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1991, pp. 335-336.
- (8) E. Cady Stanton, *La solitudine dell'io*, 1992, in A. Rossi Doria (a cura di), *La libertà delle donne*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1990, p. 113.
- (9) E. Baeri, *I Lumi e il cerchio*, Editori Riuniti, Roma, 1992.
- (10) E.H. Wolgast, *La grammatica della giustizia*, Editori Riuniti, 1991.

La Babele del lavoro

Esperienza di un corso dell'Università delle Donne di Milano

di AA. VV.

Riportiamo alcune testimonianze dal corso "I significati del fare nella vita delle donne" proposto dall'Associazione per una Libera Università delle Donne di Milano e tenuto da Luisa Cattaneo, Paola Melchiori e Dela Ranci. Il corso biennale si è svolto nel 1991 e 1992, dodici incontri di due ore il primo anno, quattro incontri di sei ore il secondo. Alcune partecipanti del primo non hanno proseguito, alcune nuove si sono inserite nel secondo. In tutto circa trentacinque donne. L'età variava tra i 30 e i 55 anni, il grado di studi dalla licenza elementare alla laurea, la professione tra: casalinga, architetto, vigile, insegnante e educatrice, programmatrice, operaia, pittrice, modellista, assistente sociale, impiegata di vari livelli di responsabilità, funzionario di ente pubblico, libraio, organizzatrice di convegni, sindacalista,...

Fatica opprimente o coinvolgimento totale

Fare: agire un verbo. Ma il motivo? garantire ciò che serve alla nostra vita nel corso del tempo. Intendendo, con ciò che serve, quasi tutto: alimento, riparo, conforto, emozione, piacere, amore, pensieri, respiro...

Dopo molti tormenti rispetto al raccogliere e rielaborare il materiale del corso "I significati del fare nella vita delle donne", finito ormai da un anno, ho bisogno di riequilibrarmi per poter scrivere qualcosa e tento di dare una definizione alla parola "fare" che sia lontana da tutti i significati che avevano attraversato la nostra ricerca e che col fare non c'entravano nulla.

Mi sono avvicinata a questa esperienza per indagare dal punto di vista di donna il troppo fare. Praticamente tutte le corsiste avevano una storia di tanto e tanti lavori, intrecciati,

sovrapposti, affannosi, interrotti, cambiati, pubblici e privati. Solo una di noi, la più giovane, diceva pacata di non lavorare affatto così pressantemente ma anzi di concedersi ampi spazi di non far niente, proprio niente, e di non sentirsi minimamente in colpa.

Nel mio percorso di analisi, che avevo da poco terminato, ero arrivata alla comprensione dei miei motivi individuali che mi spingevano a fare troppo, ma avevo anche imparato i modi per cambiare. Nel corso insieme alle altre donne sono emerse invece le cause socio-culturali, fortemente segnate sessualmente per cui noi donne ci affanniamo a fare, ma non una strategia per cambiare, tranne la consapevolezza della miseria del nostro senso di identità e della connotazione maschile di entrambi i luoghi dove contemporaneamente o alternativamente, più e meno, agiamo, il pubblico e il privato, e dell'artificio stesso di questa dicotomia. Ho vacillato ma pensavo di trasformare in nuova forza questa consapevolezza. Già avevo rinunciato a perseguire i miei sogni sul lavoro, autonomo, privilegiato, tecnico-scientifico, entusiasmante sotto alcuni aspetti, perché per affermare il mio "modo" dovevo per forza lottare con gli interlocutori del mondo economico-produttivo, cosa che mi sembrava ovvia, ma anche col mio compagno con cui condividevo l'attività, cosa invece che mi rimaneva evidente ma incomprensibile. Da questo sforzo mi ritornava solo un risucchiamento eccessivo di energie e una perdita di me. Nel corso ho trovato chiarezza sui conflitti, ma la via d'uscita sfuggente. Ho scoperto che il "fare" o il "lavoro" viene da noi donne riempito di significati altri, in primo luogo la ricerca d'identità, e ho riflettuto sulle contraddittorietà del nostro utilizzo del fare. Ciò mi è stato da un lato utile per chiarire in parte le mie scelte, i comportamenti, i dolori, le incomprensioni, le sconfitte, rispetto al fare, dall'altro fonte di sconforto e tormento perché mi sembrava molto difficile agire un fare, soprattutto nel pubblico ma anche nel privato, che non riproducesse l'ordine sociale che mi è contro in quanto maschile. Non ho avuto più nessuna voglia di lavorare (in un momento in cui dovevo anzi lavorare molto), il residuo fascino del mondo maschile caduto. Già la guerra del Golfo mi aveva tolto la voglia di contribuire col mio fare pubblico e privato a questo divenire del mondo. Mi rimaneva il fare contro la guerra, ora già in Jugoslavia, un fare forsennato, di nuovo, con altre donne, ma in cui ritrovavo tristemente solo un espediente per placare l'angoscia. Cosa fare? come fare? un'azione che possa essere di cambiamento, anche piccolo, e che non sia risucchiata da una logica maschile?

Sono scappata, mi sono tolta il pensiero e la parola, mi sono rifugiata di nuovo in un lavorare eccessivo, anche di notte, anche sabato e domenica, a volte, consapevole di utilizzare il lavoro come gli uomini: per riempire la testa di cose pratiche e sfuggire così al mondo interiore delle

emozioni, delle passioni e delle angosce. Non potevo riprendere in mano il materiale del corso che mi sollecitava un bisogno di cambiamento che non sapevo immaginare. Un anno di distacco.

Poi, generosamente esortata, ho ripreso coraggio e mi sono riavvicinata al "malloppo". Del primo anno di corso ci sono quasi tutte le trascrizioni delle registrazioni degli incontri, del secondo solo pochi appunti personali. La modalità andava dalla discussione collettiva di un'introduzione di una delle docenti o di brani di libri e articoli o di scritti delle corsiste, alle fantasie guidate, cioè percorsi in cui noi tutte, nello stato più rilassato possibile, eravamo condotte a immaginarci agire, sentire e pensare da una traccia narrata con voce pacata da una delle docenti, alla stesura di racconti brevi, alla compilazione di questionari. Questi percorsi divenivano poi, per chi voleva condividerli, materiale di indagine, confronto, approfondimento collettivo. Ho letto e riletto appunti e trascrizioni, il materiale è vasto e per me molto intricato quanto interessante, per cui penso di poter dare solo dei cenni su ciò che mi ha colpito di più.

Di che cosa abbiamo riempito la parola lavoro?

Dovunque una ricerca di identità, fare per essere, quando non addirittura di evidenza, di esistenza, fare per esserci. Perciò saltabecchiamo da un'attività all'altra riempiendo tutto il tempo senza peraltro trovarla questa identità, anzi troviamo lo sfiguramento perché sia il privato e ancor di più il pubblico sono connotati al maschile per cui noi agiamo secondo ciò che ci è richiesto e non secondo i nostri bisogni e il nostro sentire. E i riconoscimenti, che particolarmente cerchiamo, avendo un senso di sé debole, e a cui siamo molto vulnerabili, sempre per lo stesso motivo, ci abbattono, sono proprio sfiguranti perché sono dati con occhi, pensiero, lingua maschili, anche dalle stesse donne. Eppure li cerchiamo proprio lì, in quel mondo maschile che tanto critichiamo ma per cui manteniamo ammirazione e soggezione. E non sono rivolti, come noi vorremmo alla nostra globalità individuale, ma in genere si cristallizzano su un aspetto, funzionale a qualcosa, a qualcuno, che ci viene richiesto e che noi riproduciamo. (Il riconoscimento di disponibilità, per esempio, è il più richiesto, sia in ambito pubblico che privato, e noi, nonostante il peso che la richiesta comporta, facciamo fatica a rinunciarvi.)

Sproporzione tra l'attenzione quasi totale al percorso-processo mentre la meta, l'obiettivo finale sfugge. Forse perché il processo è un valore quanto il risultato, ma forse più per l'incapacità a mettere una distanza tra noi e l'oggetto prodotto identificandoci con esso,

confondendoci. E così diventiamo con esso interamente vulnerabili e fragili ai riconoscimenti negativi, meglio non pensarlo. O il prodotto è anche la fine di tutto, la morte?

Difficoltà a definire i limiti, sia per quantità di lavoro che per diversità di lavori, produttivo e riproduttivo mescolati, e continuo riandare tra estremi:

- affanno e senso di fatica opprimente (il lavoro delle donne è scontato, dovuto, dovere primario) o coinvolgimento totale (grande bisogno di esprimere creatività, qualità, capacità);
- schiava o partecipe del divenire dell'umanità;
- casa prigione o casa fortezza;
- senso di onnipotenza forse seguendo l'illusione del cambiamento possibile o generica svalutazione di sé;
- desiderio di legittimazione e di riconoscimento di capacità ma non si parla di soldi;
- voglia di esserci, di avere una vita pubblica e senso di furto legato al pensiero che la nostra deve essere solo privata. Tentativo di essere intere, di ricomporre i pezzetti che agiamo nei diversi ambiti e ruoli, tentativo di ricomporre il pubblico-privato, il dentro-fuori, di trovare un rapporto col mondo riprendendo la possibilità e lo spazio di agire nel pubblico, di metterci il nostro segno, riunificandola con la possibilità capacità riproduttiva. Paura della potenza, del potere, di esercitare il potere degli uomini che è visto come distruttivo. Sullo sfondo la potenza materna e il suo pericolo: l'eccesso di sopraffazione possibile o l'accontentarsi di quella e rinunciare al resto del mondo, ma anche la potenzialità di creare una relazione positiva. Si cerca una potenza che si esprima in autonomia e in libertà, che sia capacità di relazione, di comprensione, che sia capacità di costruire relazioni "felici" dove c'è autonomia per sé e per l'altro.

Difficoltà a pensare il lavoro come è stato pensato dall'uomo, cioè come produzione di oggetti e espressione di dominio sul mondo; difficoltà a pensarsi sul lavoro come corpo sessuato, come corpo di donna, per cui ci si sente meno peggio dove non c'è una forte caratterizzazione maschile né femminile; difficoltà a dar voce al privato, ad indagare il fare casalingo, dove c'è poco pensiero su di sé. Un continuo attribuire al fare significati simbolici, pur difficili da cogliere, che ne determinano poi il peso o il benessere. Il lavoro domestico, per esempio,

spesso si caratterizza fortemente in relazione al rapporto con la madre: in ossequio alla madre o in contrapposizione alla madre ed è facile luogo di fantasie e emozioni estreme e non si riesce a pensarlo tranquillamente, sebbene: "un lavoro più necessario di quello non c'è, ha a che fare con le condizioni materiali della sopravvivenza" (Luisa Cattaneo).

(Franca Petronio, programmatrice progettista per l'automazione).

Razionalità, logica e sentimenti

Ricostruire la mia storia in relazione al "fare" non può prescindere dal ripercorrere i diciotto anni in cui ho insegnato. Come penso la maggior parte delle donne, scelsi di lavorare, di entrare in relazione con il mondo esterno anche per fuggire, distaccarmi dall'influenza, dai condizionamenti della mia famiglia e quindi dalle mie origini. Si era agli inizi degli anni settanta, anni di fermento politico, anni in cui anch'io credetti con il mio contributo, con il mio intervento attivo, di poter rovesciare le regole, i codici di comportamento su cui si basava la nostra società. Ero convinta di riuscire a produrre una trasformazione radicale del contesto sociale in cui ero inserita.

In effetti nei primi anni il mio entusiasmo, il mio agire, il mio mettermi totalmente in gioco portò a dei cambiamenti rilevanti nella realtà scolastica di Cernusco. Fui una delle poche insegnanti che circa ventiquattro anni fa, insieme ad alcuni genitori, lavorò per far sì che una scuola speciale diventasse una scuola a tempo pieno sperimentale con integrazione di alcuni portatori di handicap. Questa trasformazione richiese dal punto di vista pedagogico-didattico un intervento in continuo movimento, tanto da essere perennemente impegnata in corsi di aggiornamento e di formazione autogestiti da noi insegnanti, perché sempre alla ricerca di nuove metodologie.

Oltre a questo aspetto devo sottolinearne un altro altrettanto importante: insegnare per me era anche "fare politica", se per politica si intende intervenire in un microcosmo sociale con lo scopo di trasformarlo in positivo. Per cui detti il mio contributo nella C.G.I.L., nei Consigli di Circolo e nelle varie commissioni costituite da docenti, genitori, psicologi... Insomma per tutto quel lungo periodo investii una notevole parte delle mie energie nella scuola, sottoposta sempre a ritmi serrati e frenetici. Perché questo? Penso per un profondo interesse nei confronti del sociale ma credo anche per dimostrare a me stessa di essere in grado di affrontare sempre nuove e complesse situazioni. Erano mie quelle caratteristiche che Paola Melchiori

l'anno scorso ha individuato come comuni nelle donne quali il senso di artigianalità, in cui il prodotto è il modo stesso di lavorare; la creatività, intesa come desiderio di migliorarsi nel lavoro, quindi raggiungimento di una professionalità sempre maggiore; l'investimento totale del sé; il senso di sfida. Comunque questo mio continuo "fare" da cui derivarono gratificazioni sì, ma anche frustrazioni, momenti di ansia, mi portò, per somatizzazione, a crisi sempre più intense di cefalea. Col trascorrere degli anni le cose cambiarono: cominciai a provare sempre più insofferenza nei confronti del mondo esterno le cui regole avevo creduto, con il mio apporto, di poter mutare.

Mi sentivo talmente assorbita, risucchiata dalla scuola, dai miei rapporti con il pubblico, con il sociale da non riuscire più a tener conto delle mie esigenze più profonde. Questo sfiguramento, questa perdita del senso di sé, era dovuta non tanto alla specifica attività dell'insegnamento, quanto al mio sentirmi costretta, nella gestione dei conflitti con l'esterno (superiori, genitori, amministrazione comunale, sindacato), a ricercare strategie esaltanti razionalità, logica, principio di non contraddizione e che negavano emozioni, sentimenti, ombre, dubbi... Il distacco dalla scuola mi ha dato l'opportunità di dedicarmi maggiormente a me stessa o meglio alla ricerca dei vari "tasselli" che costituiscono me stessa. In questo mio percorso continuano a significare molto i corsi della nostra associazione e le relazioni che stabilisco con le donne dentro e fuori di essa, che consentono di non negare i miei bisogni emotivi.

(Daniela Scaccabarozzi, insegnante, ora in pensione).

Grazie alle cure mediche e alle docenti

Mi chiamo Rosetta, ho 54 anni, sono molto emotiva e soffro di depressione. Questo stato depressivo credo sia dovuto allo stress che sopporto quotidianamente a causa di dolori provocati dall'artrosi diffusa su tutta la colonna vertebrale, con schisi e doppie discopatie. Il giorno 22 luglio mi chiamano per presentarmi al lavoro (in una mensa self-service) dopo tanti anni di inattività e di attesa. Tutta pimpante ma preoccupata, mi presento. Non vi dico che spavento nel vedere la mole di lavoro da svolgere, la velocità con cui doveva essere eseguito. Morale, ho lavorato cinque giorni, riducendomi a pezzi, poi sono andata in ferie. Potete immaginare che ferie ho trascorso pensando a quello che mi aspettava al ritorno. Per essere breve dopo due mesi di estenuante, stressante ed umiliante lavoro, il sistema nervoso ha ceduto. Mi ha causato una crisi depressiva così forte da paralizzarmi gli arti superiori. Il direttore spaventato mi ha accompagnato subito all'ospedale con l'autoambulanza.

Non tutto il male viene per nuocere, perché all'ospedale il medico mi ha consigliato un neurologo da cui sono tuttora in cura trovando un netto miglioramento. Ora lavoro sempre per la stessa ditta, ma in un'altra sede, con personale simpatico e giovane. Con fatica sto lottando per farmi accettare e inserirmi.

Concludendo, nell'incontro del 26 gennaio si parlava di potere sul lavoro. Io pur pensando ad una cosa bella nel sogno, raccontandola non mi sembrava più tanto bella, perché? Perché ho capito di non avere nessun potere e che tutte mi comandano. Dico che questa analisi mi è servita perché mi ha fatto nascere la voglia di dominare e di non essere più tanto sottomessa. Quindi dal lunedì 27 gennaio 1992 ho detto quello che da troppo tempo avevo da dire. Non ho nessun potere e non ne voglio. Ora mi rispettano, mi considerano.

Devo dire grazie alle cure mediche ma anche alle docenti Luisa e Paola che moralmente mi hanno dato la forza di reagire ai soprusi. Lavorando in armonia sento meno la fatica e i dolori fisici.

Come immagino la storia della mia vita oggi.

Fare un passo indietro, ritornare a fare la casalinga. Con i miei spazi di libertà, gestire il lavoro e il tempo libero a mio piacere. Alzarmi al mattino senza preoccuparmi dell'orologio, tanto mi sveglia mio marito quando la colazione è pronta, programmare la giornata. Al mattino il dovere, le varie commissioni; al pomeriggio riposino e poi ginnastica, o trovarmi con le amiche per una chiacchierata o una partita a carte, o, se il tempo lo permette, andare a fare compere. Premetto che mi piace tanto ballare il liscio, quindi un pomeriggio alla settimana lo dedico al ballo.

Ma la cosa che più mi gratifica, mi dà gioia, è trascorrere una o più giornate a Lecco dove abita mia figlia Gloria e la mia simpaticissima nipotina Anna che ora ha due anni, è chiacchierona, espansiva, simpatica, imprevedibile, con lei trascorro delle ore serene. Ella mi chiama Rosettina, quando vuole che le legga le favole. È molto attenta, mi imita nelle espressioni del viso, secondo la parte che devo recitare, questo mi fa molto ridere. Vorrei averla più spesso vicina, ma il lavoro che considero un poco nemico, mi toglie tutti questi piaceri. Alla sera torno tanto stanca che fatico a telefonare alle amiche per mantenere un rapporto di amicizia, dato che di uscire non ne ho più la forza fisica, mi sento sfinita. In questi ultimi mesi ho cambiato le mie abitudini, sento molto la mancanza di Anna. Ma non voglio rinunciare al diritto al lavoro,

ho faticato tanto ad averlo. Sogno che questa fase negativa della mia vita finisca presto per poter fare la nonna di Anna e della sorellina Maria che sarà tra noi a rallegrarci nel prossimo mese di giugno.

Dimenticavo, aspetto con ansia il mese di settembre per godermi le mie nipotine, il marito, la figlia, tutti al mare. Sarà il mese più bello dell'anno.

(Rosetta Ripamonti, operaia ex sarta).

Un fare nulla, così riposante

La fatica di scrivere mi accompagna nella vita: i pensierini alle elementari, i temi e le composizioni alle superiori, gli esami e i concorsi più tardi. Davanti al foglio, candido troppo a lungo, succhio la penna e non riesco a pensare. L'inizio... sono una bambina turbolenta e ricca di provocazioni, impegnata ad oppormi a mia madre per crescere diversa da lei. L'immagine della donna che lei rappresentava ai miei occhi non mi piaceva: una donna sacrificata in casa, sempre impegnata nelle faccende domestiche e al "servizio" dei familiari (marito e figli), una donna brontolona e perennemente insoddisfatta sempre pronta ad accusare gli altri della sua infelicità. Il mio impegno era di crescere diversa da lei costruendomi una vita ricca e attiva al di fuori delle mura domestiche, senza marito e senza figli.

Ecco quindi la professione, l'impegno politico, l'attività sportiva. La scelta della professione è caduta sull'assistente sociale, professione considerata prevalentemente femminile (si richiede di prendersi cura di... occuparsi dei bisogni degli altri...). Mi sono sposata con un uomo che ha condiviso con me la volontà di non avere figli; per le faccende domestiche ho sempre avuto una colf alla quale ho delegato quasi tutto, tenendo per me le due attività più gradite: cucinare e lavare a mano le camicie di mio marito. Mi piace cucinare, invitare amici, preparare accuratamente per farli stare bene. Lavare le camicie non è divertente o piacevole come cucinare ma è una occupazione alla quale mi dedico volentieri perché le camicie sono così belle che non intendo rovinarle mettendole in lavatrice. Non so se mio marito mi è grato per questa attenzione nei suoi confronti; so solo che quando abbiamo discussioni sulla gestione insoddisfacente (per lui) della casa e io gli ricordo le sue camicie, mi sento rispondere che lui non ha chiesto nulla.

Mi sono dedicata con molto impegno al lavoro. Nel Comune in cui operavo sono stata la prima

e l'unica donna responsabile di servizio: mi sentivo importante e fiera, nonostante la fatica quotidiana di mantenermi sempre "all'altezza" della situazione e, nonostante le pessime condizioni lavorative, sono rimasta a lungo. Ho deciso di lasciare quel lavoro perché ho maturato esigenze professionali diverse. La decisione è stata molto sofferta ed è avvenuta dopo mesi di riflessione, considerazioni e valutazioni e in seguito alla malattia di mia madre e alla morte di mio padre. Sembrava che io non potessi più lavorare per dovermi dedicare a mia madre.

Ora sono in un momento di "sosta" e riflessione sulla mia vita: "che cosa sto facendo, che cosa voglio fare". Se libero la mia fantasia non vorrei fare nulla: lo trovo così riposante; ma ho già sperimentato che dopo qualche giorno di inattività mi ritrovo insoddisfatta, nervosa e svalutata ai miei occhi. Per sentirmi bene, per avere una buona considerazione di me, devo "fare", devo essere impegnata in parecchie attività, devo continuamente darmi da fare.

Purtroppo anche le attività del mio tempo libero sono per me faticose. Non ricordo di aver provato un "particolare piacere" nel praticarle. Espressioni abbastanza frequenti come "che bello, oggi mi sono proprio divertita, mi sono proprio sfogata, mi sono tolta la voglia" sono per me estranee. Anche queste attività piacevoli sono sempre accompagnate da sentimenti di fatica, paura, ansia. Queste sensazioni che ormai fanno parte del mio modo di essere e di fare mi impediscono di "godere" a pieno anche quando mi dedico a qualcosa di piacevole.

(Rosangela Moriggi, assistente sociale).

I calzini bianchi

La fine del corso sul "fare" dell'anno scorso mi aveva lasciato la percezione della difficoltà di indagare su quella parte del "fare" delle donne che è legata alla cura di sé e della propria famiglia, e il bisogno di capirne di più. E così che mi sono venuti in mente i calzini bianchi (ho due figli di oltre vent'anni) e il mio passato di lavori domestici. Ho cominciato molto presto, a diciotto anni. Mi sono chiesta come mai, io, che ero una ragazza ribelle, che non accettavo regole e dettami precostituiti, conformismi, ribelle rispetto a quello che mi veniva detto dovesse essere una donna, una madre, mi sono messa con grande attenzione e precisione a curare i miei figli e pulire la casa. Cominciavo alle sei del mattino, lavoravo quando loro dormivano, perché quando erano svegli ci giocavo insieme e li portavo in giro. Lavavo tutti i loro indumenti a mano, con grande cura, secondo un rituale imparato da mia madre in

campagna, insaponare la roba, esporla al sole, non lasciarla seccare e rigirla, ecc... Risultato: bianca, pulita e morbida. Mutande di spugna, magliette colorate, calzini bianchi, polacchine Caretti, tutti i giorni rimessi a nuovo portavo i miei figli a giocare nei prati, con la sabbia, la terra; potevano sporcarsi a volontà, la sera li avrei lavati e il giorno dopo avrebbero avuto di nuovo abiti semplici e puliti.

Pulivo tutti i giorni abbondantemente la casa, perché il tempo che non passavano fuori, lo passavano in casa per terra, e doveva essere pulito, in tutti gli angoli. La stessa cura nel preparare da mangiare, mai un omogeneizzato, sempre tutto fresco, tutti i giorni, fatto apposta per loro. Nel fare questi lavori io ero contenta, facevo qualcosa per il loro benessere, qualcosa che loro ricevevano, ma che si vedeva anche dall'esterno. A mia mamma comunicavo da un lato che ero all'altezza della situazione, nonostante l'età, nonostante il mio essere contro, dall'altro che davo valore a parte di quello che lei mi aveva trasmesso. Agli altri le mie cure dicevano che i miei figli erano il centro della mia vita.

A mio marito che si rifiutava di fare la sua parte avevo negato la cura, non gli facevo più neanche da mangiare. Il lavoro come cura, come segno d'amore. Che si trasforma nel corso del tempo col cambiare delle esigenze. Penso che ogni donna scelga qui e là, tra tutti quelli che ci sono. Io ho scelto il far da mangiare e il lavare.

Oggi non faccio quasi più niente, neppure da mangiare, non ho più voglia di curare, i miei figli si curano da sé, ma lavo ancora la mia roba a mano per curare me stessa. Mia madre non mi ha insegnato la cura del corpo, non ho quasi mai usato creme o attenzioni, l'unica cosa sono gli indumenti morbidi che per di più rispondono a un altro dettame materno: così durano. Anche per me sciupare la roba è buttare via il mio lavoro che è servito per comprarla (e qui si apre tutto il discorso dello spreco, ma è un altro). Ma anche lavare a mano piuttosto che in lavatrice è lavoro mio, e tempo. E nonostante desideri tanto tempo in più per tutti i miei interessi, alla mezz'ora mattutina che impiego lavando (non proprio tutti i giorni) non riesco a rinunciare. Ora lavo pensando!

Ma sto andando lontano. Il lavoro e i miei figli. I loro bisogni e la loro cura davanti a tutto. I miei bisogni in fondo, in attesa per anni. La loro libertà davanti alla mia. L'attenzione alla loro autonomia. Con l'aumentare della loro sicurezza gradatamente mi tiravo indietro, mi toglievo dal centro. Mi sono riguardata indipendentemente da loro. Ma com'è possibile che per i miei figli io abbia rinunciato a così tanto. Ma cos'è un figlio? figlia? Qual'è il guadagno? Ho pensato

che fosse l'immortalità. L'immortalità per cui gli uomini si sono arrampicati sui vetri, sulle idee, sugli eroismi, sulla scienza, noi donne ce l'abbiamo a portata di mano, ho pensato. Ho anche pensato che forse un figlio è sempre un pezzo di me. Un pezzo della mia carne che se ne va in giro da solo, per cui io ho lottato perché fosse sano, forte e resistente perché lui-lei continuerà la mia vita. Quand'ero giovane frasi come "sangue del mio sangue" mi facevano ridere, quando i miei figli hanno cominciato ad andarsene da soli ho ripensato a quella frase e cominciato a riflettere a questo corpo che non è me ma è anche me, per cui io sono disposta a soffrire al suo posto, a essere ferita al suo posto, a morire al suo posto, a diventare una belva per difenderlo. Perché penso che la cosa peggiore che mi possa capitare è che capiti qualcosa ai miei figli? Perché penso che la mia vita non avrebbe più senso se cessasse la loro? Perché, quando ero ancora una giovane madre io "sentivo" che i figli erano miei e solo accidentalmente di mio marito? Più mi inoltro nei pensieri più mi si rinforza l'idea che loro sono più importanti di me perché sono la mia vita che va avanti, che ci sarà dopo la mia morte. Questo mi spiega l'attaccamento al lavoro di cura, pur con tutte le prevaricazioni, le schiavitù, le snaturazioni, la non scelta, ecc..., ciascuna donna ritaglia quello che più le piace, se lo tiene stretto, magari lo distorce anche, ne fa una trappola per i propri figli, per paura che essi, diventando altro da sé, si allontanino troppo e magari mettano in pericolo questo pezzetto di corpo garanzia dell'immortalità.

(Franca Petronio, programmatrice).

La voce del silenzio

"C'era una volta una rondine che non riusciva a cantare anche se lo desiderava tanto. All'arrivo della primavera partecipava con gioia alla festosità delle altre rondini ma con la tristezza in cuore di non poter emettere il dolce suono. Un giorno incontrò un vecchio saggio e a lui raccontò la sua storia. Il vecchio l'ascoltò e con l'amore l'aiutò a scoprire il canto del cuore. E da quel giorno la rondine abbandonò la sua tristezza e cantò alla primavera un canto nuovo, il canto dell'amore."

La storia che mi è venuta in mente di raccontare è la mia storia, sono i miei problemi, i miei limiti, i limiti che mi porto dietro da quando ero nella pancia di mia madre. Prima si è parlato delle donne palestinesi, però ci sono donne italiane che fanno parte di un' Italia che non ha niente di diverso dalla Palestina. Io sono nata in una di quelle famiglie in cui la donna non conta niente e non deve parlare. Sono cresciuta senza parola fino a quando a vent'anni ho

incontrato un uomo, mi sono sposata con lui, e anch'egli mi ha imposto il silenzio. Quando mi azzardavo a dire qualcosa, lui mi diceva: " sta zitta, scema " tanto che io ero convinta di essere scema davvero, e che non sapevo parlare. E questo durò fino all'età di 27/28 anni, quando decisi di mettere fine a questa situazione. Uscii dal mio ambiente, avevo tre figli; mi trovai un lavoro. Era la prima esperienza di lavoro perché c'era anche questo: la donna non solo non doveva parlare ma neppure doveva studiare o andare a lavorare fuori di casa, fuori dall'ambiente familiare. E io, a 28 anni, quando mi separai da mio marito, la prima cosa che feci mi cercai un lavoro. Andai a lavorare e ruppi ogni rapporto con la mia famiglia, perché non ero più accettata, ero diventata una puttana, perché le donne che andavano a lavorare erano puttane. Da allora cominciai un'esperienza nuova. Innanzi tutto il lavoro che, guarda caso mi trovai a fare, era un lavoro che mi metteva a capo di cento operaie. Lì ero costretta a parlare e incominciai a meravigliarmi di me stessa, del fatto che mi veniva fuori questo suono, questa parola, un po' imbranata com'ero, come lo sono ancora. E tra meraviglia, stupore e paure, paure ne ho avute tante, ora a 40 anni sta venendo fuori la mia voce.

(Marisa Fioroni, ex operaia).

Dopo la liberazione

di Laura Kreyder

Le coincidenze hanno (una) ragione. Tre romanzi, usciti contemporaneamente nell'autunno del '92 (tra i quali una ristampa in collana tascabile) ripercorrono gli anni del dopoguerra. In tutti e tre colpisce la profondità dell'indagine attraverso personaggi in cui si incrociano le patologie dell'epoca storica. Sono racconti sulle origini di un mondo (la guerra, la spartizione di Yalta, il sogno del benessere) che solo adesso in modo strisciante o esplosivo sta volgendo alla fine. Nel leggere queste pagine in chiave psicologica e letteraria, si è spesso trascurato, forse perché erano prive di nostalgia, di rilevare l'ampiezza dello sguardo portato su un'intera società, su tutto un ordine che è durato quasi cinquant'anni. (Sguardo anche attuale: in quegli anni del dopoguerra e del nascente boom economico si è formata tutta la classe politica odierna.)

Dichiara infatti Rosetta Loy di ritrarre, in *Sogni d'inverno* (1), una generazione, la sua, nata nel Trenta, che ha conosciuto la guerra ma non vi ha partecipato, "saltata fuori indenne con in mano la palma di non si sa quale vittoria". Eppure la vita di Asia, la protagonista, con la politica e la storia, sembra avere ben poco a che fare. Nel 1951 ha vent'anni e sta a Londra con due coetanei suoi spasimanti. Le pare di avere la vita dinnanzi a sé; invece, è già tutta alle sue spalle, determinata dal gesto della madre, Daria, che l'ha abbandonata, a dodici anni, per andare a vivere con l'uomo che amava, portandosi appresso solo il bambino maschio ancora lattante. Nel desiderio per la madre, c'è un apprendistato che prepara solo al dolore, e avvelena la povera psiche di Asia, ridotta a sfarsi come frutto marcio, finito il giro delle stagioni.

Così, arrivata più o meno all'età della menopausa, Asia impazzisce, un po' miseramente, come un tempo impazziva la maionese della donna di servizio che non sapeva cucire né lavava i

vetri, e diventerà poi la sua compagna e custode. La follia si è dichiarata con un atto inconsulto: Asia incendia la casa. "*Esistono tanti fuochi nella vita delle persone (...) Ci sono anche fuochi innocenti che sfuggono di mano e balzano incontrollabili su una tenda, attaccano il giornale dimenticato vicino, la stoffa di un abito. Così è stato il fuoco della sciagurata Paulinchen in Pierinoporcospino*". La catarsi di Asia viene dunque assimilata a uno dei racconti di Heinrich Hoffmann, raccolti nello *Struwwelpeter* (1845, in italiano, Pierino Porcospino). Questa filastrocca perseguita Asia. Iniziata al sesso da un misterioso e seducente Sébastien, un mascalzone incestuoso che ama solo la cugina Agathe (con inevitabile riferimento musiliano), Asia lo ricorderà più tardi in questi termini: "Non era cattivo, era solo una specie di grande Struwwelpeter", cioè un bambino dispettoso e maligno, una piccola peste. Gli è compagna di monellerie Paulinchen, ovvero Paolinetta, che gioca con i fiammiferi mentre i genitori sono assenti. Prende fuoco e, arsa viva, in un attimo, "Un po' di cenere e due scarpini / Cara memoria de' suoi piedini / E quel che resta! Non c'è più nulla / Di quell'indocile, vispa fanciulla."

In un precedente romanzo, il secondo di Rosetta Loy, *La porta dell'acqua* (Einaudi, 1976), una bambina racconta in prima persona il suo amore per la governante tedesca, Anne Marie. Quest'ultima le legge il raccontino di Paulinchen, ma la bambina urla e strepita, inconsolabile, atterrita dalla disproporzione tra colpa e castigo, ma anche da altro, che lentamente "mette a fuoco". La sgomenta la combustione del corpo di Paolinetta, di cui rimangono solo due friulane. E si fa ripetere, ancora e ancora, quella storia di una piccola strega al rogo. "Era quella la mia Messa" con, alla fine, "il suo strazio come il rituale di un sacrificio". Dunque, ad opera di una altra donna, viene impartita la lezione della perdita nel desiderio. Anne Marie parte per sposarsi, abbandonando la bambina, ormai pronta per divenire parte della popolazione femminile dei romanzi di Rosetta Loy, donne ottuse, "pigre e incostanti", bellissime e patite, che evolvono sotto lo sguardo acuto di un'altra bambina memore che scrive.

Asia appartiene a questa stessa famiglia. Ha adorato la madre infedele. L'abbandono lascia una zona vuota e sorda, quasi non detta né sofferta, il vero nucleo di un destino femminile. Che non è il prodotto della genetica, ma il riprodursi di un avvenimento traumatico, sempre lo stesso, il tradimento materno. La catastrofe viene figurata storicamente dalla guerra (Asia è ripudiata dalla madre nel 1943), è affine all'ignominia delle leggi razziali (ne *La porta dell'acqua*, la piccola narratrice si chiede se, per meritarsi un simile castigo, Paulinchen non sia ebrea). Quando finisce la stagione degli amori, prima di rinchiudersi nei sogni d'inverno, Asia ammuccia i vestiti e gli orpelli della ragazza au pair, Polly (Paulinchen?), simbolo di una femminilità illusa,

e vi appicca il fuoco. Quando il desiderio è divampato, non rimane più nulla, ha distrutto corpi e case, demolito storia e intelligenza. Come la guerra. Alla resa dei conti, l'esistenza può solo esser persa, e forse quella di queste donne belle e futili è più vera di quella risparmiata e mediocre dei loro coetanei. Asia, vecchia, grassa e folle, rifiuta di vedere Federico, il magro intellettuale comunista, adagiatosi in una noiosa carriera universitaria, l'unico che avrebbe potuto sottrarla all'economia disastrosa della sua vita, e non ha saputo farlo. Sfinita e muta, Asia dice ancora di no, l'ultima parola del libro.

Anche nel romanzo di Muriel Spark, *Le ragazze di pochi mezzi* (2), campeggia un incendio in cui il corpo di una donna si consuma. Il libro comincia con il giubilo per la vittoria sui tedeschi e finisce con il giubilo per la vittoria sui giapponesi, cioè all'indomani dell'esplosione delle bombe atomiche. Anche la sciagura domestica è provocata dallo scoppio di una bomba, rimasta finora inesplosa, durante la prima estate di pace a Londra, nel 1945, quando "ognuno cominciò a chiedersi chi fosse e dove andasse, ora che il mondo era cambiato". L'ordigno era seppellito nel giardino del May of Teck Club, un pensionato per giovani donne con pochi mezzi (in inglese, il titolo, *The girls of stender means*, suona come un riferimento alla povertà materiale, spirituale, ma anche alla flessuosità delle stesse ragazze che permetterà alle più magre di fuggire). La comunità femminile "in tutta la sua povertà remissiva e senza inibizioni" pare agli uomini che vi gravitano intorno, una "società ideale", "l'espressione in miniatura di una società libera", "come concezione estetica ed etica, immagine leggiadra fissata nel ghiaccio". Eppure, in questa comunità serpeggia il male, la frode, la corruzione, la cupidigia e soprattutto l'inconsapevolezza. L'unico essere buono e sensuale, per quanto profondamente ottuso, Joanna Childe, viene sacrificata proprio perché ha il senso dell'onore e, indifferente ai canoni di bellezza, è ben piantata. Durante l'incendio che le costerà la vita, fa uscire prima le sue compagne e viene inghiottita dal crollo dell'edificio in fiamme, mentre la più bella e la più sottile, sgusciata all'interno, invece di salvarla, arraffa un vestito di Schiapparelli.

Di Joanna, che insegnava dizione e recitava poesie romantiche, non rimane nemmeno la voce incisa da un registratore, cancellata per errore. Dei due intellettuali che frequentano il May of Teck Club, Rudi induce una delle ragazze a redigere lettere fasulle a scrittori noti per carpirne autografi, di cui fa incetta per probabili guadagni futuri. L'altro, Nicholas, ha scritto un saggio di filosofia politica che tratta di religione e anarchia. Ma non "è né carne né pesce. È semplicemente mediocre", "uno stravagante", e finirà convertito al cattolicesimo (come Muriel Spark) missionario ad Haiti dove verrà massacrato da una rivolta indigena. Anche nel romanzo

di Rosetta Loy, la nuova generazione maschile del dopoguerra veniva rappresentata da due amici, ambedue innamorati di Asia. Del primo, Federico, abbiamo già detto. Il secondo, deluso nei suoi ideali comunisti, si esilia in Angola per alfabetizzare i bambini e verrà ucciso anche lui, incolpevole, durante una rivolta.

I ragazzi italiani e inglesi di quegli anni si somigliano, teste confuse e generose, piene di idee, "Marx e i deseredati, Croce e il diario di Anna Frak", mentre le ragazze, Asia come Selina, la bellezza del May of Teck Club, sognano un ricco matrimonio. Tragica l'impotenza degli uomini; disastrosa la leggerezza ("pochi mezzi") delle donne; tra queste ultime, nel pensionato, "l'amore e il denaro erano i temi fondamentali di conversazione.

Se invece decidevano di lavorare, non finiva meglio. In *Un caso di coscienza* (3), Lalla Romano ritrae un ambiente scolastico tutto femminile. Sono gli anni Cinquanta e, come Rosetta Loy, la scrittrice li trova più spietati degli anni di guerra: "sono stata coinvolta più gravemente che non sotto il fascismo", dichiarava a Cesare Segre, curatore delle *Opere* da Bompiani, "in casi di offesa alla libertà di coscienza (erano gli anni di Sceiba). Furono avventure più importanti di quelle della Resistenza, perché 'in tempo di pace'. (Penso che dovrei scriverne)." Dal '47 al '59 in effetti ha insegnato in una media femminile a Milano.

Il caso di Mimma Capodieci, una testimone di Cristo, che rifiuta la trasfusione di sangue per suo figlio e si vede togliere la custodia del bambino ed escludere dalla scuola è l'occasione di un processo. La narratrice, Lalla Romano, prende e organizza subito la sua difesa per motivi di principio (la libertà di culto e la sovranità materna sui propri figli). Ma tutto è intriso di contraddizioni e Lalla Romano, malgrado il tono sorridente, illustra un'inestricabile aporia. Mimma è separata dal marito ma continua a vederlo di nascosto, cosicché rimane incinta, segretamente. Mimma obbedisce a un dogma fantasioso che nega la morte di Cristo come divinità ma ne festeggia a Natale la nascita. Mimma ha le idee confusissime (pratica l'imposizione delle mani), ma tiene "la casa in bell'ordine". Intorno al suo caso, la maggioranza delle insegnanti si compatta subito in un conformismo delatorio. Le poche voci dissenzienti sono di donne coraggiose, ma strambe, fallite, degne caricature l'una dell'artista, l'altra della cattolica intellettuale, la terza, la preside, della riformatrice illuminista. La stessa Lalla Romano, ignara delle forme processuali, stupita dall'incoscienza di Mimma, viene raggirata da una segretaria che la spinge a falsificare le firme di altri insegnanti per riscuoterne i conguagli salariali (anche Muriel Spark vede l'intellettuale femminile di quegli anni come una falsaria, e

di sole firme - una identità rubata, che sfiorerebbe l'impostura, se non fosse per il candore delle protagoniste).

Il dopoguerra è stato il momento in cui le donne sono tornate nei luoghi della loro segregazione, posto che ne fossero mai uscite. Per Rosetta Loy, sono anni creduli e bugiardi che nascondono un attentato insieme intimo e collettivo. Per Lalla Romano, la confusione morale insidia le donne che cominciano a emanciparsi. Muriel Spark, in una visione escatologica, registra la vittoria della Bestia, di cui il sesso femminile è prima strumento, poi vittima.

Non manca il livore per l'inganno compiuto da una storia in cui hanno creduto. Non manca l'irrisione nei propri riguardi, ignave o stupide, che pensavano solo alla famiglia, ma ignoravano le strutture elementari delle istituzioni. Ciascuna nella tonalità più affine (dalla favola all'apologo, dalla testimonianza al romanzo rosa-amaro), racconta una versione del parto, dopo il travaglio della guerra, di una nuova era. E ne celebra, nel contempo e anticipatamente, la fine in un necrologio irrispettoso. Rimangono due friulane, un nastro magnetico cancellato, firme false, inutili martiri. Ma sul mucchietto di ceneri soffia un alito di ironia, un vento di rivincita: l'eresia di ieri (rifiutare la trasfusione sanguigna, per esempio) diventa oggi vulgata, mentre gli ideali della democrazia si scompongono in esercizi di corruzione. Si alzano tre voci beffarde: dove sta la ragione?

Rosetta Loy, in un recente articolo ("Corriere della Sera", venerdì 26 febbraio 1993) ricorre di nuovo alle favole dello Struwwelpeter, nel difendere la condanna, da parte del pretore di Lecce, di una madre che aveva pesantemente schiaffeggiato il figlio: "La grande madre mediterranea con il suo mantello di tagliatelle e ragù copre sangue, ecchimosi, fratture e colpi di forbice". All'esatto opposto Lalla Romano, sempre in tema giudiziario, esalta "il primordiale istinto materno, estremo e primario, quello illustrato dal biblico Giudizio di Salomone ". Ho avvicinato quindi scrittrici tra loro diverse, spesso contrastanti. Ma comune a tutte e tre è la visione, riassunta da una di loro: "La mia parte, inevitabile nella storia che ho raccontato, è un po' quella del buffone, di un fool, non certo di uno storico", e proprio per questo, migliore storico.

Note

(1) Rosetta Loy, *Sogni d'inverno*, Milano, Mondadori, 1992.

(2) Muriel Spark, *Le ragazze di pochi mezzi*, Milano, Mondadori, 1963, "I Gabbiani", 1992.

(3) Lalla Romano, *Un caso di coscienza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

La nascita e il sogno

di Concetta Brigadeci

Il figlio della fortuna di Yuko Tsushima (1) è un romanzo sulla solitudine, prima sofferta e somatizzata istericamente con la gravidanza immaginaria della protagonista, Koko, e poi scelta con il rifiuto finale di sposarsi; ma è anche uno spaccato delle relazioni familiari nella Tokyo di oggi, lacerata tra persistenze strutturali di famiglia allargata e spinte innovative delle nuove e più avvertite generazioni che hanno vissuto in modo più o meno partecipato il '68. In questa contraddizione tra la nostalgia del vecchio e la conquista del nuovo, si iscrive la storia di Koko, le cui vicende sono molto simili a quelle reali della scrittrice, divorziata con figli e, come Koko, abbandonata dal padre, Dazai Osamu, scrittore famoso in Giappone morto suicida.

La stessa scrittura si fa carico delle due voci, quella della scrittrice e quella della protagonista, elimina la distanza che in genere caratterizza le opere di fiction, si avvicina alla vita della scrittrice, diventa "romanzo dell'io". Il narratore si fa voce e sguardo di Koko, si immedesima nelle sue fantasie e nei suoi sogni, si sposta dalla narrazione secca degli eventi al sogno e alla memoria, prima confusa poi sempre più chiara, di fatti legati all'infanzia della figlia e della stessa Koko. La fiction mostra l'illusorietà dei fatti quotidiani e banali, raccontati in modo naturalistico, di cui rivela il rovescio alla fine del romanzo.

L'illusione è il sintomo più palese del disagio della protagonista, della sua estraneazione profonda dal mondo esterno, della sua scissione in due tra sé e sé. Il tema dell'illusione della realtà percorre tutto il romanzo dall'inizio alla fine, serve a fornire una chiave di lettura all'istante del concepimento. Koko immagina questo momento con un grande senso di onnipotenza, come "un momento di grazia" (2) molto comune nell'immaginario delle donne in gravidanza: "Mentre faceva l'amore con Osada per un attimo aveva avuto l'impressione di assorbire nel suo corpo il moto degli astri e in quell'istante anche il corpo celeste racchiuso

dentro di lei si era mosso". La stessa percezione onnipotente dell'universo la troviamo nel libro autobiografico di Agnese Seranis, in relazione alla sua capacità procreativa: "C'erano dei momenti in cui ti sentivi di appartenere alla Natura... E provavi un sentimento di forza di potenza immensa. Il cosmo si muove si espande tutto è moto tutto pulsa tutto scandisce un ritmo proprio" (3). Il corpo della donna si confonde dunque con quello dell'universo, con le sue leggi, e il suo potere trascende l'umano, diventa quello di un dio, si colora di venature mistiche.

Koko fantastica intorno al suo potere di vita e di morte sul figlio che appartiene solo a se stessa, escludendo il padre: "Il padre del bambino rappresentava un particolare insignificante sul quale non valeva la pena di soffermarsi: il bambino apparteneva a lei, ecco tutto." Il desiderio di gravidanza e di onnipotenza coincide con quello di una propria rigenerazione e rinascita attraverso il figlio che viene fantasticato da Koko di sesso maschile. È un desiderio di complementarietà con l'altro sesso, di fusione che si realizza anche nel rapporto amoroso, ma che nasconde "il gelo" provato da lei in quanto figlia, la sua delusione o ferita d'amore che viene mascherata dalla "pienezza" della gravidanza. La cura del proprio figlio compensa l'impossibilità di essere accudita e di rientrare nel corpo materno. Di rinascere.

La gravidanza è anche il desiderio di ritrovare il territorio fisico, il proprio corpo, la propria individuazione soggettiva, di ricomporre il *triangolo*, come dice Koko, la famiglia, insieme alla figlia che l'ha abbandonata per preferire la zia. Disegna un viaggio alla ricerca di un sé imprendibile che provoca sconfinamenti e spaesamenti in mondi congelati, in memorie di vasche d'acquario e di stagni, in visioni di stanze piene d'acqua che producono inevitabilmente senso di angoscia e nausea.

La fantasia di gravidanza si trasforma inequivocabilmente in fantasia di nascita dentro oggetti chiusi pieni d'acqua, angoscienti perché per la donna è impossibile questa nascita: essa resta intrappolata nella sensazione di corpo "cavo" della madre in una condizione claustroflica di non libertà.

L'incipit del romanzo dà la chiave di lettura della solitudine di Koko e del "gelo" che ha dentro. È il momento in cui lei pensa di essere prima malata poi incinta. "Nei tempi remoti l'atmosfera della terra non era ancora omogeneizzata. Era come se lastre di vetro di ogni forma e dimensione galleggiassero urtandosi l'una contro l'altra. Tuttavia, attraverso milioni di anni, l'atmosfera si era omogeneizzata e anche le anomalie della rifrazione della luce erano scomparse. Solo a questo punto, infine, sulla terra erano comparsi esseri viventi che

possedevano due occhi...".

Così iniziano il sogno di Koko e il romanzo di Yuko, tessuti sull'immaginario onirico e sulle associazioni di ricordi evocati. La visione di Koko esprime il suo desiderio profondo e involontario di ritorno in un tempo remoto, in un mondo primordiale dove lentamente inizia l'epifania delle prime forme umane. Vi affiora una dimensione prima liquida dove, "lastre di vetro" galleggiano urtandosi tra di loro, poi più "omogeneizzata", dove le prime forme umane possono avere una vita. È il sogno di un ritorno alle origini, alle proprie origini, legate indissolubilmente al liquido amniotico, alle acque dell'utero materno. Esso enuncia una domanda di madre, di amore, sintomo di una solitudine che si traduce, per Koko, in un desiderio di maternità. A questa immagine si sovrappone la contemplazione di una montagna di ghiaccio dalla cima aguzza. Immagine di trasparenza in un evo antico in un'atmosfera primigenia vissuta "come catene che imprigionassero il suo corpo". L'angoscia dell'acqua percorre tutto il romanzo dall'inizio alla fine e diventa un elemento catalizzatore di ricordi, di fantasie infantili: "Non sopporto l'acqua... quei posti scuri, pieni di muschio...", dice Koko alla figlia, e subito la memoria va al bosco buio umido e nudo che conobbe la prima volta a quattro cinque anni, quando in compagnia della madre era andata a trovare il fratello minorato ricoverato in un istituto. Questi era una persona importante per lei, del suo stesso mondo, "cresciuto nella stessa piccola conchiglia", così simile a lei e suo punto di riferimento, al contrario della sorella maggiore che sentiva estranea. Attraverso il fratello, figura complementare a lei, aveva ricreato la coppia maschio/femmina che le aveva permesso di essere felice, di ricongiungersi alla madre. La morte del fratello l'aveva fatta ripiombare nella catatonia dei giorni sempre uguali, le aveva fatto perdere il senso della vita.

Koko, durante la gravidanza, sogna un mare rosso su cui naviga una piccola arca, chiusa da un soffitto e da finestre con vetri pesanti, dove si respira un'aria calda, umida, soffocante, che si muove in su e in giù come un ascensore, "sotto la spinta delle onde", a cento chilometri all'ora. Qui Koko aspetta un amico, forse Doi, il suo ex amante di cui è ancora innamorata, ma non lo incontra, forse tiene in braccio un bimbo piccolo. Il mare attraverso i vetri è ampio. Come nei sogni raccontati da Elvio Fachinelli nel suo libro *Claustrofilia*, Koko si crea un'"area claustrofilica", per riallacciare "la più intima comunione con la madre... quella dell'esistenza dentro il suo corpo" (4), da dove la "fuoriuscita" è ostacolata, nel sogno, dal soffitto e dalle finestre di vetro pesante. Pensa di abortire per rispettare le apparenze, soprattutto per la figlia, ma è pervasa da un senso di smarrimento accompagnato alla fantasia di portare

qualcosa di divino e di potente dentro di sé: "ventre rotondo che sembrava sul punto di prendere fuoco e gettare scintille abbaglianti". Decide di tenere il figlio e di sfidare la sorella e il resto del mondo. Si convince sempre di più che il desiderio sessuale non si esaurisce in se stesso: "mettere al mondo un figlio era l'unico modo per sfuggire alla propria sessualità bruciante come lava." Quando va all'ospedale per una prima visita ginecologica, i medici le dicono che il figlio non 'è, non è mai esistito, si tratta di una gravidanza immaginaria: "Non c'è nessun feto". In quella stanza d'ospedale lei stessa dubita della sua esistenza, il tempo e lo spazio non procedono più in linea retta, ma si curvano, si sovrappongono e si fondono. Prova una sensazione di alienazione e di incomunicabilità estrema in cui il mondo esterno diventa alieno, altro. Koko si chiude nella sua stanza, a letto, per una settimana, persa nei sogni della sua infanzia. Non capisce come e quando il suo essere si sia diviso in due né sa come avrebbe potuto ricomporlo in una sola unità. Lei non aveva desiderato il figlio tuttavia lo aveva desiderato così fortemente da immaginare una gravidanza. Si accorge che la sua gravidanza era iniziata dopo che la figlia, Kayako, era andata a vivere dalla zia. La madre di Koko era ormai morta da un anno e lei, dopo il divorzio con il marito, aveva avuto altri amanti, Doi e Osada, di cui pensava di essere incinta. Ma dopo tre anni dalla fine della relazione con Doi, continuava a pensarlo con struggimento, provava "un sordo rimpianto, simile a un pesante blocco di piombo", per non essere riuscita ad agire, a dargli un figlio, per trattenerlo, come aveva fatto sua moglie. Il loro desiderio era simile e così intenso da renderli ciechi, un piacere di cui ora capisce il valore, che non aveva niente a che fare con il sentimento e con la pura attrazione sessuale. Con Osada, Koko aveva riscoperto il piacere nel toccare il corpo, la pelle calda e morbida di un'altra persona. Era un piacere quasi infantile epidermico che le procurava una profonda emozione: "Desiderava controllare con il proprio corpo tutte le parti dell'altro essere, le gambe di lui, gli organi sessuali, il ventre, le costole".

Tuttavia non capisce che cosa lei voglia da lui. Non sicuramente sesso. Le fantasie della nascita e dell'accoppiamento si sovrappongono: nell'accoppiamento con Osada c'è l'illusione di trovare la pienezza di sé, attraverso una consistenza tattile; con Doi sperimenta la fusionalità dei corpi che sono simili. Comunque in ambedue i casi si realizza la fantasia di una unità a due come nel rapporto intrauterino con la madre. Non è un caso che nel sogno del mare rosso e dell'arca chiusa lei attenda Doi. Il desiderio di una nascita che non è ancora avvenuta dal corpo materno è desiderata attraverso il rapporto con Doi. Ma è solo un'illusione, perché la consistenza del proprio corpo e della propria individualità è possibile attraverso uno sguardo reale e concreto sui propri confini e su quelli dell'altro.

Koko si accorge dell'illusione delle sue fantasie, guarisce dalla sua malattia, e, quando Osada le propone di sposarlo, rifiuta, scegliendo in modo consapevole la sua solitudine, accettando la sua extraterritorialità rispetto al mondo. Dopo l'ultimo colloquio con Osada, incontra per strada un ragazzino che gioca con la pistola, e gli dice: "He, he, he... è inutile fare resistenza. Sono venuta a prenderti dagli spazi più lontani. C'è bisogno di te, figlio di terrestri".

Note

- (1) Yuko Tsushima, *Il figlio della fortuna*. Giunti, Firenze, 1991.
- (2) F. Grazzini, *Un centro imprevedibile*, in "Lapis", n. 7, marzo 1990, p. 33.
- (3) A. Seranis, *Io, la strada e la luce di luna*, ed. del Leone, Spinea Venezia, 1988, p. 56.
- (4) E. Fachinelli, *Claustrofilia*, Adelphi, Milano, 198. p. 60.

Il Piccolo Principe Cannibale

di Paola Redaelli

Probabilmente non avrei mai letto il libro di Françoise Lefèvre, *Il Piccolo Principe Cannibale* (F. Muzzio Editore, Padova, 1993), se non ci fosse stata la postfazione di Lea Melandri. Non che il titolo non sia affascinante, molto affascinante, almeno per me. Del *Piccolo Principe* di de Saint-Exupéry, libro che mi fu letto infinite volte quando ero bambina, ricordo solo due illustrazioni: il Piccolo Principe di fronte a un universo stellato e un serpente che, avendo inghiottito non so cosa, assume la forma di un cappello. La catena di immagini serpente-cibo-testa, allora, mi inquietava oltre misura. Essa, a ben riflettere, non è del resto così estranea a ciò di cui nel *Piccolo Principe Cannibale* si tratta. La storia che qui si racconta è infatti quella di una donna che, in qualche modo costretta dal suo rapporto con il figlio autistico, rivisita la costruzione di sé cui ha lavorato per anni - allo scopo di non essere come la piccola e povera Fiammiferaia della favola, "per vendicare il suo destino di miseria" e per sfuggire alla morte nascosta in quel destino - diventando scrittrice e quattro volte madre.

L'amore per il figlio, arroccato nel suo castello impenetrabile, esige da lei una scelta: abdicare in parte alla potenza materna a favore di specialisti e istituzioni, oppure giocarla spericolatamente fino in fondo in quello che Lea Melandri definisce un "corpo a corpo" col piccolo che durerà mesi e anni, per strapparlo alla malattia. In verità, per la protagonista-autrice del libro, non di vera scelta si tratta, ma ineluttabilmente di proseguire con più decisione e tenacia nel cammino con cui si è sottratta al temuto destino di piccola Fiammiferaia. Tuttavia, anche questo proseguire non è senza rischi: esso infatti apre una crepa insidiosa nel rapporto che la donna ha con la scrittura. Il "corpo a corpo" con il figlio lacera la "tela di parole" del romanzo che lei sta scrivendo: da quello squarcio irrompono inevitabilmente la vita e il passato che quella vita presuppone, riemerge il dolore originario e insopportabile di non essere stata amata duplicato da quello di un più recente abbandono,

entra in scena la figura che il corpo imponente della madre scrittrice nascondeva. Essa ha nome Bianca ed è la parte annegata, autistica, non dichiarata della protagonista: la donna che canta (scrive) meravigliosamente malgrado - a causa del, per dimenticare il - dolore di non essere amata. Così, al posto del romanzo, verrà scritto un racconto i cui personaggi saranno la madre, la scrittrice, Bianca e il bambino autistico Sylvestre. Il racconto finirà solo quando Sylvestre guarirà, la madre vincerà col suo amore, e la scrittrice sarà riuscita di nuovo a far quadrare i suoi conti non avendo perso "l'appuntamento sovranaturale" da cui procede la vera scrittura - quella capace di dire l'indicibile contenuto nella sua esperienza di relazione col figlio - contrapposto a quello superfluo e terreno da cui nascono i romanzi.

E Bianca? Bianca, come si conviene ad ogni vera annegata scomparirà silenziosa nel lago. Mi si scusi il cinismo, ma è solo la più mite delle forme possibili per la rabbia che mi prende nell'assistere a un simile civettare sulla carta con temi così importanti che pure l'autrice ha avuto l'intelligenza e la sensibilità di cogliere, coll'esperienza così dolorosa e ricca che ha avuto l'occasione di vivere. A mio avviso infatti è proprio la fine di Bianca a gettare un fascio di luce chiarificatrice *sull'operazione di scrittura* che *Il Piccolo Principe Cannibale* costituisce e che nel corso della lettura, avvinte dalla storia raccontata, dalle verità che in essa si scorgono spesso quasi oltre le parole, non si è potuta pienamente cogliere. Essa all'improvviso fornisce una ragione del fastidio apparentemente incoerente che il testo ci aveva a tratti provocato. Non già le pagine che dicono del rapporto tra la madre e Sylvestre, in cui la presenza corposa della coppia risuona convincente nelle parole e dà loro una grande immediatezza e vitalità, e nemmeno quelle che raccontano della protagonista e del suo passato che pure spesso cadono nella comprensibile grevità di un diario reticente, ma proprio quelle in cui si disegna la figura di Bianca e del suo dolore si narra.

È sull'interpretazione di questa figura che la stessa Lea Melandri, nella sua postfazione così attenta e rigorosa, capace di fare un gomitolo della matassa di questo libro a volte ingarbugliato in modo scoraggiante, prende a mio avviso un abbaglio. Bianca infatti, che Lea identifica nell'*altra parte* della madre scrittrice, quella che permette a quest'ultima di essere non solo "dentro la propria vita", ma anche e nello stesso tempo "a fianco", sapendosene "scostare quanto basta per entrare in quelle regioni nascoste dove è ancora possibile ritrovare la compagnia di se stesse, dare tregua al timore di non essere amate e, nel silenzio di altre lingue, lavorare alla propria resurrezione", è nella lettera del testo di una scivolosa ambiguità. E ciò non tanto perché ella ha molteplici facce - quella della protagonista appena abbozzata del

romanzo che non verrà scritto, quella di un'antica allegoria di ciò che non deve assolutamente essere la scrittura (la voce purissima che si leva da un corpo martoriato da una vergognosa insanabile e ripugnante malattia della pelle) - ma, al contrario, per il ruolo molto definito che a lei in ultima analisi attribuisce Françoise Lefèvre: quello di sostegno, di appoggio per contrasto all'apologia della scrittura di "tipo nuovo" - quella appunto che procede da "un appuntamento col sovrannaturale" - che si intreccia nel testo con il racconto vero e proprio, quasi ad autorizzarne, a giustificarne (non richiama) la stesura. Perciò, alla fine, Bianca deve non già "cambiar pelle" come sostiene Lea, ma, come a chiare lettere scrive l'autrice, lasciare la sua pelle, o fare in modo che la sua pelle la lasci. Insomma *lasciarci* la pelle, essere rimossa perché la madre e la scrittrice, arricchite, ma non sostanzialmente trasformate, possano di nuovo occupare tutta la scena. E così che la ridondanza di immagini e di metafore imprecise e fortemente evocative della scrittura di Françoise Lefèvre - così opposta all'essenzialità 'conoscitiva' delle immagini e delle metafore della scrittura di Lea Melandri - serve a confondere la superficie delle acque nere e impenetrabili "in cui fermenta un'improbabile resurrezione" dove Bianca trova pace al suo dolore. Eppure, scrive Lea nella postfazione, "si risorge dal luogo che ha garantito sia pure in modo orribile la sopravvivenza" e, aggiungo io, si può forse far sì che la scrittura accolga la vita solo rinunciando definitivamente a qualsiasi sogno di appuntamento col sovrannaturale con cui da sempre si è voluto spiegare la sua genesi.

È difficile, una volta chiuso il libro, scacciare il sospetto che l'autrice abbia suo malgrado costruito uno sfavillante monumento al posto di scrivere, come si proponeva, "la mancanza, l'assenza, ma anche l'eccesso delle stupende gioie, l'angoscia, la sabbia delle ore e tutto ciò che non si può dire, né si può trasmettere durante i giorni normali della vita". Un sospetto che tuttavia non riesce a cancellare le molte intuizioni sparse nel testo - e che solo l'acutezza di Lea poteva riordinare - sulla possibilità di aggirare o sciogliere quella che si presenta nella coscienza femminile come un'inattaccabile aporia: mi riferisco, per esempio, all'idea felicissima di quel taccuino che la madre scrittrice si porta al collo nel suo infaticabile e giornaliero inseguimento del figlio e che accompagna naturalmente il loro vivere e che permette di inserire nel tempo serrato delle loro giornate anche il tempo della scrittura.

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.

Il paradosso 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, Silvana Sgarioto, Gitte Steingruber, Matilde Tortora, Patrizia Violi.

Art Director: M. Ancilla Tagliaferri.

Ricerca iconografica: Maria Nadotti.

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.

Registrato Tribunale di Milano n. 152 del 29/03/1993

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