

25

Numero 25
marzo 1995
Lire 12.000

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

Làpese 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,

Lapis

Percorsi della riflessione *femminile*

Lina Bo Bardi

disegnare lo spazio della vita

l'origine e la storia

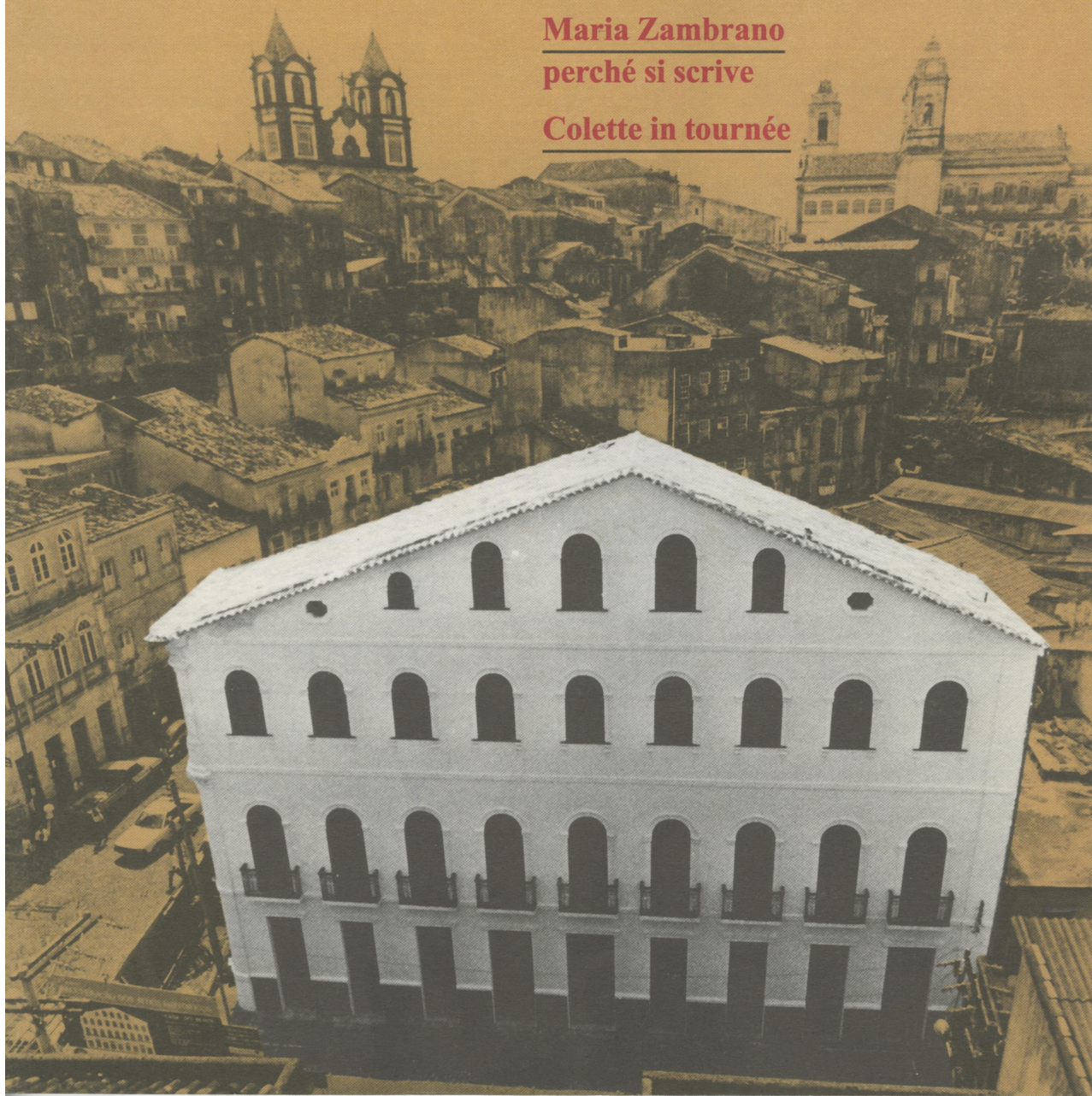
modi anomali di interrogare la politica

sogni urbani e ossessioni in un interno

Maria Zambrano

perché si scrive

Colette in tournée



CREDITS EBOOK

Titolo: Lapis - numero 25

1a edizione elettronica: luglio 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 25

~

Marzo 1995

Sommario

Credits Ebook.....	2
Fra sé e l'Altro. Spazi Interni ed Esterni.....	5
Nella città esplosa.....	5
L'isola non trovata.....	9
Il guanto.....	13
Testi/Pretesti.....	17
Perché si scrive.....	17
Il Sogno e le Storie.....	23
Infanzie di Po.....	23
Racconti di Nascita.....	33
Nella testa il profilo di un bambino.....	33
Proscenio.....	37
Curriculum letterario.....	37
Le arti “minori” di Bice Lazzari.....	43
Sofonisba Anguissola, la tela e il mare.....	47
Gli occhi sporgenti di Sofonisba.....	54
Nello spazio del teatro.....	56
Colette in tournée.....	61
La moda e lo sguardo.....	68
Il Mosaico dell'Identità.....	77
Y me puse a pensar en muchas cosas.....	77
Il Paradosso dell'Emancipazione.....	84
Origine e storia.....	84
La doppia eredità della politica.....	97
Le Rubriche.....	102
Colophon.....	106
Lapis.....	106

Nella città esplosa

di Paola Redaelli

Col tempo, la città che è stata mia si è ridotta al quartiere in cui abito, ai pochi isolati che percorro comodamente a piedi per trovare ciò che occorre alla sussistenza mia, della mia casa, della mia automobile, della mia bicicletta, alle nostre riparazioni, ai nostri ricambi, ai nostri ornamenti. I rapporti con chi detiene i beni o le abilità necessari a questo scopo sono strettamente mercantili. Per noi l'unico luogo amico nel quartiere è l'officina di un meccanico depositario di confidenze che letteralmente riguardano l'auto, la bicicletta e persino la casa, ma metonimicamente e talvolta metaforicamente la mia persona. Il meccanico abbastanza recentemente ha comprato una segreteria telefonica, sulla quale ha registrato non la sua voce ma quella di un altro che declina le generalità dell'officina e l'invito a lasciare un messaggio con un'elocuzione che pur echeggiando un imprecisato Meridione testimonia però anche un'avvenuta scolarizzazione urbana e lombarda. A questa segreteria lascio appelli, ironici o esasperati, che hanno per oggetto le nostre minute e ripetute avarie. Primo - questo è lo pseudonimo che meglio si adatta al meccanico in carne e ossa che, come il suo vero nome, è definitivamente *démodé* e neorealista - raramente ci richiama; ho pensato che tema le segreterie telefoniche, la mia come la sua, l'impietosità con cui restituiscono gli oscuri legami sintattici che collegano le sue parole e il loro ritmo da motore ingolfato prima dell'inevitabile silenzio. L'officina però è sempre là, aperta dal lunedì al sabato mattina, e ci posso andare quando mi pare. Se Primo - sempre alla ricerca di pezzi usati funzionanti da sostituire ai pezzi usati non funzionanti dei suoi clienti - per caso non c'è, a custodire l'officina trovo uno di questi clienti o uno degli ammiratori che lui ha numerosi; qualcuno mi risponde a monosillabi da pastore abituato a un tacere inesorabile, qualcuno mi intrattiene, qualcuno mi canta le lodi di Primo - eletto da uno dei suoi clienti più colti e rispettabili vicepresidente della zona di cui quello stesso si è eletto presidente.

Noi, i clienti di Primo, siamo tutta gente che indipendentemente dall'aspetto, spesso ingannevole, della sua auto, non può spendere troppo; ogni volta che gli devo pagare un conto, io gli chiedo uno sconto, lui con uno sguardo mi spiega che la richiesta è ridicola, io gli rispondo che dovrebbe trovarsi delle belle auto nuove di cui spennare i proprietari, lui per un momento rassegnato e triste mi dice che quelle auto da lui non ci vanno, non sa perché. Io lo so il perché, ma non glielo confesserò mai: il fatto è che lui ammette, sconsolatamente spesso, di non capire come mai un'auto sia in panne, come mai faccia un rumore bestiale sterzando a sinistra, rivelando così un'antica ed estrema sapienza, poco gradita in una città in cui fanno fortuna gli illusionisti della soluzione ad ogni costo, i buonsensaioli pragmatici pronti a tutto pur di non lasciare un punto interrogativo in sospeso, assolutamente non disponibili ad abbandonare il loro problema parcheggiato davanti alla sua officina in attesa che lui ci pensi. Per contribuire alle sue riflessioni, di fronte ai suoi "adesso non so" ho provato ad informarmi presso amici e conoscenti e gli ho telefonato suggerendogli le ipotesi che avevo raccolto. Primo però ha il difetto di non accettare quasi mai suggerimenti. Ed io, che non sopporto di dir male di lui, concluderò parlando del suo grande pregio, che è quello di trattarmi alla pari, come se mai avesse notato che sono donna, e perciò, nella realtà e secondo la tradizione, imbranata e stupida di fronte ai motori. Un pregio che ha condiviso solo con il commesso del negozio di ferramenta che si trova due palazzi prima del mio - gestito da un mio compagno di scuola (della sezione A del liceo di provincia in cui io frequentavo la B) noto all'epoca per la sua conoscenza del latino e del greco, poi brillantemente laureato in lettere antiche, che mi fa sì gli sconti sui chiodi, ma mi tiene a distanza con la sua aria da sempre scettica e dotta. Il commesso ora è andato in pensione.

Mi sono rifugiata nel mio quartiere, perché lo spazio della città, di Milano, come uno strumento chirurgico, un dilatatore, divarica, fino all'estrema possibilità di resistenza dei tessuti, i margini di un taglio che io - ma sospetto anche molti altri - mi porto dentro già tracciato sin dall'origine come le lineette o i forellini che permettono per esempio di separare dal quaderno i fogli Quablok. I luoghi della città in cui si vive, quelli in cui si lavora, quelli in cui ci si diverte, quelli abitati da conoscenti od amici sono così irrimediabilmente separati tra loro che l'impegno di metterli in relazione, di tesserli in un'unica tela, la tela di un unico soggetto, è insostenibile. Ci sono stati degli anni nella mia vita - e di altri, allora mi sembravano tutti o almeno tutti quelli degni di attenzione - in cui sulle schegge dell'esplosione della città, avvenuta chissà come perché e quando, si proiettava come una rete ideale che univa dei posti speciali, riconosciuti da quelli che li frequentavano (sedi di gruppi, di sottogruppi, di partiti,

bar, scuole, fabbriche, università), situati nei punti di intreccio delle maglie. La rete di forma non era sempre uguale ma cangiante, per volontà a volte non identificate, motivi difficilmente scrutabili; per quanto fosse ideale, a tutti quelli che ho detto sembrava reale, realissima: la sua forma salda anche se mutevole si rifletteva in ciascuno di noi. Allora non importava dove abitassi, in quale quartiere, importava quali di quei posti frequentassi, importava frequentare quei posti. Ora che non c'è più, la rete, mi pare fosse come quella di un circo sopra la quale, con una certa intima sicurezza, facevamo le nostre acrobazie, attraversavamo senza vederle distese cosparse di relitti, voragini. Quelle che ci sono oggi in città. Quelle che oggi la città apre in molti come me, appunto tra sé e sé, tra sé e l'altro.

La rete si è disfatta a poco a poco, ma già io avevo deciso di farne a meno, col segreto pensiero che sempre quando avessi voluto ne avrei potuto approfittare, afferrarmi a una maglia, caderci dentro, e quella per un attimo mi avrebbe avvolto come un'amaca, ricostituita, rimarginata. I luoghi delle donne per un certo tempo hanno fatto parte di quella rete ideale. Poi, sempre più spesso, abbiamo preso a vederci in casa di una o dell'altra. Luoghi privati che non è possibile ritenere propri se non ci si abita, indirizzi da agenda telefonica tascabile, che a ben pensarci è solo una pallida imitazione, nel suo ordine alfabetico dissennato e senza sentimenti, del poderoso elenco della Telecom ex Sip.

Non c'è architetto al mondo in grado di costruire nella realtà una città come quella supposta dalla rete di allora. Ho visto città in alcune parti splendide, dove architetti intelligenti hanno cercato di immaginare e realizzare per tutto il Novecento quartieri che cicatrizzassero le interne ferite dei loro abitanti, o perlomeno non concorressero ad aprirle ulteriormente, a lacerarle irrimediabilmente. Sono una fervente ammiratrice di quegli esperimenti, ma poi alla fine sempre mi sono sembrati sculture meravigliose, di quelle che si possono attraversare, in cui si può camminare, che si possono toccare negli orari di apertura del parco o del museo in cui sono collocate, e poi si torna a casa, ci si barrica nella casa tutta per sé, se si ha la fortuna di averla, se si è potuto saputo voluto conquistarsela. Ed è già tanto che ci sia, mi dice il buon senso, e non si trasformi, non si sia ancora trasformata nelle case in cui si trovano a vivere i personaggi di *Blade Runner*. Quando esco dalla casa e dal quartiere che ho sottratto alla rappresentazione organizzata dell'elenco telefonico, per strada, sui tram vedo gente, ma non come diceva il protagonista di *Ecce bombo*: la vedo nel senso letterale del termine e talvolta la osservo. Per poco, perché quella passa si muove va, oppure sono io che devo andare - scendere dal tram, per esempio. Sul tram strapieno di recente è salito un uomo sui quaranta,

tipo *homeless*, con due stampelle e un piede malfasciato su fino al polpaccio. Una benda luridissima. Mi ero stancata di guardarlo - lui stava in piedi benissimo malgrado gli scossoni e gli spintoni - quando è salito un uomo di poco più giovane strafatto. Ha salutato l'altro. "Dove sei finito", gli ha detto, "è tanto che non ti si vede al bar... in piazza...". I nomi non li ha detti proprio, come se manco lui li ricordasse. Dopo un po', quello col piede malfasciato gli ha risposto: "Eh sì, quaranta giorni". "E la gamba?", ha continuato lo strafatto. "Vado in ospedale dopo Natale, ho il posto in ospedale dopo Natale", ha risposto il malfasciato con un certo orgoglio. "Quaranta giorni, quaranta giorni...", ha biascicato lo strafatto incerto. "Ho smesso", ha asserito asciutto il malfasciato. "Hai smesso? Bravo, bene, bene", ha plaudito lo strafatto, e poi come sentendosi indiscreto: "In che modo?". "Un po' al giorno: quaranta, trentanove, trentotto, trentasette, trentasei...", ha spiegato il malfasciato. "Quaranta, trentasei, trentotto...", ha cercato di ripetere lo strafatto. "Quaranta, trentanove, trentotto, trentasette, trentasei...", ha corretto il malfasciato. Quando sono scesa, lui era ancora lì che tentava di far contare a ritroso quell'altro. Gli incontri, incontri importanti - ma in effetti non sono incontri - avvengono così, senza che nessuno li voglia e senza un luogo in cui andare a cercarli, oggi a Milano.

L'isola non trovata

di Maria Attanasio

Mentre io partivo, altre restavano. Era la fine degli anni settanta, avevamo venti, venticinque anni. Finiti gli studi, finito l'impegno politico, si trattava di prendere decisioni serie, che valessero per la vita. Si trattava di cercare un lavoro, di trovare una strada per gli anni a venire. Qualcuna era già sposata, aveva bambini; altre facevano lavoretti precari e creativi, destinati a perpetuarsi negli anni e a divenire sempre meno precari, sempre meno creativi. Per tutte si poneva la questione dell'indipendenza economica dagli uomini e dalle famiglie, oltre alla questione meno chiara, più spinosa e contraddittoria, della propria realizzazione come donne libere e sole.

È stato allora che sono partita, mentre altre - parecchie altre - restavano. Restavano a Catania, a vedersela con la disoccupazione e il degrado, a godere delle lunghe estati piene di mare e di profumi. Restavano con l'orgoglio del capitano che vuole affondare insieme al suo vascello; ma poi - per tutte - è arrivata in un modo o nell'altro una «sistemazione». Nessuna delle amiche che ho lasciato in Sicilia è rimasta davvero disoccupata: per ciascuna si è aperta, prima o poi, una strada che l'ha confortata nella decisione di restare.

Io, invece, ero di quelle che partivano.

Sono partita un pomeriggio di novembre. Ricordo le facce delle amiche che mi vedevano partire e l'atmosfera di finta allegria. Io, in alto sul treno, affacciata al finestrino, ero l'unica davvero eccitata, anche se neanch'io mi sentivo veramente allegra. Poi quei volti, quelle mani, si sono allontanati: il viaggio iniziava, il mio primo viaggio Catania-Milano in uno scompartimento di seconda classe. Sedici ore di tempo, sedici ore di spazio coperto a gran velocità per dividere me dalle mie radici, dalla giovinezza, dalle amiche.

L'Italia è così lunga che, a guardarla scorrere via dal finestrino di un treno, puoi credere di stare viaggiando verso un altro continente. Molte volte l'ho percorsa avanti e indietro, anche se quel primo -fatto in un novembre di tanti anni fa - rimane per me il «viaggio»: il più lungo di tutti. Quando mi è capitato di prendere l'aereo, mi sono trovata molto male, perché due ore scarse di volo non possono bastare. Così mi è successo di arrivare a Catania mentre ancora la mia testa era a Milano, o viceversa. Le sedici ore di treno - che a volte diventavano diciotto, venti - sono invece quello che ci vuole per guadagnare la consapevolezza del luogo che si è lasciato, di quello che si va a raggiungere.

Bisogna avere rispetto dello spazio, sottostare alle sue regole, non sottrarsi alla sua tirannia... Se due luoghi sono lontani fra loro, è giusto apprezzare quella lontananza, soffrirla e gustarla fino in fondo. E poi c'è il mare da attraversare. Arrivi in aereo e non ti rendi nemmeno conto del fatto che sei arrivata su un'isola. Se invece viaggi in treno, allora capisci che stai andando in un posto speciale, perché c'è anche il mare da attraversare. Un breve braccio di mare che sembra un cortile, tanto è frequentato. Ma c'è l'incanto del ferry-boat che interrompe il lungo viaggio offrendo al passeggero l'aria aperta, gli spruzzi salmastri, il freddo o il sole: come una vera crociera. Lo Stretto si attraversa di sera, andando verso Nord: le due coste che si fronteggiano, segnate dalle luci del lungomare, sono vicinissime. Eppure chi sta andando via dall'isola non può fare a meno di pensare a quella cesura d'acqua come a una frontiera, con tutto quello che di definito c'è in una frontiera. Per chi viaggia verso Sud, invece, la traversata dello Stretto avviene al mattino presto. Dopo tante ore di viaggio, salire sui ponti del ferry-boat è un ristoro prezioso, anche quando fa molto freddo. E vedendo avvicinarsi alla nave il gran corpo dell'isola, di nuovo ti coglie il senso della sua separatezza: capisci che non solo è una terra lontana, quella che stai raggiungendo, ma è un posto 'a parte', disteso sul mare e solitario come un naufrago.

Chi è rimasto in Sicilia non ha cessato - e sono passati quasi quindici anni - di deprecare la mia partenza e la lontananza che ci divide.

- Non ci si vede mai! - si lamenta la mia amica - Invecchiamo, ci modifichiamo all'insaputa l'una dell'altra, e quando ci ritroviamo, ogni anno o due, bisogna fare il riassunto delle puntate precedenti: è penoso! Questa lontananza è una cosa spaventosa.

Io le rispondo che forse, se abitassimo a pochi isolati di distanza, ci vedremmo ancora meno, e che la condizione della lontananza può anche essere uno stimolo a non mollare, a comunicare

nonostante tutto.

- Siete partiti in troppi! - mi rimprovera un'altra amica. - Non è giusto: andate tutti a lavorare al Nord e qui rimaniamo in pochi, non certo i migliori. Io le rispondo che non so se pensare alla geografia in termini di buoni e cattivi. Avrei dovuto restare per non depauperare la mia terra dei mie meriti? Ma quali sono i meriti di una persona che possano aggiungere o togliere qualcosa al luogo dove abita? Io non me ne riconosco, e così mi sento con la coscienza a posto, anche se sono partita.

- Sei così lontana! - mi dice mia madre.

- Ti trasferissi almeno a Roma, o un po' più giù, potresti venire più spesso a trovarci. - E si informa con solerzia - ininterrottamente dal giorno della mia partenza - sulla reali possibilità di questo famoso «trasferimento». Un trasferimento che io non ho mai voluto e non ho mai cercato: pochi chilometri o più di mille non fanno differenza quando si vuole essere lontani. E per molti anni io ho voluto esserlo senza mezze misure.

Così, per chi parte e per chi resta, la cognizione della lontananza, la stessa percezione dello spazio fisico reale che divide due luoghi, assumono connotazioni diverse.

Per anni, tutte le volte che ho pensato a una persona cara rimasta in Sicilia, tutte le volte che ho scritto l'indirizzo su una busta oppure ho composto il prefisso di Catania sul disco telefonico, ho visto scorrermi davanti agli occhi tutto quello spazio, come fossi al finestrino di un treno. La consapevolezza della reale distanza, dell'impossibilità - di una mia indisponibilità - ad un altro «trasferimento», ha sempre contrassegnato i miei rapporti con la Sicilia: una lontananza destinata a durare e vissuta con affettuoso distacco venato - a volte - di nostalgia. Loro - quelle che sono rimaste - hanno invece sempre drammatizzato la distanza reale, salvo poi negarla nei fatti: per molto di loro è come se io fossi partita l'altro ieri, come se fossi via in viaggio di lavoro o per una lunga crociera, come se fossi sempre in procinto di tornare. Perché chi rimane - fatalmente - crede che quanti sono partiti non possano che tornare. Magari dopo molti anni, ma torneranno, stanno già facendo i preparativi, non vedono l'ora di essere di nuovo al punto di partenza...

... E invece io non torno. Il tempo è passato e la lontananza nello spazio ha cominciato a diventare lontananza nel passato. Una lunga malattia, l'impossibilità di viaggiare perché il mio

corpo non lo consente, ha fatto sì che anche le mie sporadiche visite in Sicilia si siano, negli ultimi anni, interrotte. Non è che mi piacesse andarci, ultimamente: erano sempre di più le cose che non riconoscevo e che mi facevano soffrire: i panorami urbani degradati, le belle strade di campagna intorno ai giardini di aranci diventare cantieri o discariche, le spiagge sempre meno vivibili, sempre più respingenti...

Ma adesso, che tornare non posso neanche per pochi giorni, è successo che la Sicilia, quel luogo reale e lontano che sedici ore di treno bastano appena a raggiungere, è diventata un luogo della mente. È lontana lontana, certo. Ma io, fin da bambina, sono ipermetrope e ho l'occhio aguzzo sulle lunghe distanze. Non è perciò un problema rivedere la gente, risentire gli affetti, le passioni che ho provato e che lo spazio e il tempo trascorsi tingono di «azzurro color di lontananza». Prendendomi un po' in giro per questi tardivi ritorni di fiamma, mi dico che in fondo è la Sicilia la mia isola non trovata. Non trovata ancora, ma che esiste - e posso ancora cercarla - in qualche luogo del Mediterraneo o del mio cuore. E lì che abitano i miti e i riti della mia infanzia, quelli che - con curiosità infinita - ho ripreso a rincorrere; è lì che abita la mia anima giovane, quella che amerebbe ancora emozionarsi.

Immersi nell'azzurro della lontananza ci son pure, chiari e attenti, i volti di quelle che non sono partite, quelle che erano ragazze quando anch'io lo ero e che adesso sono donne adulte, ciascuna con la propria vita.

Le sento vicine, nonostante tutto lo spazio e tutto il tempo trascorsi, e penso - un po' sul serio, un po' per ridere - che potrei farle contente, finalmente. Magari fra non molto - nella prossima vita? - potrò anche provare il desiderio di tornare.

Il guanto

di Marisa Bulgheroni

Da domani questa casa è in vendita. In vendita con le voci, con i passi repentini sulla ghiaia del viale e i rintocchi ora muti di quell'orologio dei boschi che nei lunghi pomeriggi di maggio contava lunatico e infido gli anni delle nostre vite infinite, cucù, cucù, cucù... mentre il pendolo nell'atrio si zittiva. Io sono l'ultima della famiglia che dormirà qui stanotte, ma nessuno lo sa. Malattie, morti impreviste, divorzi e nuovi accoppiamenti ci hanno dispersi e infine una lite ereditaria ha richiamato i superstiti. Sono accorsi tutti: come i ragni, spie filiformi e allarmate che gli ultimi raggi polverosi del sole di settembre destano negli angoli quando apro la porta. O come gli inquilini del sottotetto, i ghiri, che allo stridere del cardine corrono impazziti rovesciando, nell'improvvisa lite furibonda, le spettrali masserizie che hanno adunato lassù; e si riaddormenteranno, poi, per svegliarsi quando dormirò io, e nel sonno sobbalzerò al loro strepito di esercito in fuga all'alba. Le voci incalzano da lontano, monotone: bisogna potare la quercia, è di lì che scendono, dai rami che urtano contro le tegole della mansarda; e comincia il battibecco: no, la quercia no, è dalle grondaie dietro la casa che poi risalgono, li ho visti io un mattino; e infine l'ha solo, reciso: è impossibile sfrattarli se non affumicandoli, avvelenandoli, e con i nuovi veleni oggi restano lì dove sono, mummicati, rimpiccioliti, come le teste dei nemici di certe tribù del Centro America, ma tu non li vedi, dunque... Intanto sulle lastre di pietra del caminetto vedo ghiande simili a nappe di un mantello medievale; ne raccolgo una, la rigiro tra le dita, liscia, creata per usi misteriosi; la metto in tasca; la ritroverò chissà quando.

Intorno a questa casa di campagna costruita ai primi del novecento gli odi familiari si sono scontrati come imperialismi moribondi su uno scoglio isolato in mezzo all'oceano. In questo giardino ora incolto che digrada illusorio verso uno stige invisibile, in queste stanze semivuote simili a quinte di un'arcaica foresta, ognuno ha proiettato le ombrosità dell'adolescenza in cui

si annunciano le ombre avidi della senilità. Nell'attesa di un acquirente la proprietà inselvaticisce: chi di noi la vuole può comprarla, chi di voi la vuole è il benvenuto; già le edere avanzano caute dal sottobosco come truppe di mercenari. Dividiamo intanto i mobili e gli arredi; gli avvocati stileranno gli elenchi secondo i desideri di ciascuno: questo a te, questo a me, e a me, e a me. Ma chi erediterà lo spazio indivisibile del sogno? Chi avrà accesso all'archeologia degli inferi familiari? Se è vero che i luoghi dell'infanzia rassomigliano a rovine di una città sepolta, allora io sono venuta a scavare qui. E per prima cosa inseguo le voci, piste sonore cancellate che si arrestano di fronte a una porta chiusa o guidano ingannevolmente alla veranda. E, mentre perdo l'eterno bisbiglio notturno dei genitori, trovo la voce vespertina dell'ospite che, lasciato solo di fronte alle vetrate, ignaro prigioniero del labirinto, si alzava dalla poltrona a scrutare un tramonto di Brianza color del vino e con giubilo demente esclamava: "Si vede Milano!" indicando all'orizzonte brumoso una macchia violacea. Vedo ciò che manca e non ciò che è rimasto. È mai esistito lo stipo a vetri in cui erano racchiuse le meraviglie del passato domestico interrogate nell'infanzia come fossili materni? E dov'è il cofanetto di porcellana bianca sul cui coperchio una mano di donna amputata al polso posava delicatamente, le dita appena curve a sfiorare o a ghermire?

D'improvviso, entrando in quella che fu la camera delle bambine, incrocio il mio sguardo nello specchio appannato che mi rifletteva ogni sera mentre al lume di candela avvolgevo i capelli ciocca a ciocca intorno ai piccoli strumenti di tortura dei bigodini perché il giorno dopo ricadessero in riccioli lievi come aria. Che capelli fini, posso pettinarteli? Sentivo il suo fiato sul collo e, se dicevo sì, la sua mano bianca che arruffava e poi lisciava, ti piaci così, alla Marlène?

L'odio tra sorella e sorella, sagace quanto l'amore, e l'amore tirannico quanto l'odio. Spalanco l'anta di un armadio: un fruscio di vecchi vestiti estivi, sussulti d'impiccati. Apro uno a uno i cassetti del comò, vuoti. Noto alle pareti le orbite cieche dei quadri che ci sorvegliavano, un tempo. Li avrà trafugati lei: sì, ha strappato anche i chiodi, ma i buchi sono rimasti, minuscole voragini nere da cui sfrigola una pioggia di universi violati. Li avrà appesi in una delle sue tante case, sulla parete monca di un bagno per gli ospiti o di una stanza per la servitù. Purché io non debba rivederli mai; purché io debba ricostruire questa casa dal niente, tra architravi di amnesia. Le liti ereditarie spopolano gli spazi domestici, soffocano le voci, come scassinatori impazienti di raggiungere una cassaforte che non c'è. Hai un appuntamento, e l'attimo dopo il tuo interlocutore non esiste; tendi l'orecchio; di là dal vetro esplode il silenzio. In quell'aria quasi montana, depurata del passato, aprii l'unico cassetto del mio scrittoio, nell'angolo

accanto alla finestra. Non mi aspettavo di trovare il guanto. Un foglio di diario accartocciato, forse, una stilografica inaridita, una boccetta d'inchiostro azzurro ridotto in polvere, i miei antichi strumenti di scrivania. Non quel guanto di capretto color mauve, con tre, no, cinque bottoni di madreperla violetta e, al fondo di ciascuno, un punto più scuro, come se vi si specchiasse un'ombra. Chi poteva aver dimenticato in quel cassetto un guanto spaiato color dei settembrini che fiorivano sulla siepe? L'ho osservato da vicino: le lievissime rughe al polso e alle nocche denotavano un uso delicato. Un guanto da ballo? da passeggio? da assassinio? un guanto che nella notte potrebbe impugnare un'arma oppure trascinarvi, segnaletico, dentro la parete, nelle vene e nelle arterie della casa? L'ho riposto nel cassetto, mi sono chiusa la porta alle spalle senza rumore, come se quella stanza ospitasse un dormiente. Vi sono rientrata poco dopo e, a letto, ho spento subito la lampada. Ho chiuso gli occhi, ma non dormivo. Ho tolto il guanto dal cassetto e l'ho posato sul ripiano dello scrittoio: meglio liberarlo, mi sono detta nel raziocinante dormiveglia, a chiunque appartenga. Io sono libera; da domani avrò reciso ogni legame con il passato, e dovrò decidere una strategia di sopravvivenza; perché non fissare, ora, prima di dormire, alcuni punti essenziali?

Al primo punto - mai risposarsi, mai più famiglie -mi addormentai e sognai che la portafinestra della veranda era aperta, e che dentro quel riquadro notturno, come nei buchi neri dell'universo, la luce di stelle spente fosse per sempre sepolta. Mi svegliò il terrore, l'occhio opalescente della lampada fisso nel mio. La spensi e la riaccesi, e d'un tratto mi alzai per riporre il guanto nel cassetto. Nel buio mi concentrai: una teoria potrebbe salvarmi. Dunque: un guanto, il furto di cinque dita, l'ombra di un palmo aperto che ti deruba della luna, agguato di una cartomante, o la mano amputata della scrittura impossibile? Mi alzai prestissimo il mattino. Il telefono nella veranda squillava a perdifiato dando una voce alla muta insurrezione degli oggetti. Corsi a soffocare quell'allarme in una risposta, ma l'allarme crebbe: la mano che sollevò il ricevitore era una mano guantata color mauve. Mi portai allora l'altra mano al collo mentre gridavo pronto, pronto, e nessuno mi rispondeva, non l'atteso respiro del maniaco che perfora l'orecchio come un sinistro strumento chirurgico. Nello specchio dall'argentea cornice sbiadita sopra la cassapanca mi vidi: quelle lividure come perle di una collana non c'erano, ieri sera. Mi tolsi il guanto e lo esaminai: scorsi una nuova ruga sul palmo, una linea della vita che s'incideva breve e profonda nella pelle color glicine. In quella luce asprigna mattutina delle vetrate il guanto aveva ora un colore acido acrilico, di indumento scelto frettolosamente sul banco di un supermercato... Mentre lo fissavo così, in controluce, la portafinestra che avevo sognato aperta sulla notte si dischiuse e la donna in lilla entrò, leggera, ritagliata dalla caligine

dell'ora. Passandomi accanto mi sfiorò con le frange del suo abito da sera aderente come un guanto; mi scrutò con attenzione; ironica mi toccò il collo con un dito quasi ad assicurarsi che la testa fosse avvitata al punto giusto; sorrise a se stessa nello specchio; raddrizzò la piuma del caschetto viola; si lisciò la frangia nera come ala di nottola; si accese una sigaretta nel lungo ovvio bocchino d'avorio e d'onice, si sedette sulla poltrona di fronte alla mia, e sparì... Rimase nell'aria soltanto una nuvola di fumo, un fumetto senza una parola, senza un segno d'interpunzione, solo qualche stilatura più grigia là dove il soffio era stato più lieve. Sul cuscino non una traccia del suo peso, soltanto una macchia minuscola color mauve, come la stilla del sangue di una razza di donne mai mestruate, mai in menopausa, mai vergini o violentate o morenti. Mi sedetti su quel cuscino, su quella macchia quasi invisibile e con gli occhi aperti e fissi al cielo violetto di quell'ora inconsueta mi riaddormentai. Sapevo che chiudendoli non avrei trovato, incollati alle palpebre, i tumultuosi colori del mio sangue. Vampirizzata, forse già livida, solo in quel sonno vegliante potevo accudire, per quel poco o quel tanto, a me stessa. Mi risvegliò un colpo secco, una sforbiciata. Atropo, pensai, le Parche; ce n'è una che recide il filo della vita, e questo è l'unico rumore che fa lavorando. Cercai affannosamente il guanto, e poi lo vidi sul mio grembo: tagliato puntualmente lungo la linea breve e profonda del palmo. L'ho preso, sono uscita a piedi nudi sulla ghiaia, mi sono addentrata nell'erba e l'ho appeso come la pelle di una preda scuoiata sul luogo di caccia a un cespuglio di settembrini, i loro occhi di piccoli animali disturbati fissi su di me. Il guanto squarciato ha oscillato per qualche istante nel vento del mattino, poi, come un petalo enorme, come una foglia o una spoglia vegetale, ha preso il volo.

Ho chiuso la casa, ombra violacea posata ancora per poco su quei prati verdi; ho buttato la chiave nell'erba alta, là dove giungle di formiche e grillitalpa sono pronte al saccheggio e al massacro. In questa casa non tornerò mai più. Ma, mi chiedo nel silenzio di vetro, sono ancora io? sono ancora viva? Non sono rimasta là dentro, nella casa invendibile, depredata del tempo, murata nello spazio che avrei voluto espugnare?

Perché si scrive

di Maria Zambrano

La filosofa spagnola Maria Zambrano (1904-1991) è una delle figure più originali del pensiero del Novecento. La sua vita è stata segnata da un lunghissimo esilio politico che ha inizio nel 1939 e che la porterà, fino al suo ritorno in Spagna nel 1984, in numerosi paesi dell'America Latina e dell'Europa. Nel 1988 ha ricevuto il Premio Cervantes, per la prima volta conferito ad una donna. Nella vastissima opera di Maria Zambrano - ancora pochissimo tradotta in Italia e alla quale è stato già dedicato su "Lapis" (n. 10, 1990) un articolo di Nelvia Di Monte - confluiscono il saggio, la poesia, la storia e il teatro, e la parola filosofica e quella poetica cercano il riscatto dalla loro antica inimicizia. In occasione anche della pubblicazione della versione italiana della suo testo filosofico-teatrale La tomba di Antigone (ed. La Tartaruga), riproponiamo qui un articolo sul tipo di "necessità" che spinge a scrivere, risalente agli anni del suo soggiorno in Italia, a Roma, e apparso per la prima volta su "Paragone " (n. 138, 1961) nella traduzione di Luigi Panarese.

Scrivere è difendere la solitudine in cui ci si trova; è un'azione che scaturisce unicamente da un isolamento effettivo, ma comunicabile, nel quale, proprio per la lontananza da tutte le cose concrete, si rende possibile una scoperta di rapporti tra di esse. È una solitudine però, che non ha bisogno di essere difesa, cioè di giustificazione. Lo scrittore difende la sua solitudine rivelando ciò che trova in essa e in essa soltanto.

Se esiste un parlare, perché scrivere? Ma l'espressione immediata, quella che sgorga dalla nostra spontaneità, è qualcosa di cui non assumiamo interamente la responsabilità, perché non emana dalla totalità integrale della nostra persona; è una reazione sempre incalzante, frettolosa. Parliamo perché qualcosa ci sollecita e la sollecitazione giunge dall'esterno, da una trappola ove le circostanze ci vogliono cacciare, e la parola ce ne libera. Per mezzo della parola noi ci rendiamo liberi, liberi dal momento, dalla circostanza assediare e istantanea. Ma la

parola non ci pone al riparo né pertanto ci crea, anzi l'eccessivo uso di essa produce sempre una disgregazione; per mezzo della parola vinciamo il momento e subito dopo siamo vinti da esso, dalla successione dei momenti che vanno superando il nostro assalto senza lasciarci rispondere. È una continua vittoria che, infine, si trasforma in sconfitta.

Da questa sconfitta, intima, umana, non di un singolo uomo, ma dell'essere umano, nasce l'esigenza di scrivere. Si scrive per rifarci della sconfitta sofferta ogni volta che abbiamo parlato a lungo. La vittoria può avvenire solo là dove è stata sofferta la sconfitta, nelle stesse parole. Queste stesse parole avranno ora, nello scrivere, una funzione distinta; non serviranno più a giustificarci di fronte all'assalto dell'istantaneo, ma, partendo dal centro del nostro essere nella sua ridotta, muoveranno alla nostra difesa di fronte alla totalità dei momenti, di fronte alla totalità delle circostanze, di fronte alla vita integrale.

C'è nello scrivere un trattenere le parole, come nel parlare c'è un lasciarle libere, un lasciarle distaccarsi, che potrebbe essere un loro distaccarsi da noi. Scrivendo si trattengono le parole, le si fanno proprie, soggette a ritmo, contrassegnate dal dominio umano di chi in tal modo le maneggia. Questo, prescindendo dal fatto che lo scrittore si preoccupi delle parole e con piena coscienza le scelga e le collochi in un ordine razionale, prestabilito. Al contrario, basta essere scrittore, scrivere per l'intima necessità di liberarsi delle parole, di superare completamente la sconfitta sofferta, perché si attui il trattener le parole. Questa volontà di trattenere si trova già al principio, nella radice dell'atto stesso dello scrivere e permanentemente lo accompagna. Così le parole vanno cadendo precise, in un processo di riconciliazione dell'uomo che le libera trattenendole, di chi le esprime con oculata generosità. Ogni vittoria umana dev'essere riconciliazione, ritrovamento di un'amicizia perduta, riaffermazione dopo un disastro nel quale l'uomo è stato la vittima; vittoria in cui non potrebbe esistere umiliazione del nemico, perché non sarebbe più vittoria, cioè gloria per l'uomo. Così, lo scrittore cerca la gloria, la gloria di una riconciliazione con le parole, precedenti tiranne della sua potenza di comunicazione. Vittoria di un potere di comunicazione, perché lo scrittore non solo esercita un diritto richiesto dal suo attanagliante bisogno, ma anche un potere, una potenza di comunicazione, che possa accrescere la sua umanità, che porti l'umanità dell'uomo a limiti appena scoperti, ai limiti del valore umano, dell'essere uomo con l'inumanità, ai quali lo scrittore accorre, vincendo nel suo glorioso convegno di riconciliazione con le parole tante volte traditrici. Salvare le parole dalla loro vanità, dalla loro vacuità, rendendole consistenti, forgiandole durevolmente, è lo scopo che persegue, benché inconsciamente, chi scrive davvero.

C'è infatti uno scrivere parlando, quello che scrive 'come se parlasse'; e questo "come se" è già un motivo di diffidenza poiché la ragione d'essere qualcosa dev'essere ragione d'essere questo e soltanto questo. Il fare una cosa 'come se' fosse un'altra le scalza e toglie tutto il suo significato, e pone in dubbio la sua necessità. Scrivere diviene il contrario di parlare; si parla per necessità momentanea immediata e parlando ci rendiamo prigionieri di quanto abbiamo pronunciato, mentre nello scrivere si trova liberazione e durevolezza si trova liberazione soltanto quando approdiamo ad alcunché di durevole -. Salvare le parole dalla loro momentaneità, dalla loro esistenza transitoria, e condurle nella nostra riconciliazione fino alla durevolezza, è il compito di chi scrive. Ma le parole dicono qualcosa. Che cosa vuol dire lo scrittore e perché vuole dirlo? Perché e per chi?

Vuol dire il segreto; quel che non si può dire a voce perché è troppo vero; le grandi verità non le si suole dire parlando. La verità di quel che accade nel seno nascosto del tempo, è il silenzio delle vite, e che non si può dire. 'Ci son cose che non si possono dire', ed è indubitabile. Ma è ciò che non si può dire, che bisogna scrivere. Scoprire il segreto e comunicarlo, sono i due stimoli che muovono lo scrittore.

Il segreto si rivela allo scrittore mentre lo scrive e non quando lo pronunzia. La parola rivela segreti soltanto nell'estasi, fuori del tempo, nella poesia. La poesia è segreto parlato, che ha bisogno di essere scritto per essere fissato, ma non per essere prodotto. Il poeta esprime con la sua voce la poesia, il poeta ha sempre voce, canta, o piange il suo segreto. Il poeta parla, fissando nell'espressione, misurando e creando nell'espressione colla sua voce, le parole. Si riscatta da esse senza renderle mute, senza ridurle al solo mondo visibile, senza cancellarle dal suono. Ma lo scrittore incide, fissa immediatamente senza voce. Ciò accade perché la sua solitudine è diversa da quella del poeta. Nella sua solitudine allo scrittore si rivela il segreto, non del tutto, ma in un divenire progressivo. Va scoprendo il segreto nell'aria e ha bisogno di venir fissando la sua linea per finire, in conclusione, coll'abbracciare la totalità della sua figura... Ciò, anche quando possenga uno schema anteriore all'ultima attuazione. Lo schema stesso dice già che c'è stato bisogno di fissarlo a mano a mano in una figura; di comporlo linea per linea. C'è ansia di svelare, ansia incoercibile di comunicare quel che s'è svelato; doppio tafano che assilla l'uomo, facendone uno scrittore. Quale doppia sete è questa? Qual essere incompleto è costui che produce in sé questa sete che solo scrivendo si sazia? Solo scrivendo? No; solo per mezzo dello scrivere, dato che quello che lo scrittore cerca, è lo scritto o qualcosa che si consegue per mezzo dello scritto? Lo scrittore esce dalla sua solitudine per comunicare il

segreto. Quindi non è più lo stesso segreto conosciuto da lui che lo colma, dato che ha bisogno di comunicarlo. Sarà questa comunicazione? Se è essa, l'atto dello scrivere è solo un mezzo, e lo scritto lo strumento forgiato. Ma caratterizza lo strumento il fatto che viene forgiato in vista di qualche cosa, e questo qualcosa è quel che gli dona la sua nobiltà e il suo splendore. È nobile la spada perché è stata fatta per il combattimento, e la sua nobiltà cresce se la mano d'opera l'ha modellata con maestria, senza che questa bellezza di forma scalzi il primo significato: di essere stata foggata per la lotta. Lo scritto è egualmente uno strumento per quest'ansia incoercibile di comunicare, di 'pubblicare' il segreto trovato, e quel che possiede di bellezza formale non può sottrarle il suo primo significato: di produrre un effetto, di fare che qualcuno si metta al corrente di qualcosa.

Un libro, finché non lo si legge, è solamente essere in potenza, tanto in potenza quanto una bomba che non è scoppiata. Ogni libro deve avere qualcosa della bomba, dell'avvenimento che attuandosi minaccia e mette in risalto, benché solo colla sua vibrazione, la falsità.

Come chi lancia una bomba, lo scrittore scaglia fuori di sé, dal suo mondo e, pertanto, dal suo ambiente controllabile, il segreto trovato. Non sa l'effetto che sta per determinare, che sta per scaturire dalla sua rivelazione, né può dominarlo colla sua volontà. Perciò è un atto di fede, come il collocare una bomba o l'appiccar fuoco a una città; è un atto di fede, come il lanciarsi su qualcosa la cui traiettoria non è da noi controllabile.

È atto di fede lo scrivere, e come ogni fede, di fedeltà. Lo scrivere richiede la fedeltà prima di ogni altra cosa. Essere fedele a ciò che chiede di essere tratto fuori dal silenzio. Una cattiva trascrizione, un'interferenza delle passioni dell'uomo che è scrittore distruggeranno la dovuta fedeltà. C'è così lo scrittore opaco, che colloca le sue passioni tra la verità trascritta e quelli a cui sta per comunicarla.

Il fatto è che lo scrittore non deve esibire se stesso, benché da sé tragga quello che scrive. Trarre qualcosa da sé è tutto il contrario dell'esibire se stesso. E se il trarre da sé con polso sicuro la fedele immagine dona trasparenza alla verità dello scritto, il porre con vuota incoscienza le proprie passioni davanti alla verità, l'appanna e l'oscura. La fedeltà, per essere conseguita, esige una totale purificazione delle passioni che devono essere messe a tacere per far posto alla verità. La verità ha bisogno di un gran vuoto, di un silenzio in cui possa prendere dimora, senza che nessun'altra presenza si mescoli colla sua. falsandola. Chi scrive, mentre fa ciò, ha bisogno di far tacere le sue passioni e, soprattutto, la sua vanità. La vanità è una

gonfiatura di qualcosa che non è riuscita ad essere e si gonfia per ricoprire il suo vuoto interiore. Lo scrittore vanitoso dirà tutto quello che dev'essere taciuto per difetto di entità, tutto quello che per non essere davvero non deve essere messo in chiaro, e per dirlo, tacerà quel che deve essere rivelato, lo tacerà o lo falserà per la sua intromissione vanitosa. La fedeltà crea in chi la guarda la solidità, l'integrità del suo stesso. La fedeltà esclude la vanità che consiste nell'appoggiarsi su quello che non c'è, su quello che non è verità. Questa verità è quel che ordina le passioni senza strapparle dalla radice, le fa servire, le colloca al loro posto, nell'unico posto, da cui sostengono l'edificio della persona morale che con esse si forma, per opera della fedeltà a quel che è vero. Così, l'essenza dell'uomo scrittore si forma in questa fedeltà con cui trascrive il segreto che rende pubblico, essendo specchio fedele della sua figura, senza permettere alla vanità di proiettare la sua ombra, e di falsarla.

Se infatti lo scrittore rivela il segreto non è per opera della sua volontà né per la sua ambizione di apparire tale quale è (cioè, tale quale non riesce ad essere) di fronte al pubblico. In realtà esistono segreti che esigono di per se stessi di essere rivelati, resi pubblici.

Quello che si pubblica serve a qualcosa, perché qualcuno, uno o molti, appena lo conosce, viva tenendolo presente, viva in modo diverso dopo averlo conosciuto; serve a liberare qualcuno dalla prigione della menzogna, o dalle nebbie del tedio che è la menzogna vitale. Ma a questo risultato non si può forse giungere quando è voluto per se stesso, filantropicamente. Libera ciò che, a parte che lo si voglia o no, ha il potere per questo e per il contrario: senza tale potere non serve a nulla la volontà. C'è un amore impotente che si chiama filantropia. 'Senza la carità la fede che muove le montagne non serve a nulla' dice San Paolo, ma anche: 'La carità è l'amore di Dio'.

Senza fede, la carità decade ad ansia impotente di liberare da una prigione i nostri simili, l'uscita dei quali non presentiamo neppure; nell'uscita dei quali neppure crediamo.

Dà la libertà chi è libero. 'La verità vi farà liberi'. La verità, ottenuta mediante la fedeltà purificatrice dell'uomo che scrive. Ci sono segreti che hanno bisogno di essere resi pubblici: sono quelli che visitano lo scrittore approfittando della sua solitudine, del suo reale isolamento, che gli fa aver sete. Di un essere sitibondo e solitario ha bisogno il segreto per posarvisi sopra, chiedendogli, nel dargli gradualmente la sua presenza, che la vada fissando, per mezzo della parola, in linee durevoli. Ha bisogno di un essere appartato da sé e dagli uomini e perfino dalle cose, poiché solo nella solitudine si sente la sete di verità che colma la vita umana, la quale è

anche sete di riscatto, di vittoria sulle parole che ci sono scappate tradendoci, sete di vincere per mezzo della parola gli istanti vuoti trascorsi, il fallimento incessante di lasciarsi andare attraverso il tempo. In questa solitudine assetata, la verità, benché occulta appare, ed è essa, essa stessa che esige di esser posta in chiaro. Chi è andato gradualmente vivendola, non la conosce se non la scrive, e la scrive perché gli altri la conoscano. A rigore, se si mostra a lui, non è a lui, in quanto individuo determinato, ma in quanto individuo dello stesso genere di coloro che debbono conoscerla; e gli si mostra, approfittando della sua solitudine e della sua ansia, del suo far tacere lo schiamazzo delle passioni. Ma non è a lui che proprio si mostra, poiché lo scrittore conosce a seconda che scrive e scrive già per comunicare il segreto taciuto agli altri, ai quali in verità si rivela questa comunicazione, comunanza spirituale dello scrittore col suo pubblico. Questa comunanza dell'occulto, che a tutti si offre per mezzo dello scrittore, è la gloria, che è la manifestazione della verità nascosta fino al presente, che dilaterà gli istanti trasfigurando le vite; la gloria che lo scrittore spera pur senza dirselo e che consegue, quando ascoltando nella sua solitudine assetata, con fede, sa trascrivere fedelmente il segreto rivelato; la gloria della quale è suddito degno dopo l'attivo martino d'inseguire, di catturare e di trattenere le parole per adattare alla verità. Per questa ricerca eroica la gloria ricade sulla testa dello scrittore, si riflette su di essa. Ma la gloria, a rigore, è di tutti; si manifesta nella comunanza spirituale dello scrittore col suo pubblico e la trascende. Questa comunanza tra scrittore e pubblico trova qualcosa che si crede prima, non si forma dopo che il pubblico ha letto l'opera pubblicata, ma prima, nell'atto stesso in cui lo scrittore scrive la sua opera. E dunque, nel farsi palese il segreto, che si crea questa comunanza dello scrittore col suo pubblico. Il pubblico esiste prima che l'opera sia stata letta o no, esiste dal principio dell'opera, coesiste con essa e con lo scrittore in quanto tale. E arriveranno ad avere pubblico, in realtà, soltanto quelle opere che lo ebbero già da principio. Così lo scrittore non ha bisogno di farsi un problema dell'esistenza di questo pubblico, dal momento che esso esiste con lui dacché ha cominciato a scrivere. Questa è la sua gloria, che sempre arriva a corrispondere colui che non l'ha cercata, né desiderata, benché la presenti e la spera per trasmutare con essa la molteplicità del tempo, passato, perduto, in un solo istante, unico, compatto ed eterno.

Infanzie di Po

di Maria Bacchi

Memama [...]

Ad ogni richiamo inguainata a metà sentivo le tue mani premute sui fianchi / la tua calda vagina sbranata da una doglia violenta cacciarmi per sempre, sempre / esci occhi grandi lascia l'acqua / o resterai per morire / un cappio al collo scurito il nostro nodo / perse le branchie / mio delfino e le pinne feroci puoi solo stracciarmi le pareti sciogliendo anche il sangue / esci grumo rapace / che ti veda gli artigli nell'aria / ridammi canali e sorgenti i miei cicli di luna la linfa di donna e il miele delle notti liberate / esci ramo imbrinato conchiglia luminosa germogli sottili / civetta di piume ormai l'acqua è dispersa e siamo morte insieme / morte / morte / mio ricamo galaverna sui pioppi morte insieme.

Ti sei chinata a incrociare la tua vulva bocca amara che pulsa: lasciati scivolare fuori dal buio sarò ad attenderti. Ad occhi cuciti ho morso il cordone strappato per la distanza del tuo viso e non ho pianto (hai sospirato cercandomi il sesso e un nome).

(Elia Malagò, *pita pitela*, Forum/Quinta Generazione, Forlì, 1982).

Forse per tutta la vita non raccontiamo altro che la nostra nascita e creiamo continue metafore e continuamente cerchiamo emozioni che ci riportino là: al grido lacerante della fusione, della fuga, della separazione, dell'incontro nuovo. Dev'essere stato questo il legnoso tormentarsi del burattino per cominciare a diventare bambino di carne già nel ventre della balena, al confine tra vita e morte, in quell'incerto uscire od esser ricacciato dentro dal mareggiare continuo. Mi dici che la poesia è maschera, pausa, tregua al bisogno di raccontare in prosa. Mi spieghi che "*di antiche paludi*" è la sinopsi de "*L'ombra ripresa*" (1) versi precedono il romanzo e sono racconto rapido e lancinante a riempire il vuoto di "*parole che non scriverò / tanto annegano prima ancora di / avere il coraggio della voce*". Sinopsi, quindi, e forse anche sinopia,

tracciato d'ocra entro cui affondare la lama e stendere il colore verde-bruno del tuo affresco. Mi sveli l'evidente, Elia, così vicino da non poter essere scorto: di nascita parli, non di altro. Eppure non l'avevo capito dopo la prima lettura del romanzo. Le immagini chiare, i racconti di Po - di terra e d'acqua -, le parole nitide e i sentimenti violenti ai quali esse dan corpo, le armonie del raccontare e le sue durezza, mi hanno fatta procedere in precario equilibrio tra la mia memoria e il piacere del testo; Luna separata dall'altro, senza interpretazioni o nessi apparenti: commozione pura, contrazioni involontarie dell'anima.

"Raccontare della mia storia di donna rientrando nel letto caldo di memama e rimpicciolirmi sempre più in quel ricordo gigantesco fino a diventare tanto sottile da immergermi nel risucchio del suo utero. - La storia dei tuoi matti nebbiosi -, e quasi sono pronta per un tuffo; acque tiepide e un po' scure, la linfa di mia madre, un doppio nodo scorsoio, ripresa la placenta, lasciati i denti accanto al letto nella stanza fredda. Io, che quella mattina non volevo uscirle dalla pancia, per incontrare il gelo o forse la faccia delusa di mio padre che mi aspettava forte e scalpitante, il maschio che gli negavo, sento che anche ora rientrerei in mia madre, in una piega delle sue viscere, per non muovermi più..."

Sei nata, invece, e sei cresciuta sulla riva del Po. Lì, a Felonica, se guardi il fiume che corre verso est, ti sembra che le acque si allarghino e il cielo, che comincia ad avere la luce del delta, sia più ampio, più basso, più evanescente. Ma non credo che i tuoi occhi che dilagano scuri e seri, si siano alzati spesso verso il cielo: troppo intenti ad osservare la terra e i giochi dell'acqua tra i pioppi della golenà. Terreni acquitrinosi, paludi e, d'estate, fango secco e duro.

Non è facile camminarci, levare le gambe che s'impantanano nei periodi di pioggia; una fatica che lascia i suoi segni impressi nello sguardo e nel corpo.

"La falcata lunga / di animali selvatici sempre /anche dopo tutti gli anni costruiti/lontano dagli orti /di terracqua." (2)

Ancor più faticoso è riemergere, se ti fai prendere dal gioco di abbandonarti al grembo torbido del fiume nell'illusione di esserne prima accolta e poi restituita.

"Va così con quest'acqua arrogante, infida e selvatica. Le si diventa più che vicini, impastati delle sue correnti sottili e persistenti, legati alle sue volute capricciose, ai suoi giochi fluenti. Con questa acqua incostante e sorniona, caparbia e talvolta violenta, impariamo a convivere. E i suoi giochi, quelli che non si conoscono e quelli che a lungo restano segreti, sono veri e seri, di morte, a non volerli guardare e

conoscere. "

"- Mai prenderti confidenza. All'erta -mi sussurrava Gioani, lasciandomi libera sul pelo. - Ascolta l'acqua. Braccia e gambe sono i tuoi remi, ma è l'acqua che devi sentire. Passano correnti e arpioni; se non l'ascolti ti prende e diventi piombo -, diceva ancora. Bucavo con gli occhi e la fronte la superficie, ma sentivo di non essere acqua, non mi confondevo nel suo brulicare attorno a me. Ogni volta mi inondava testa e muscoli, ma poi scivolava via lasciandomi fuori da un universo che avrei voluto invece mi prendesse dentro in una fenditura di squame, in una scaglia di rame.

Restavo un corpo, soltanto un corpo che navigava, fendeva o assecondava, ma non mi scioglievo dentro, non precipitavo in quello spessore che restava compatto, rifiutandomi una fusione di appartenenza e intimità. Il mio corpo, duro e opaco, era solo, ne sentivo i confini separati, levigati dall'acqua. L'acqua cominciava sempre oltre i miei confini. O ero io che avevo inizio dove si chiudeva lei. Ho corteggiato e invaso i limiti sottili, fatto capriole e salti mortali: - Sono qui, prendimi -, spingendo giochi, fughe e prove di forza a ogni incontro un poco più vicino. Il Po era la mia balena gonfia e veloce nelle virate di bordo, pronta a spalancare la bocca per inghiottirmi. Ma poi la bocca restava chiusa e non mi lasciava scendere tra le sue pareti scivolose, tenere e trasparenti."

Resiste ad accogliere, il ventre della balena; resta chiusa la sua bocca e la fusione non è concessa. Non è così facile smarrirsi, non è facile la perdita, l'abbandono; la sfida è gioco di seduzione con la morte. Così facevi tu, Elia, così fanno i bambini che, come te, amano giocare sui confini e si inebriano di pericoli che saggianno fino al limite estremo, perché il gioco è gioco solo se la posta è alta e vera. Così ho fatto anch'io, nei miei giochi di bambina e di adulta.

Il giorno in cui hai rischiato di annegare, trascinata giù in un gorgo, hai vissuto la gioia assoluta dello scioglierti libera, la vertigine di un ritorno insperato, "la felicità di essere solo una scaglia di luce o un girino".

"Emersero i capelli soltanto, una parte della fronte, forse, ma non fu per gridare o chiedere di essere aiutata; non cercai neanche di mulinare le braccia. I miei remi abbandonati non pesavano più nulla, il mio barchino sfatto in una dolce dimenticanza. Allora - e mi si squarcia la mente come per un colpo d'accetta - vidi in un lampo tutta la mia vita, quella che otto anni avevano condensato in ombre allungate e storte, quella dei giochi e delle colpe, delle risate e delle tristezze senza ragione, e anche quella che avrei dovuto vivere prima di arrivare lì. Lì ero arrivata subito, invece, e non c'era che un rimpianto vago. Il mio corpo tornava nella pancia della balena, scivolava libero, sciolto come un poco di

sale, una bollicina luminosa, piccola e esplosa da dentro; un tufo leggero senza rumore. È bello, bello da piangere, mi sentii pensare, e anche il pensiero era dissolto in un sorriso luminoso, portato via senza resistenza, una danza lieve, come quando, buttandomi dal fienile sulla paglia di sotto, mi ripetevo: -Adesso non cado. Un soffio e volo-. Entrata nel segreto, infine, spalancata l'acqua e trovato quello che cercavo: ero piena dell'universo, la sua carezza era un brivido, la felicità che avevo immaginato talvolta andando sul barchino con Gioani o meopà. Allora era vero: c'era quella felicità. "

Accade che il Po restituisca integre le sue prede; più difficile è riemergere sciogliendo "i lacci sapienti" con i quali l'amore materno abbraccia nel suo gorgo, nel "legame lancinante e unico che solo con lei si è esercitato". Separarsi è necessario, è obbligatorio crescere: una legge che non ha deroghe se non nella follia. Ma cos'è questo gioco di legami e di allontanamento?

"Vai, fai quello che vuoi o quello che puoi, prenditi la vita e i giorni, ma poi ritorna. "

Può concederti questo l'amore materno, perché al fondo lo sorregge la sua stessa forza:

"Ha ragione lei: mai saputo rompere i ponti, tagliare le funi più sottili, andando lontano tanto quanto basta per non poter rientrare ad ogni ansia e dopo aver sentito rompersi le ossa. Perché ogni volta che mi sono detta: mi sto rompendo l'osso del collo, sono scappata a casa e, senza una sola parola, ho chiesto di essere aiutata o consolata; ho chiesto di potermi aggrappare al collo di memama, cercare le sue tette grandi e basse sulla pancia. Senza pudori e dignità, l'ho chiesto. E lei mi ha risposto che non c'era più latte per me, che non c'era posto anche per me. "

"- Vattene, lasciami vivere da sola - le ingiungo. Ma lei mi ha lasciato vivere da sola, quasi mi ci ha buttato, non si è mai intromessa tra me e la vita, tra me e l'amore, gli altri possibili incontri e tutte le storie che ho voluto avere. Non mi ha mai fatto sentire la sua voce per dirmi: -stai sbagliando, lascia perdere, torna a casa, non buttarti allo sbaraglio-. Mi ha lasciato lontano fino a quando ho voluto, mi ha ripreso senza chiedere quando sono tornata, mi ha consolato con i suoi occhi quando sono arrivata ferita a morte, ma poi, dopo avermi bagnato con acqua e sale, non mi ha trattenuto. -Non devi andare a lavorare? Meglio che parti questa sera-, e mi ha aiutato a caricarmi delle mie cose senza altre consolazioni. Mi perde, pensavo; dove lo trova il coraggio di rimandarmi allo sfascio, sapendo che le mie ferite sono mortali, che non sono guarita e che ne verrò fuori a brandelli? possibile non veda, possibile non sia delusa e impaurita almeno quanto me? Più di me. Adesso so che lo era più di me. Chissà dove ha trovato il coraggio di rimandarmi al mio massacro. "

Non è questo l'esilio? Questa partenza alla quale si è tenuti? La domanda "Posso restare lontano ancora?" che tu, adulta, rivolgi a tua madre suona in me come un "Potrei tornare?" a cui l'altra, dolente, non può che rispondere con un vago no.

È certo per amore, per questo amore lancinante, catturante, che la chiami "fata", "strega", "corsaro d'acqua dolce"; ma c'è anche paura vera, il senso profondo di una minaccia acquattata proprio là, dove il territorio è più familiare, dove è famiglia. -Forse è mia madre, deliri, che ha chiamato la gatta infuriata sotto il mio letto di bambina febbricitante-. E certamente lei che non ha impedito al medico di strapparti le tonsille da sveglia e si è limitata, un poco in disparte, a sussurrare "Stai buona, Lela, seno ti fanno più male e niente altro". È ancora tua madre che ti cacciava fuori, bambina, quando, terrorizzata dalla tua ombra, non avresti voluto più uscire.

Come Pollicino stavi tutta la notte con gli occhi sbarrati a sentirla parlare con tuo padre, nella stanza accanto, rabbrivendo di paura nel dubbio che la realtà familiare - nella sua perturbante intimità - celasse un inganno:

"Talvolta li sentivo parlare nella loro stanza, anche quando chiudevano la porta, ma non capivo le parole. Cercavo di non muovermi perché le foglie di granoturco di paglione sfrigolavano e mi rimbombavano nelle tempie e nelle orecchie. Restavo immobile a lungo, le ossa indolenzite e le mani gelate, con la testa sollevata dal cuscino per cogliere una parola. Mi arrivava il loro parlare fitto, un brusio indistinto che aumentava la paura. Sentivo il mio nome, allora il mio cuore cessava di battere, mi strillava dentro l'allarme e l'aiuto che non avrei potuto chiedere a nessuno, l'ansia della fuga senza sapere dove avrei potuto scappare. Mi avrebbero trovato e riportato lì. Sarei stata nascosta per tutta la notte, ma lui avrebbe capito dove stavo e sarebbe venuto ad agguantarmi con le sue mani veloci e grandi, un sorriso cattivo."

Mi fai pensare ad Hansel e Gretel, Biancaneve, Cenerentola, Prezzemolina, a una schiera foltissima di bambini e bambine che, come te, sanno che nei letti di casa, nel cuore dei genitori, reali o putativi, nelle loro disperazioni, nelle loro dimenticanze, nelle loro passioni si annidano minacce e trame cupe ai danni dei più piccoli.

C'è forse un grumo di follia nell'amore familiare, in questa fusione che nasce per scindersi, in questo accudimento destinato a rovesciarsi, in questi patti muti che una bimba avverte.

Crescere per essere madre, magari della tua stessa madre:

"Riconosco le sue mani nelle mie, riprendo i contorni del suo corpo, i piccoli segreti di un neo e sento di averla in me, per una nascita a rovescio, per un mistero senza ragioni che fa nascere mia madre da me, dai muscoli, dalla mente e dai vasi di sangue e linfa del mio corpo. "

"Memama. Un oceano navigato senza ancore di salvataggio. E torno alla terraferma, perché non mi lascia navigare in altro modo tra i suoi segreti. Né io saprei dirle quanto mi sia dentro anche così, una donna che si sente vecchia e che a tratti mi guarda perché io la smentisca, ma poi non può chiedere tanto ai miei capelli ingrigiti, anche se, per consolarsi, dice che non sarebbe tempo e che, anche in questo le somiglio. Memama che si lascia prendere la sua cria at putina (3) per poco e me la affida con timore e un sorriso pudico. Senza che possa rassicurarla: non so come tenerla. Mai avuto bambini tra le braccia, io, mai avuto altro se non, qualche volta, il rammarico di non averne fatti. "

Lei, anziana, finalmente si acqueta, si concede il lusso di una tenerezza dichiarata; ma tu, "donna senza infanzie d'amore", forse hai preso da lei la paura di questa fragilità bambina che si affida inerme nelle mani di adulti spaventati dal getto violento di amore indifeso che li investe.

Un bambino può apparire fragile e soffocare come un pulcino stretto con troppa passione da mani innocenti. Bambini e adulti appartengono a specie differenti, la paura reciproca li separa. Eppure c'è davvero, c'è stata per me e per molti dei bambini che ho conosciuto, un'età breve, devota e appassionata, bruciata da una qualità irripetibile d'amore che, se divampa allora in tutta la sua forza, può prosciugare una vita intera e non dar spazio a niente altro. Mai più.

"Mai più. Una parola che si tuffa dentro di lei per restarci, per sempre. Per sempre. L'altra parola che le arpiona la nuca e le prende la vita. "

Ma l'infanzia ha segrete vie: tu hai avuto Redesinda, l'amica, la testimone acuta della tua vita fino a sei anni; "un nome quasi inventato se non fosse vero". Un'altra passione, un altro assoluto, ma anche un'altra te, un altro sguardo, un respiro in più per reggere la fatica estenuante di crescere. Scrivi che lo "schianto" della sua partenza fa finire a sei anni la tua infanzia. O la ferma ad allora, alla nostalgia di quella fratellanza assoluta?

"Tornassi indietro, non vorrei sapere che in un angolo lontano dal mio esiste una bambina che cresce come me e che ha i suoi occhi fondi e neri, le sue convulsioni di tosse, la sua voce, lacerata in gola, il suo

pianto inconsolabile e fraterno per un pulcino a cui, giocando, ho spezzato il collo. Lei che avrebbe saputo impiccare farfalle e formiche con la sapienza di un boia, rovinava in una tenerezza muta e dolorosa per quel pulcino che mi moriva nel palmo della mano. Chi sa, forse sentiva che non avrei mai più potuto perdonarmi quella morte stretta in mano, sapeva che non avrei più voluto sentir pulsare contro le mie dita nulla che fosse vivo e indifeso. Neanche un figlio. "

Forse Redesinda intuiva già attraverso quali strade un'infanzia può ripiegarsi su se stessa e chiudersi definitivamente alla crescita, avviluppata in un bozzolo di nostalgia, di struggimenti irrinunciabili, di fragilità che non danno tregua, di ferite inferte e ricevute. Redesinda è l'amica del cuore, "respiro e specchio", con lei hai condiviso la gioia selvaggia della complicità, la sospensione del tempo nella dimenticanza del gioco, il regno della Braiola, "cortile fatto di afa e umidità", con la sua corte povera, orgogliosa e solidale. Di Redesinda hai avuto un bisogno struggente, è stata la tua via di fuga, con lei hai costruito nei boschi lungo il Po santuari di resistenza retti dalle regole ferree che ancora qualche volta mi pare di ritrovare nella tua vita di donna adulta che non può rinunciare alla bambina che si porta dentro. Parte in ottobre Redesinda "sorella di latte, nera come il carbone e dispettosa come libeccio, ma piccola e indocile come me"; in quei giorni tua madre era in carcere per le sue lotte di bracciante. Sempre in quell'ottobre ti hanno ingabbiato la schiena in un busto che avrebbe dovuto correggere la scogliosi che riempiva d'angoscia lo sguardo di tua mamma. Può arrestarsi anche così un'infanzia: con un ortopedico che facendoti una carezza insinua un "Vedrai bambina che non diventerai gobba"; con la partenza di un'amica nella quale potersi rispecchiare, con la fine del sogno di avere un essere gemello... È stata più di una sorella, perché è più vicino all'amore quel sentimento di familiarità assoluta e di conquista precaria; ed è più dell'amore perché consente insieme la solitudine interiore, la condivisione nell'orda e lo scoprirsi totale di qualche momento.

Gemellarità elettiva: privilegio di cui la mia infanzia, ad esempio, non ha goduto, mito della mia età adulta, quando la fuga - nel gioco, nello sberleffo, nel riso, nei territori liberi della parola che dissacra, progetta, dischiude - impone l'audacia di un desiderio così libero e irresponsabile da sembrarmi virile.

Ma non ha genere, nè sesso ciò che ti ha legato a Redesinda, ha avuto, invece, corpo e desideri sfrenati di conoscenza, "tane di sole e di luna", briglie di vento.

"Con Redesinda potevo inventarmi una stanza di fantasie, tane di sole e di luna, potevo azzuffarmi e poi

inventare canzoni e romanze, fare i burattini e il cinema con le dita controsole, sputare nel vento e sfidare la sferzata delle ortiche, cominciare un nuovo viaggio su un sentiero nel bosco, scavare la sabbia per trovarci caverne ed evasioni di un mondo smarrito nel tempo. Potevo ridere e piangere e strappare i capelli e urlare la rabbia, sorprendere una lucertola in amore, far cantare i ranocchi e spaventare i merli con il becco conficcato in una ciliegia, fare a gara con i semi di giuggiole e scambiare canottiera e mutande, chiudere gli occhi e fingere che noi non eravamo noi. Io entravo nella sua testa nera e lei era nelle mie lunghe gambe. Lei era me e io ero il suo mondo di incontenibili esplosioni... L'amica del cuore. Chissà che significa dire: l'amica del cuore, la compagna della mente e la sorella di latte, anche quando il latte non lo prende più nessuna delle due; che vuol dire: io ho Redesinda e Redesinda ha me? Neanche adesso, dopo trentanni, saprei dirlo con le parole. "

Le tue parole scritte. Hanno una consistenza insolita, cercano i suoni e la musica, la misura della costruzione contiene a malapena la dismisura dei sentimenti. Non riesco, cattiva lettrice, a dissociare le tue parole scritte dal suono delle voci, dalla tua voce soprattutto. Sono parole vere; e dirlo già le impoverisce. - Sei sincera? - ti chiedi di continuo. Mi pare che l'angoscia, il fastidio della finzione martelli la tua età adulta così come la sincerità, la verità del viso di tua madre ha governato la tua infanzia.

"Era viva, memama, vera come i calli delle sue mani. Ho girato mezzo mondo cercando in ogni viso tutta la sua vita. Ho chiesto di rivedere sempre e soltanto questo: un teatro con nulla di falso, dove il coraggio, anche quello, si inventa con la determinazione disperata di chi sa di essere giusto. "

Le tue parole sono questo, teatri con nulla di falso. E quando si fanno quotidiane (memama, meopà, e i nomi della tua infanzia) risuonano della verità della passione, diventano materia erotica, sostanza esotica, per me, carica di un'intimità persino imbarazzante, quando altrove cercherò solo parole, ombre banali del passato. Come condividere tutto questo con gli amici di oggi "colti e intelligenti", che sanno sorridere con una punta di ironia della nostra maturità piena, di soluzioni estrose e corse per la campagna, che oppongono la lucidità dello sguardo adulto, ancorato al presente, all'ebbrezza di morte e di abbandono che sai provare tu, che del Po hai goduto la "felicità di essere solo una scaglia di luce o un girino"; che della tua infanzia hai mantenuto intatto il coraggio dei paradossi, delle immagini rodomontesche, dei furori di bimba?

"No. Tornassi indietro, non vorrei più incontrarla, fuggirei prima di imparare a camminare, ruberei le tette di mia madre, a costo di vomitare l'anima e il sovrappiù per non averla sorella, brucerei l'intera

Braiola per non giocare più con le stesse pietre e cacca e fieno, annegherei in una piena del Po tutti i salici, i pioppi e i ramarri che abbiamo scoperto in uno sguardo di stupore, cancellerei le ombre contro il cortile, toglierei la sua mano che impedisce alla mia di succhiare, il paglione di pannocchie su cui rotolarci. "

Non puoi perderla ora, dopo che di questa bambina cocciutamente appassionata, spericolata e seria hai raccolto le tracce da tua madre in quel tuo doloroso andirivieni "da vagabonda a breve raggio": Felonica, Bologna, Forlì, Bertinoro, Felonica. Mi è sembrato di avvertire, leggendo, i corpo a corpo con la memoria che si rinnovano ad ogni tuo ritorno: pause dolorose, divagazioni. Le tregue necessarie a riprendere fiato.

"Forse la scansione è stata più lenta e la memoria ha soltanto impietrito ottobri successivi ammassandoli in uno che valga per tutti. Questa memoria ruffiana, più infedele di un gatto, piatta e sottile come una sanguisuga, paziente ed ostile come un ragno, che mi ricama attorno una tela di labirinti e inganni. La sento costruire sospesa nell'aria i suoi giochi da funambolo, con i suoi passaggi oscuri, le virate di bordo, i salti e le interruzioni, che non mi consentono mai di annodare con ordine e certezza il prima al dopo. Mi sta dentro, come un buco della mente, un buco nero che mi oppone resistenze e silenzi e poi, all'improvviso, si ripresenta più in là, mi squarcia la testa e il petto con la scarica di una saetta per mostrarmi soltanto un attimo, legato a nulla, assolato fino a rendermi cieca e furiosa, perché lo riconosco ma non so dove sia stato, quanto si porti di me. Della donna che voglio essere. E della bambina a cui non posso rinunciare. "

Non credo sia importante, Elia, strappare la memoria ai suoi giochi, inchiodarla ad un patto di fedeltà, starle sopra e costringerla ad arrendersi come nei giochi di quando eravamo bambine. La sua libertà infedele è la libertà della bambina che eri di riprendersi la donna che sei, di farle perdere la strada, di renderle accettabile l'esilio.

Note

(1) Elia Malagò, *L'ombra ripresa*, Marco Sabatelli Editore, Savona, 1987.

Tutte le citazioni che compaiono nell'articolo sono tratte da questo romanzo, salvo diversa indicazione.

(2) Elia Melagò, *pita pitela*, Forum/Quinta Generazione, Forlì, 1982, p. 31.

(3) Per usare le parole di Elia: "Cria: poco-poco, appena e anche un soffio, una briciola".

Nella testa il profilo di un bambino

di Adriana Nannicini

1979. Partorire di notte, non mi dà paura, ansia. Partorire di notte: è un'immagine che riconduco all'altra, come se vi fosse una stessa linea che unisse due punti. Partorire di notte un bambino che di notte è stato concepito, partorire e fare l'amore di notte. Supporre che la città trattenga il respiro, come interrompendo gesti di distrazione, che la gente aspetti insieme a te, tenga gli occhi socchiusi e il pensiero fisso. L'unica stanza in città è quella dove il bambino sta nascendo.

Il dolore, il corpo l'ha dimenticato. Nei sogni, nelle ansie, nella sofferenza il mio corpo sembra non mantenere una traccia del dolore, è scivolato, come se l'avesse soltanto immaginato, o anche fantasticato, con una fantasia di donna, vittima potente.

Nel ricordo sono rimaste le immagini, i pensieri, alcune sequenze. Nel ricordo resta ciò che io so, so di aver pensato. Il dolore nella testa, il cranio troppo stretto, troppo per un cervello, qualcosa che dall'interno preme mentre è compresso.

Non sapere cosa accadrà, come proseguirà, quali passaggi. Non sapere se puoi fidarti del corpo, del tuo - te stessa. Non sapere se puoi staccarti dal corpo si spacca, si divide, si frantuma e lui spinge, cerca, forse, di nascere, è un desiderio che è fatto di gesti contro di te, può farlo, la vita è sua ma anch'io ho la mia vita, l'avevo.

Cammino su un sentiero, la terra sembra rossa di un'argilla polverosa, forse a destra c'è la parete di un monte, certo a sinistra c'è un baratro, a picco c'è anche un sole bianco nascosto in parte dietro la polvere, la nebbia di argilla. So che da un capo del sentiero c'è la vita, e da un capo la morte. So che non so in quale direzione sto andando lo spazio del sentiero è limitato so che tra il sentiero e il vuoto c'è la follia, perché non si può già sapere in quale direzione andare, e perché forse solo uno sarà salvo, perché vuoi ancora tutta la tua vita, ma è orrendo pensare che se sarà sua la morte, tu l'avrai portato lì, non potrai più pensare, non potrai più

immaginare se lui non sarà vivo, perché scegliere, come fare per restare entrambi, la follia è lì, alternativa alla morte.

1994. La donna trascrive sullo schermo del suo piccolo, pulito, perfetto, computer quelle note, antiche e lontane, ritrovate da poco, lasciate durante quegli anni al chiuso di qualche luogo appartato. Note sparse, una sorta di diario, scritte il mese dopo; rivolte a sé, per non scordare, e al bambino, perché "da grande" se avesse voluto, potesse sapere. È notte, deve fare in fretta, domani si alzerà presto, lavorerà. Tiene in mano due fogli spiegati con attenzione a fianco della tastiera. Sono i fogli di allora, scritti con la portatile che servì per la tesi, i tasti duri e rigidi da toccare.

Smette di scrivere quando finiscono le righe da copiare.

Come leggeranno le altre questo testo già scritto? non lo sa, ma è curiosa, cosa chiederanno, cosa risponderà: quale vicenda parlerà, quali saranno le parole di chi legge. E impaziente come nell'incartare un pacchetto, quando si avvolge una sorpresa di attesa, di rimandi. Attende anche lei una sorpresa. Aspetterà una settimana, fino al prossimo incontro.

È un evento certo la nascita, meno certo è il far nascere.

1978. È inginocchiata per terra sul tappeto, da un lato il letto, basso e quadrato, appoggiato al muro coperto dal tappeto nero e bianco della nonna, poi di sua madre; la luce della lampada sfocata dalla carta di riso. Guarda la risposta della provetta. Sente che il cuore batte. Adesso è vero, inevitabile, irreversibile. Dopo potrà succedere qualsiasi cosa. "Adesso posso scalare l'Everest." Esce, le luci si riflettono sulle strade bagnate di pioggia. Parla con un collega camminando. I discorsi sono irrilevanti, le vie rimpiccioliscono, distanti. Si immagina camminare danzando. Il corpo forte e compatto, e leggero.

La stanza è in fondo alla casa, il letto grande la riempie tutta. Lo guarda nel viso, sulle spalle, il ventre sotto di lei; alza la testa, scuote i capelli, li fa scivolare sulla schiena: facciamo un figlio. Nella luce liquida e morbida del pomeriggio i gesti diventano cauti, ne ripetono altri, cerca la consapevolezza di un impegno, spia l'apparire di un senso di sfida. Avverte un calore leggero tra le spalle, sulla pelle dei corpi; guarda fuori dalla finestra: settembre, mese magico delle estati dell'adolescenza, è un buon mese per nascere.

La casa assediata dalla neve. Per uscire dalla porta bisogna spalare in cortile, farsi spazio ad

ogni passo. Costretti all'interno, almeno per due giorni. Soli, niente da fare, vivono una serata lunga dei giorni. Parlano, si muovono tra il camino e il tavolo. Si raccontano i sogni e i tremori degli incubi vissuti e passati, credono di aver trovato somiglianze, comunanze, vogliono inventare un desiderio da intrecciare: uscire dall'infanzia con un bambino. Costruiscono un segreto, da custodire fino all'estate.

Il profilo nitido di un volto femminile, fiammingo, la fronte alta delle donne di Cranach: il cranio dilatato racchiude il profilo di un bambino-feto. Disegnato a china, nero su bianco, la donna lo ritrova sulle pagine patinate dei giornali di quell'inverno o di un altro. È l'immagine di un racconto che non sa narrare, di un pensiero a cui non sa dare parole. Fierezza e orgoglio, prova il pudore di osare troppo. Teme il ridicolo, le risate nel mostrare sè in quel segno tracciato dalla punta di china. Eppure è così che pensa al modo e al luogo.

Da alcuni mesi vive da sola, ogni giorno fa finta di scrivere la tesi, ogni giorno paga il debito con la madre: terminata l'università, sarà libera. Il bambino cresce, il seno è teso, la schiena si è aperta. Sdraiata sul letto basso e quadrato della sua casa di studentessa, la radio trasmette la notizia dell'assassinio del giudice A.. Ha paura, di botto e senza avviso. Piega la testa tra i ginocchi, li stringe tra i gomiti. La bambina si volta dentro di lei, allarga il suo corpo e l'abbraccia.

"Essere in tre a fare l'amore, con l'uomo e suo figlio, rintanato e nascosto in fondo al mio corpo. Ricorderà la presenza di suo padre?"

1969. Sono seduti sul gradino di pietra del marciapiede della stretta strada centrale. Le gambe allungate davanti a sé, la pelle abbronzata delle caviglie, nude tra i pantaloni e la stoffa delle scarpe. La ragazza guarda innanzi, sente lui parlare, avverte di essere lei al centro della scena. Lei interpreta il dramma, il primo forse che appaia a limitare la vita di loro adulti, vero seppure privato. L'amico dalle lunghe gambe, le ossa sottili del viso a racchiudere lo sguardo chiaro, parla appunto, rigoroso e intransigente, della necessità di essere forti e tuttavia pudichi, riservati per quel tanto di eccessivamente personale, individuale che la notizia rivela.

Lei si sente già forte, soltanto è offesa dalla diagnosi assoluta di medici folli: sterile, a diciassette anni e per sempre, traumatizzata nell'infanzia, turbato senza scampo il sistema di comunicazione degli ormoni.

Le gambe abbronzate per camminare, gli occhi guardano e vedono, tutto funziona, il corpo non ha tradito. "Loro si sbagliano, non è il figlio a tutti i costi che voglio, ma scegliere, decidere." Sorride, ha trovato le parole per rendere coraggioso quel dramma che li ha fatti fermare a parlare.

1979. È venuto all'ospedale a conoscere la bambina bellissima: ha ancora gli occhi chiari, offuscati dal dolore per un figlio che lui non ha potuto concepire.

1994. La figlia legge il racconto seduta davanti alla madre sul tappeto. Più tardi lo trascrive sul quaderno. E suo adesso. " Supporre che la città trattenga il respiro, come interrompendo gesti di distrazione, che la gente aspetti insieme a te, tenga gli occhi socchiusi e il pensiero fisso. L'unica stanza in città è quella dove il bambino sta nascendo."

Curriculum letterario

di Lina Bo Bardi

Sono nata a Roma (5/12/1914) a Prati di Castello, un quartiere sorto quando la città è diventata la capitale d'Italia.

Non ho mai voluto essere giovane. Quello che volevo, era avere Storia. A venticinque anni volevo scrivere memorie, ma mi mancava la materia. Il mio angelo custode è stato un soldato. In via Stefano Porcari, alla Scuola Elementare Pianciari, la maestra aveva annunciato: "Per una settimana, niente lezioni. Qui saranno alloggiati i soldati". E il soldato Giocardelli si sistemò nella scuola. Era un angelo custode, e continuò a esserlo per molti anni. Quando ero bambina andavo a Bordighera, alla frontiera con la Francia, Nizza, Cannes. A volte andavo in Abruzzo a trovare il nonno materno. Era medico e viveva a Tagliacozzo, in una casa antica, molto bella. Altre volte andavo al mare, a Ostia, vicino a Roma. Adolescente, assistevo a spettacoli di varietà, cosa che mamma non voleva. Avevo uno zio giornalista, ed era lui a portarci. Conoscevamo gli attori, come Petrolini. Andavo anche al cinema. Ho visto i grandi film tedeschi, americani e francesi. A quell'epoca il cinema italiano era sottoposto a certi limiti e lo trovavo brutto.

Mi sono laureata alla Facoltà di Architettura dell'Università di Roma. La tendenza della facoltà - rettori Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini - si rivolgeva alle discipline storico-architettoniche, considerate più importanti della Composizione. Il fatto che Roma fosse uno dei centri della cultura classica faceva sì che gli studenti dedicassero la maggior parte del loro studio all'osservazione dei monumenti antichi.

Io venivo dal Liceo Artistico, quattro anni di preparazione architettonico-artistica, Teoria delle Ombre e Disegno Geometrico. In virtù della tendenza di "nostalgia" stilistico-aulica, non soltanto dell'Università ma di tutto l'ambiente professorale romano, me ne sono andata a

Milano. Sono fuggita dalle rovine dell'antichità recuperate dai fascisti. Roma era una città ferma, là c'era il fascismo. Tutta l'Italia era abbastanza ferma. Ma Milano no. A Milano, per far pratica, sono entrata nello studio del celebre architetto Giò Ponti, leader del movimento per la valorizzazione dell'artigianato italiano, direttore delle Triennali di Milano e della Rivista "Domus". Mi disse subito: "Io non ti pagherò, sei tu che devi pagarmi". Lavoro ininterrotto dalle 8 di mattina fino a mezzanotte, sabati e domeniche comprese. Il lavoro: dal design di tazze e seggiole, dalla moda, cioè vestiti, a progetti urbanistici, come quello di Abano Terme. L'attività dello studio si estendeva dalla costruzione della Montecatini all'organizzazione delle Triennali di Arti Decorative e alla redazione di varie riviste. In questo modo sono entrata in contatto diretto con i problemi reali della professione.

L'inizio della guerra, subito dopo la Triennale del 1940 - cui collaborai anonimamente in qualità di assistente di Ponti - pose altri problemi: non si poteva più costruire, si abbandonava il campo della "Pratica" per quello della "Teoria". Avevo uno studio a Milano, ma lo scarso numero di incarichi, che erano diventati problematici proprio per via dei bombardamenti aerei, mi portò a sviluppare anche l'attività di illustratrice di riviste e giornali milanesi importanti, tra i quali la rivista "Stile", fondata da Giò Ponti, che a quell'epoca aveva lasciato la direzione di "Domus".

Dal '41 al '43 ebbi un'intensa attività giornalistica, collaborando a settimanali popolari, come "Tempo", "Grazia" e "Vetrina". Editavo anche la collezione "Quaderni di Domus", dove facevo ricerche e studi sull'Artigianato e sul Disegno Industriale. E ho iniziato a lavorare per "L'Illustrazione Italiana". Abitavo, allora, all'Hotel Principe di Savoia. Luglio 1943. Cade il Fascismo. Nel bombardamento del 13 agosto perdetti il mio studio. Uscii dal grande atelier-studio di Ponti. Mi chiamarono allora a dirigere "Domus". Accettai in piena Guerra Mondiale e in piena occupazione tedesca. A Bergamo, dove "Domus" aveva la sua sede di guerra, da sola, con l'aiuto di vecchie pubblicazioni, organizzai i numeri della rivista, fino alla sua sospensione per ordine della Repubblica di Salò.

In tempo di guerra un anno corrisponde a cinquant'anni, e il giudizio degli uomini è un giudizio dei posteri. Fra bombe e mitragliate, ho fatto il punto della situazione: l'importante era sopravvivere, preferibilmente incolume, ma come? Ho sentito che l'unica via era quella dell'oggettivi/a e della *razionalità*, una via terribilmente difficile quando la maggioranza sceglie il *disincanto* letterario e nostalgico. Sentivo che il mondo poteva essere salvato, cambiato in

meglio, che questo era l'unico compito degno di essere vissuto, il punto di partenza per poter sopravvivere. Sono entrata nella Resistenza, con il Partito Comunista clandestino. Vedevo il mondo intorno a me solo come realtà immediata, e non come esercitazione letteraria astratta.

La casa dell'Uomo crollò; in Italia, lungo l'Aurelio e l'Emilia, in Sicilia e in Lombardia, in Provenza e in Bretagna; la casa dell'Uomo crollò in Europa. Non pensavamo che sparisse in questo modo; era molto sicura, era un "baluardo", esisteva qualcosa di più stabile della "casa"? Da anni era lì, ogni anno subiva un cambiamento: per la figlia che si sposava, per una nuova generazione che nasceva [...]

Non ho mai immaginato che potesse finire così e, quella mattina, quando la nostra casa ormai non c'era più, trovai un pezzetto di gesso bianco striato, e vidi che era una piccola scheggia di una lampada rosata. Ma che strano, che strano che non si vedesse nulla della nostra casa così bella, che nulla fosse rimasto in grado di distinguerla dalle altre! Era tutto grigio, tutto polvere, tutto uguale agli altri monti grigi che erano stati anch'essi casa, ma certo molto meno belle della nostra.

Fu allora, quando le bombe demolivano senza pietà l'opera e il lavoro dell'uomo, che capimmo che la casa deve essere per la "vita" dell'uomo, deve servire, deve consolare; e non mostrare, in un'esibizione teatrale, le vanità inutili dello spirito umano; allora capimmo perché le case crollavano, e crollavano gli stucchi, la "mise en scène", i satin, i velluti, le frange, i blasoni. In Italia le case erano crollate, lungo le strade dell'Italia, nelle città, le case erano crollate; in Francia le case erano crollate, in Inghilterra e in Russia; in Europa le case erano crollate, e per la prima volta gli uomini si trovano a dover ricostruire le case, tante case nel centro delle grandi città, lungo le strade di campagna, nei villaggi; e per la prima volta "l'uomo pensa all'Uomo", ricostruisce per l'Uomo. La guerra ha distrutto il mito dei "monumenti". Anche nella casa, i mobili monumenti non devono esistere più, anch'essi in parte entrano fra le cause delle guerre; i mobili devono "servire", le sedie per sederci, le tavole per mangiarci, le poltrone per leggerci e riposarci, i letti per dormirci, e la casa così non sarà un focolare eterno e terribile, ma un'alleata dell'uomo, agile e utile, in grado di poter, come l'uomo, morire.

In Europa si ricostruisce, e le case sono semplici, chiare, modeste, per la prima volta al mondo forse l'uomo l'ha imparato, e proprio il mattino successivo a quelle notti fiammeggianti. Sulle macerie della sua casa ha imparato che la casa è chi la abita, è "lui stesso", e hanno avuto vergogna della loro vecchia casa come se avessero mostrato in pubblico le proprie debolezze e i propri vizi (1).

1944. Gli architetti milanesi si riunivano in uno studio provvisorio, di nascosto dalla polizia di Salò, per studiare una nuova organizzazione sindacale e professionale. Era l'Organizzazione

degli Architetti Associati, poi trasformata nel Movimento Studi Architettura. Quelli che avrebbero dovuto essere anni di sole, di azzurro e di allegria li ho passati sottoterra correndo e scendendo sotto bombe e mitragliate. L'"amore" per gli "uomini sottoterra" arrivò al punto più alto nel 1944, durante l'occupazione nazifascista dell'Italia Settentrionale. I tedeschi (perfetti urbanisti, del resto) lanciarono il progetto di città sotterranee (pensarono fino all'ultimo momento di vincere la corsa alla Bomba Atomica). Sottoterra i nazi-fascisti, i traditori della vita e dell'umanità. Molto meglio affrontare la sorte e la morte sulla terrazza di un palazzo guardando i "fuochi" delle cellule fotoelettriche e delle mitragliatrici degli aerei. Un articolo che scrissi (un articolo critico di architettura-urbanistica) nell'editoriale della rivista "Domus" meritò l'attenzione della Gestapo. Scampai per miracolo... da sottoterra. Ogni minuto vissuto era una vittoria. Di nascosto, ascoltavo la Radio della BBC da Londra che, tutti i giorni, apriva la sua emissione internazionale con la V Sinfonia di Beethoven. Seguivo con attenzione le notizie sull'eroica resistenza a Stalingrado...

1945. La Guerra finisce. La speranza di costruire invece che di distruggere anima tutti. Avevamo tutto in mano; eravamo felici, noi della sinistra e del centro-sinistra.

Pochi giorni dopo l'armistizio, con un reporter e un fotografo, realizzai un reportage nelle zone colpite dalla guerra. Viaggiai per tutta Italia, raccogliendo dati. Sentivamo che bisognava far qualcosa per togliere l'architettura dal pantano. Incominciammo a pensare, allora, a una rivista o a un giornale che fosse alla portata di tutti e che informasse sugli errori tipici degli italiani... Portare il problema dell'architettura alla vita di ognuno, in modo che ognuno potesse arrivare a rendersi conto della casa in cui avrebbe dovuto vivere, della fabbrica dove avrebbe dovuto lavorare, delle strade dove avrebbe dovuto camminare.

Gli architetti, gli intransigenti, cioè quelli che lavorano in silenzio e vedono nella nuova architettura un cammino di pulizia e di salvezza dell'umanità, dovrebbero essere ritratti come alcuni santi dell'antichità, con una corazza da guerriero e una spada fiammeggiante - la spada per combattere l'innumerabile massa degli incompetenti e degli ignoranti che li aggrediscono con i loro falsi cristalli, falsi ori, zampe storte di cane e di leone, tende di satin, tende di taffetà, tende di damasco, frange e orli, mori grandi e piccoli, stucchi di ogni specie, blasoni senza armi, lampadari di Baccarat veri o falsi, imbottite, matelassés, porcellane (soprattutto porcellane), cordoni, colori verdi o mandorla, rosa, da gelato, bianchi da zucchero candito, azzurri celesti, viola chiari, nappe e pon pon. È chiaro che abbiamo molto rispetto per gli oggetti antichi, quelli veri, e che li conserviamo anche in casa, ma come reliquie, che ogni tanto

chiudiamo nell'armadio. Ma violentare un 'epoca imponendole imbalsamazioni di gesso e cartone, significa disconoscere il progresso faticoso e doloroso dell'umanità, che l'incompetenza, il diletterismo e l'ignoranza fanno rinculare di chilometri per ogni centimetro che essa riesca a conquistare nel suo cammino in avanti (2).

Mi sono incontrata, a Roma, con Bruno Zevi, noto critico d'architettura, che aveva lasciato l'Italia per motivi razziali e che tornava dall'esilio negli Stati Uniti con la V Armata americana. Era tornato per fondare, a Roma, l'Associazione per l'Architettura Organica. Decidemmo, allora, di fondare un settimanale di architettura, chiamato "A - Cultura della Vita". La rivista fu edita a Milano, dallo stesso editore di "Domus". Fui anche invitata a collaborare al quotidiano "Milano Sera", come critico di architettura, e a partecipare al Congresso Nazionale per la Ricostruzione.

1946. I vecchi fantasmi riappaiono, i vecchi nomi ritornano, la Democrazia Cristiana prende il potere. Con lei, figure di passati governi, tutto ciò che pensavamo sconfitto per sempre. Matrimonio con P.M. Bardi, che ammiravo da quando ero un soldo di cacio ai tempi del Liceo Artistico di Roma. Pietro era importante, moderno, promuoveva l'arte, era il maggior giornalista italiano. Ci siamo innamorati, ci siamo sposati. In quell'anno, viaggio in America del Sud, che Pietro già conosceva. Arrivo a Rio de Janeiro per nave, in ottobre. Incanto. Per chi arrivava dal mare, il Ministero dell'Educazione e della Sanità si stagliava come una grande nave bianca e azzurra contro il cielo. Primo messaggio di pace dopo il diluvio della Seconda Guerra Mondiale. Mi sono sentita in un Paese inimmaginabile, dove tutto era possibile. Mi sono sentita felice, e a Rio non c'erano macerie.

Com'è il Brasile per l'europeo che sbarca per la prima volta a Rio de Janeiro? Dall'aereo, il contrasto fra le favelas e le costruzioni moderne spinge più verso il caos sociale che verso il risentimento borghese per il grattacielo standardizzato, al posto della casa in stile. Dalla nave, l'insenatura di Copacabana e la baia con il Ministero dell'Educazione e altri edifici che spuntano all'improvviso, quasi incollati alla foresta da cui emana l'odore che arriva a bordo, suggeriscono uno sforzo umano e non dà il tempo di pensare se era meglio il grattacielo o la casetta folcloristica portoghese. Documentazione previa: il libro del Museum of Modern Art, *Brazil Builds*, una speranza reale quasi quotidiana, non metafisica, nella semplicità delle soluzioni architettoniche, nei "ciao" umani, cose sconosciute per una generazione che arrivava da molto lontano. A quel tempo, nell'immediato dopoguerra, è stato come un faro di luce che

risplendeva in un campo di morte... Era una cosa meravigliosa. Ricevimento nell'IAB [l'Istituto degli Architetti Brasiliani - *N.d.T.*] di Rio: Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Rocha Miranda, i Roberto, Athos Bulcão, Burle Marx e altri. Nel Cosme Velho [un famoso quartiere di Rio de Janeiro, celebrato da Machado de Assis - *N.d.T.*], Portinari, lo scultore Landucci, Marcos Jaimovitch, "vecchi amici" di Oscar. Era la prima avanguardia internazionale del Brasile (la seconda sarebbe stata Brasilia). Incanto per la semplicità intelligente e per le capacità personali. Incanto per un Paese inimmaginabile che non aveva classe media, ma solo due grandi aristocrazie: quella della Terra, del Caffè, della Canna da Zucchero e... il Popolo.

1947. Chateaubriand invita Pietro a fondare e dirigere un Museu de Arte in Brasile: Rio e São Paulo. Ho tifato per Rio, ma i soldi stavano a São Paulo. Ho detto a Pietro che volevo restare, che qui ritrovavo le speranze delle notti di guerra. Così siamo rimasti in Brasile.

1951. Mi sono naturalizzata brasiliana. Quando si nasce, non si sceglie niente, si nasce per caso. Non sono nata qui, ho scelto questo posto per viverci. Per questo, il Brasile è due volte il mio Paese, è la mia "Patria di Scelta", e io mi sento cittadina di tutte le città, da Cariri al Triangolo Mineiro, alle Città dell'Interno e a quelle di Frontiera.

Note

Questo Curriculum Letterario è un collage di frammenti di testi scritti da Lina Bo Bardi.

(1) *Na Europa a casa do Homem ruiu*, "Rio" n. 92, Rio de Janeiro, febbraio 1947.

(2) *Urna cadeira de grumixaba e taboa é mais moral do que um diva de babados*, "Diário de São Paulo", 13 novembre 1949.

(Il testo pubblicato è ripreso da *Una Bo Bardi*, Edizioni Charta, Milano / Istituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo, 1994. Ringraziamo gli editori e, in particolare, Silvia Palombi.)

Le arti “minori” di Bice Lazzari

di Monica Naldi

Bice Lazzari è nata a Venezia nel 1900 e morta a Roma nel 1981. Dopo iniziali studi musicali si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Espone per la prima volta a Ca' Pesaro nel 1924. Negli anni successivi partecipa a numerose collettive con opere caratterizzate dall'attenzione per moduli impressionisti e post-impressionisti; espone i lavori d'arte applicata sia insieme alle opere figurative sia in mostre del settore, in particolare le Triennali di Milano. Nel 1935 si trasferisce a Roma dove, per alcuni anni, spinta dalle necessità economiche, svolge soprattutto lavori di decorazione parietale. Nel secondo dopoguerra torna alla pittura, con lavori astratti che richiamano da vicino l'arte applicata degli anni veneziani. Aperta alle novità più congeniali al suo percorso, quale l'informale, si mantiene tuttavia sempre coerente alle premesse di un lavoro in cui la lenta meditazione del rapporto fra i segni sulla tela la coinvolge fino agli ultimi giorni di vita, avvolti nel buio di una cecità quasi totale. La più completa catalogazione delle sue opere rimane ancora la monografia Bice Lazzari, opere 1925-1981, curata da Alberto Veca e Paolo Fossati (Milano 1984).

È difficile non riscontrare, esaminando le biografie delle donne artiste, una diffusa compresenza o alternativa dei fattori di agiatezza e ribellione. Una condizione sociale privilegiata, unita magari a un carattere un po' "strano", oppure una minor rilevanza della posizione sociale, ma un carattere "strano" assai, anticonformista e eccentrico. La condizione di donna artista è stata per lungo tempo eccezione, anche se in misura minore di quanto comunemente si divulghi, proprio perché per lungo tempo è potuta scaturire da condizioni biografiche eccezionali. Con tutto ciò, non si è verificata la scalata ai gradini più alti di una gerarchia artistica che per secoli ha privilegiato proprio l'eccezionalità del genio, essendo per la donna artista la ribellione individuale una reale condizione di sopravvivenza e non un ornamento che andasse a creare un'aureola di mistica grandezza. Senza nulla togliere agli anticonformisti di sesso maschile, quello delle artiste era - ed è - comunque un

anticonformismo di diversa natura, preliminare sovente necessario alla possibilità stessa di avere una presenza attiva nell'arte. Avviene così che l'anticonformismo che nell'uomo è spesso stato letto come sintomo di genio e sregolatezza, di creatività incontenibile, nella donna è "solo" una più o meno riuscita rivolta contro la discriminazione. O forse non solo.

L'anticonformismo di Bice Lazzari non l'ha forse portata a compiere ricerche sulla forma astratta all'alba del 1925, in una provinciale Venezia post-capesarina? Ma è pur stato un atteggiamento di vita prima che di arte, dettato da un certo senso di soffocamento e dalla percezione di una difficoltà oggettiva di lavorare e di esprimere compiutamente la propria creatività. Nel percorso di Bice Lazzari, all'essere donna si aggiungono la mancanza di quell'agiatezza di cui dicevo, nonché un carattere caparbiamente deciso ad affrontare e risolvere tutte le difficoltà valendosi solo delle proprie capacità. Non a caso la sua biografia è di quelle ardue da ricostruire: benché improntata a una volontà professionale che le fece preferire senz'altro la via accademica all'istruzione privata, più comune per le signorine, la sua carriera artistica rimane poco legata a fatti appariscenti, alla storia di personaggi maschili (o delle loro istituzioni) che riverberassero su lei la loro fama. Anticonformismo dunque profondamente radicato nella personalità e nell'esperienza individuale; e la facile traduzione anticonformismo = astrattismo risulta altrettanto campata per aria della soluzione anticonformismo = genio. Il percorso che porta all'arte astratta di Bice va seguito invece, finalmente, dall'interno.

Fuori dal luogo comune: l'artista

Dopo la mostra "L'altra metà dell'avanguardia", una parte della critica d'arte ha riscoperto Bice Lazzari, che in realtà ha avuto anche in precedenza un ampio riconoscimento critico: in nessun caso però ad esso sono seguiti un'accettabile approfondimento dell'opera e un'accettabile divulgazione dell'importanza di quest'artista. È curioso, tuttavia, come in alcuni casi il pressapochismo possa nascondere, e quindi svelare, fra le ragioni della dimenticanza o dell'equivoco, le ragioni stesse della grandezza. Il paradosso vuole che per rivalorizzare degnamente l'opera di Bice sia necessario sfatare qualche mito, rinunciare a qualche conclusione suggestiva ma affrettata. L'artista, fino a prova contraria, non ha esposto opere astratte prima della guerra; ma ciò che più conta, i famosi lavori a tecnica mista su carta degli anni 1925-1935 sono espressione di una ricerca formale legata all'arte applicata, e furono incorniciati, firmati e datati solo molti anni più tardi. Un colpo al valore di queste opere?

Tutt'altro; una ricollocazione che può portare solo vantaggi, perché conduce alla comprensione del lavoro complessivo dell'artista.

Muoversi a Venezia

Negli anni in cui Bice produce i lavori "incriminati", partecipa a numerose esposizioni con lavori figurativi, buona parte dei quali oggi conservati all'Archivio Lazzari di Roma. Venezia eredita da Ca' Pesaro il mito dell'artista d'avanguardia, ribelle e per lo più orientato verso una cultura d'Oltralpe. Allo stesso tempo, come la Biennale si fa canale d'accesso di molte novità internazionali, premiando al tempo stesso gli artisti italiani più legati a tradizioni provinciali ormai vetuste, così in generale il clima cittadino sta a metà tra suggerimenti di apertura e involuzioni. Venezia rinasce, a fine Ottocento, come città turistica, e come tale si ostina a premiare soprattutto una pittura di genere piacevole e di facile vendita, praticata dalle schiere di imitatori di Giacomo Favretto e di Mariano Fortuny. Di un allora noto generista, Ettore Tito, è allieva inizialmente Bice Lazzari, quando con decisione sceglie di iscriversi all'Accademia di Belle Arti, istituzione da non molto aperta alle donne. Per la disdicevolezza dei corsi di nudo è poi forzata dalla famiglia a ultimare gli studi seguendo il corso di decorazione con Augusto Sezanne. Delusa dall'esperienza accademica, trova in un gruppo di amici artisti la linfa necessaria ad andare avanti con una più proficua autodidassi, che l'avvicina a maestri assai più stimolanti, quali Cézanne e Modigliani. L'esperienza del corso di ornato e decorazione, tuttavia, come l'artista stessa ammise in diverse occasioni, fu fondamentale in quanto accesso alle categorie dell'arte sgombrato dal peso eccessivo tradizionalmente assegnato al disegno della figura umana. Avvicinandosi alla decorazione, per quanto legata a schemi tradizionali, Bice imbocca una strada più flessibile, e in via di enorme rinnovamento. Se la rivoluzione cubista faticava ad essere accettata in Italia, e se con lo stimolo di Venturi i giovani veneziani arrivavano a entusiasarsi per il postimpressionismo, ma probabilmente non oltre, il settore delle arti decorative, legato alla spinta propulsiva della sostituzione graduale di industria ad artigianato, ferveva di novità formalmente assai più audaci, o quanto meno l'audacia, in quel campo, incontrava minori resistenze.

Il difficile percorso fra arte e artigianato

Bice, pur impegnata in una produzione figurativa destinata alle esposizioni, dedica durante gli anni veneziani gran parte del suo tempo al progetto e alla realizzazione di opere d'arte applicata, da lei stessa considerata soprattutto un mezzo di sostentamento; negli anni che

portano alla nascita del moderno design, Bice occupa un posto che sta a metà fra l'artista e l'artigiana, un ruolo fluido all'interno del quale si coniugano la possibilità di sopravvivere e la possibilità di mantenere la definizione di artista. La stessa consapevolezza dell'artista è fluida, e approderà al riconoscimento del valore di queste prime opere come tappa iniziale di un percorso di arte astratta solo nel dopoguerra. In questo gesto manca ancora, e manca in seguito nella critica, la piena accettazione di una confluenza fra lavoro femminile - inteso come tessitura, ricamo, disegno per ricamo eccetera - e arte: c'è bisogno di una cornice, cioè di un'estrapolazione dal contesto, che viene infatti messo da parte. Si tralascia in questo modo di evidenziare le implicazioni estetiche derivate dal lavoro applicato, e di evidenziare come il disegno per ricami e stoffe, appreso fin dai primi anni d'accademia, passato attraverso una pratica costante e legata alla quotidianità, fosse ormai radicato nella sensibilità dell'artista.

Mi pare infatti che tutta l'opera astratta di Bice Lazzari mantenga nel tempo alcuni caratteri tipici dell'applicazione, in particolare della tessitura: ritmo, gioco fra simmetria e asimmetria, un'idea di lentezza esecutiva, come se la stesura del colore, perfino nelle opere che sembrano dipinte con una certa rapidità, fosse meditata goccia dopo goccia, in una paziente fusione del colore e del segno con la tela: e questo ben prima che l'artista trovasse nell'informale una via per certi versi congeniale alle sue ricerche. Il senso di questa continuità di ricerca estetica viene confermato anche dal rapporto fra progetto e opera finita: i bozzetti successivamente incorniciati, appaiono sì progetti embrionali, ma con caratteristiche proprie: almeno fino al 1930 le opere finite sono caratterizzate da una maggiore piacevolezza decorativa, mentre il bozzetto presenta una ricerca di più complessa lettura, nella quale il rapporto fra i segni non nasconde una derivazione dalle geometrie del ricamo tradizionale, secondo una linea che va progressivamente eliminando le forme naturalistiche per concentrarsi sui valori di ritmo e struttura. E davvero impossibile, a questo punto, non riconoscere in questi lavori il punto di inizio dell'indagine estetica portata avanti dall'artista nei decenni successivi con rigore e coerenza, fin da questi anni resasi autonoma da fini decorativi, ma nondimeno legata alla sfera dell'applicazione da cui trae un duraturo nutrimento.

Sofonisba Anguissola, la tela e il mare

di Maria Nadotti

Sei erano le sorelle Anguissola - Sofonisba, Elena, Lucia, Minerva, Europa, Anna Maria -, tutte nate, verosimilmente, a distanza ravvicinata. Tra il 1534 e il 1536 Sofonisba, la primogenita. Tra il 1550 e il 1557 Anna Maria, settima (tra Europa e lei si colloca Asdrubale, l'unico maschio) e ultima figlia di Amilcare Anguissola e Bianca Ponzoni, due nobili cremonesi un po' spiantati, ma certo assai colti e amanti delle arti liberali. Le "Sofonisbe" - come non pensare all'affettuoso e leggermente derogatorio termine coniato da Gadda? - crescono insieme, istruite, ancora più che assecondate, a coltivare i loro talenti intellettuali e artistici e allo stesso tempo le loro grazie femminili. Pittura e lettura, sotto lo sguardo vigile della severa Bianca Ponzoni e di quell'instancabile tessitore di trame commercial-mondane che è Amilcare, più che via d'accesso all'universo dell'arte e degli uomini, paiono essere un complemento e un potenziamento dell'educazione domestica e femminile delle sorelle. Una storia di illuminata anticipazione di ciò che, a distanza di poco meno di tre secoli, sarà la costruzione borghese dell'identità femminile di classe medio-alta. Accanto alle doti materne e accuditive si alimentano i talenti spirituali e intellettuali: la musica, la poesia, l'arte possono sposarsi legittimamente con la maternità, la dedizione ai figli, la cura della casa e delle relazioni sociali. Purché non si facciano mestiere. Purché non emancipino la donna dal perimetro della casa e della famiglia, procurandole autonomia di movimento, decisionalità, riconoscimenti e soprattutto denaro da amministrare in proprio, fuor di tutela. Sofonisba - perché solo a lei, e non necessariamente per un suo primato pittorico rispetto ad esempio alla sorella Lucia, questo il destino o la volontà procurano - riesce invece nell'impossibile.

Le sue doti di ritrattista originale e squisita vengono riconosciute dai grandi e dai potenti del suo tempo, dal papa a Michelangelo Buonarroti, dal Vasari a Filippo II di Spagna. A partire dal 1559, e per ben quindici anni, proprio questo re la vorrà alla sua corte, dama di compagnia

della regina - Isabella di Valois prima e Anna d'Austria poi - e maestra di disegno e pittura delle figlie. In cambio le verranno garantiti una rendita e pingui compensi. Anche se mai, esplicitamente, per la attività di pittrice e di iniziatrice all'arte delle due infante e delle stesse regine. Le sue tele Sofonisba le regala, le manda in omaggio, ne fa dono a papi, principi, nobildonne e gentiluomini. In cambio riceve favori, protezioni, entrate sempre più consolidate nelle corti europee. È così che, mantenendosi seppur indirettamente con il suo lavoro, arriva nubile a un'età che all'epoca doveva essere considerata ragguardevole. Trent'anni quasi finiti e ancora nessuna famiglia. L'ennesima anomalia di una pittrice che si procura da vivere da sola, lontana dai genitori e sorelle, e che pure non ha fama d'avventuriera. Se si sposa, tardivamente e più per considerazioni sociali ed economiche che - par di capire - per amore, desiderio, insoddisfazione della propria precedente condizione di donna senza marito, è perché la legge del tempo non prevede che gli individui di sesso femminile amministrino rendita e denaro direttamente e in proprio. Al momento di lasciare la corte di Spagna, che fino ad allora le ha fatto da famiglia, tutelandola e facendole da garante, l'artista deve consegnarsi a un uomo. Porrà, Sofonisba, le sue condizioni anche qui. Se matrimonio ha da essere che almeno sia con un uomo della sua terra e della sua lingua. Si unisce dunque in matrimonio con don Fabrizio Moncada, nobile cadetto siciliano a cui viene affidata l'ingente dote in denaro, rendite annue e preziosi che la corte spagnola le ha elargito. E di nuovo, questa volta per fare ritorno in patria anche se non in famiglia, Sofonisba varca il mare e va a stabilirsi a Paterno, in Sicilia.

Passano pochi anni, quattro o cinque al più, e questo marito tardivo e forse un po' forzato con il quale l'artista riesce a vivere con una qualche serenità anche gli anni confusi e ansiosi che, dagli agi e dalle sicurezze della corte, la precipitano nella vita reale e, a tratti, nel bisogno economico, questo marito - dicevamo - proprio dal mare le viene strappato. Diretto in Spagna a rivendicare i diritti finanziari, maturati dalla moglie e i pagamenti che tardano ad arrivare, Moncada resta vittima di un misterioso incidente. Il veliero su cui viaggia viene assalito dai pirati e Fabrizio, insieme a pochi altri uomini, annega. Il ruolo che il mare, e il viaggio giocano nella vita di Sofonisba non è finito.

Di lì a pochissimo tempo, in compagnia del fratello Asdrubale, l'unico uomo che, scomparsi il padre e il marito, possa legittimamente curare i suoi interessi e proteggerla dall'avida famiglia del defunto Moncada, l'artista lascia Palermo e, via mare, parte alla volta della Liguria, per ritornare da lì in seno alla famiglia d'origine. Le cose non vanno però come previsto: le avverse

condizioni del mare che costringono i fratelli Anguissola a sbarcare con tutti i loro beni a Livorno e l'innamoramento di Sofonisba per il giovane Orazio Lomellini, genovese capitano della fatale imbarcazione che la trasporta, non la faranno riapprodare a Cremona. "Li matrimoni prima se fano in Cielo et poi in terra", scrive a Francesco I, granduca di Toscana, Sofonisba, per dire che non si riteneva obbligata a dar conto a nessuno della sua repentina e forse prematura (Moncada era morto solo l'anno prima) decisione di risposarsi. Lomellini infatti, in quel di Pisa, a poche settimane dall'approdo di fortuna, ha preso in moglie la pittrice. Patto matrimoniale siglato in gran furia e in segreto, per sfuggire all'opposizione del fratello e della corte spagnola, contrari a un'unione socialmente sperequata a svantaggio di Sofonisba. E invece, come si vedrà poi, le ragioni del cuore erano quelle giuste: la pittrice vivrà felice e serena a fianco di Orazio fino a tardissima età. Morirà ultranovantenne, pianta e rimpianta dal marito che le sopravviverà di sette anni e che sulla sua pietra tombale farà incidere una commossa, tenera, dedica amorosa.

La fama di Sofonisba nasce quando lei è poco più di una ragazzina e ancora si muove tra la camera dell'infanzia e la bottega di Bernardino Campi, dove è stata mandata a studiare "dal naturale" insieme a Elena, la sorella che presto entrerà in convento. Non a caso, nella sua formazione d'artista viene tralasciato l'addestramento necessario per l'invenzione, considerato evidentemente inutile e forse fuorviarne per chi, data l'appartenenza al sesso femminile, va piuttosto indirizzata verso i lidi sicuri della ritrattistica e di una vita all'ombra e sotto la protezione dei potenti. Sofonisba sviluppa in tal modo la "freschezza del suo disegnare", schivando però la superficie o la maschera dei volti per dedicarsi all'indagine psicologica (celebri, e decantati dal Buonarroti, sono i suoi studi delle espressioni del riso e del pianto, segni estremi della perturbante mutevolezza della psiche), ma evidentemente si deve esercitare anche copiando i disegni di altri pittori. Tommaso Cavalieri, gentiluomo romano citato da Giorgio Vasari, di lei dice "il disegno non è solamente bello ma ci è ancora inventione". (1) Questa capacità di penetrare oltre l'apparenza e di portare alla superficie ciò che essa cela sarà il tratto distintivo dei suoi tanti ritratti e autoritratti. Ritratti d'ambito familiare - le sorelle, la madre, il padre, i pittori suoi maestri - e poi, a poco a poco, le personalità pubbliche che il padre Amilcare le mette con accortezza davanti al cavalletto, Giulio Clovio, un monaco, un domenicano astronomo. Solo più tardi fanno la loro comparsa alcune, poche, tele a soggetto religioso - Madonne col bambino, Sacre famiglie, Pietà - ricalcate su opere altrui.

A differenza di Artemisia Gentileschi (1593-1653), altra artista uscita di recente dal chiuso delle

competenze specialistiche, Sofonisba Anguissola sembra avere una vita tutto sommato poco conflittuale.

Come Artemisia, ha alle spalle un padre che punta su di lei. Amilcare però non è un pittore, come il Gentileschi, bensì un nobiluomo padano di larghe vedute e spirito imprenditoriale. Il piccolo gineceo domestico non lo spaventa né lo mette in fuga, né tantomeno lo spinge a pose da padre padrone. Il suo è piuttosto un atteggiamento da pedagogo lungimirante o da impresario, disposto a investire sulle sei figlie quello che avrebbe investito su altrettanti maschi. La casa dell'infanzia che Sofonisba e le sue sorelle raccontano attraverso i tanti e affettuosi ritratti reciproci e i volti dei genitori parla di conciliazione e armonia, di un gusto diffuso per il gioco e il piacere, per il quieto vivere e la tolleranza, per una sessualità discreta e incorrotta. Eppure non si tratta di uno scenario immobile: le correnti profonde che lo attraversano - attrazioni e repulsioni, complicità, invidie, piccole esclusioni, risentimenti, semplici e banali diversità - diventano un incredibile tessuto narrativo popolato di tanti, e spesso divergenti, punti di vista. Le "Sofonisbe" non sono mai un genere, bensì un insieme di individualità ben distinte. Anche se si somigliano, anche se giocano agli stessi giochi, indossano gli stessi monili, si acconciano i capelli nel medesimo modo.

Prendiamo la celebre *Partita a scacchi* conservata nel museo di Poznań e dipinta da una Sofonisba appena ventenne, ma già affermata e del tutto padrona della tecnica pittorica. Pur senza lasciare la scena familiare, Sofonisba si è sottratta alla logica del ritratto e ha costruito un complesso racconto a più voci. Attorno a una scacchiera lievemente inclinata e sgheмба che costruisce alla tela profondità e prospettiva e al riparo di una quercia di cui si intravede solo la parte inferiore del tronco, appena decentrato verso la sinistra del quadro, sono disposte quattro figure femminili. Sulla sinistra, di tre quarti, lo sguardo rivolto a chi la guarda (Sofonisba, noi), Lucia è in procinto di spostare una pedina sulla scacchiera. Paffuta, placida, compiaciuta, la mano sinistra appoggiata sul tavolo a proteggere un alfiere nemico già catturato, la giovane sembra più interessata alla sua immagine che al gioco. Il dialogo è tra lei e chi la ritrae o, narcisisticamente, tra lei e chi la vedrà ritratta sulla tela. Di fronte a Lucia, nettamente di profilo, anche se il viso ha una leggera inclinazione che asseconda il movimento convergente della prospettiva, sta Minerva, la più letterata delle Anguissola. L'assenza quasi totale di seno, enfatizzata dalla posizione del corpo, e l'espressione assorta, concentrata del viso, lo sguardo immerso nel volto di Lucia che, come sappiamo, non lo ricambia, nonché il gesto leggermente ieratico della mano destra levata a sottolineare una battuta appena

pronunciata, fanno pensare a una adolescenza embrionale, saccente, ancora non sfiorata da humor o accettazione, incerta e pertanto rigida. Al centro, spostata verso (schierata con?) Lucia, la piccola Europa, estranea al gioco e pure testimone partigiana del suo svolgersi. Vien da pensare che, se il gioco fosse di carte, Europa non esiterebbe a spiare quelle di Minerva e a soffiargle in un orecchio alla sorella maggiore. Sul viso della piccola è disegnato un riso d'intesa e di trionfo da satiro bambino: sembra che rida della battuta di Minerva, di cui cerca lo sguardo e che pure non le risponde, intenta com'è a guardare la distratta Lucia. Sulla destra, a bilanciare la zona d'ombra alle spalle di Lucia, si affaccia un'anziana servente, che sembra irrompere nel quadro da un ipotetico fuori campo. Quasi si fosse sottratta ai suoi doveri domestici con una torsione improvvisa e vagamente innaturale del corpo, come è tipico di chi la curiosità ha strappato a quanto andava facendo. Neppure il suo sguardo si incrocia con quello delle tre sorelle, precipitato com'è, dall'alto verso il basso, sulla scacchiera. Sguardo divertito e intrigante, più complice che materno, da compagna di giochi e depositaria di segreti che ai genitori non si possono rivelare. Il tutto è calato in uno spazio ambiguo, camera e giardino insieme, incorniciato com'è da una azzurrognolo sfondo di colline digradanti che certo Sofonisba, nata e cresciuta nella nebbiosa piana cremonese dai colori di terra, doveva aver scoperto sui libri o nei quadri. La manieristica e improbabile apertura paesaggistica, più che dare profondità e ariosità al dipinto, sembra sigillarlo e rinchiuderlo in una dimensione intima e costretta insieme. Lo spazio della tela risulta infatti misteriosamente invaso, saturo, quasi che la partita a scacchi altro non sia che un pretesto per portare in primo piano le complesse, volubili dinamiche che aggregano e disgregano il gruppo delle sorelle.

Proviamo con un'altra tela, il *Ritratto di famiglia*, oggi al museo di Nivaa, di cui nel 1556, dopo averlo visto in casa Anguissola, il Vasari parla con ammirazione. Si tratta di una composizione all'apparenza assolutamente classica: al centro Amilcare, il padre, sorta di informale ma solida figura in trono, lo sguardo che punta nella nostra direzione, "fuori" dal quadro, ma la tensione del corpo e dell'affetto tutta concentrata sul fanciullo Asdrubale che gli sta accanto impettito in una maschia, infantile arroganza. Sulla sinistra, la parte del cuore. Il bambino, unico e desideratissimo maschio della famiglia, è vestito di rosso e, oltre ai guanti e allo spadino, simboli di status e di trasmissione ereditaria del potere paterno, esibisce una vistosa brachetta. Il corpo del ragazzino, piantato a gambe larghe sul terreno, la mano sinistra appoggiata con noncurante baldanza all'elsa della spada, è girato di tre quarti verso Amilcare, che gli cinge le spalle avvolgendolo in un mezzo abbraccio che è insieme espressione d'affetto e investitura. Asdrubale, il viso stagliato in un profilo nitidissimo enfaticizzato da una leggera inclinazione

all'indietro del capo, cerca lo sguardo paterno come per riceverne approvazione e conferma, ma il padre, come sappiamo, non guarda. I suoi occhi, puntati "fuori" quadro, vanno a incontrare quelli di chi lo ritrae, Sofonisba, la primogenita, la pittrice che lo farà passare alla storia e che, per riuscirci, dovrà trovare casa di là dal mare, lontana dalla casa paterna. Per non correre il rischio - vien da pensare - di far da comparsa a una monosessuale storia di promesse e investimenti non solo affettivi che prevede solo la coppia padre/figlio e lascia nell'ombra, come nel quadro, la giovinetta Minerva, testimone neanche tanto richiesta del patto che i due uomini di casa stanno stringendo stringendosi la mano. Congelata nel suo abito di gala, i capelli raccolti dalla rituale coroncina, il viso compunto di chi cerca di darsi un contegno in una situazione che ne rende irrilevante la presenza, le mani leziosamente impiegate a raccogliere la lunga gonna e a stringere un paralizzante mazzetto di fiori, Minerva ha la ventura di essere addirittura incompiuta. La parte bassa del suo corpo - gonna, gambe, piedi - sfuma in poche pennellate di un esserino inconsistente e aereo, che non poggia per terra. Ombra, spia, pleonastica figura di complemento compositivo. Non veramente dissimile, a ben vedere, dal bianco e spaesato cagnetto sull'altro lato della tela.

Si potrebbe continuare. Ogni lavoro di Sofonisba, compresi i suoi ritratti di corte, è infatti un vero e proprio racconto analitico. Come se, pur rispettando i codici della ritrattistica d'epoca, la pittrice avesse rifiutato di entrare in un rapporto freddo, fissante, di pura oggettivazione, con i personaggi ritratti e avesse ingaggiato, con ognuno di loro - dal re Filippo II e dalle sue consorti al giovinetto Massimiliano Stampa, nonché a se stessa - un rapporto fatto di allusioni, rimandi, domande e risposte. Piccoli dialoghi teatrali a due o più voci, giocati sullo scandaglio e sull'empatia, giocosi e sinceri.

Capaci, soprattutto, di portare in scena anche il corpo, spesso assente sulla tela, dell'artista.

Note

(1) Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, (a cura di G. Milanesi, 1881, vol. V, pp. 80-81).

Per una panoramica ricca e esauriente sulla vita e le opere di Sofonisba Anguissola si vedano:

Flavio Caroli, *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Milano, 1987.

Sofonisba Anguissola e le sue sorelle, Leonardo Arte, Milano, 1994, catalogo della bella mostra

tenutasi a Cremona dal settembre al dicembre scorsi. La stessa mostra, dopo essersi spostata a Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemaldegalerie, da gennaio a marzo, da aprile a giugno del 1995 sarà a Washington, The National Museum of Women in the Arts.

Gli occhi sporgenti di Sofonisba

di Berenice Capatti

Gli occhi sporgenti di Sofonisba richiamano osservatori curiosi. "Può farsi un cicinin più in là?" chiede una voce tremula. Nessuna risposta. Volti impassibili ammirano gli sguardi dipinti. Disticandosi tra cappotti e maglioni due vecchie signore si prendono a braccetto. Scuotono i propri paltò e si tuffano nel successivo amalgama umano con la speranza di una sorte migliore. Sono i piccoli autoritratti ad attrarre tanta attenzione. Visi rosei e mani sottili s'introducono in vesti austere. La giovane Sofonisba sorride a se stessa oppure al proprio osservatore, come d'istinto ama credere il visitatore vanesio. Le anziane signore si fermano accanto ad un ragazzetto che grida: "Un fantasma, un fantasma...". Divertito dalla propria paura sgrana gli occhi davanti ad una serva ingiallita sul fondo di una tela buia.

"Non ha paura, lei?" punta l'indice sul volto di Lucia serena, in primo piano, intenta a suonare una spinetta. "Ma no, Piet, non vedi che ride?" il padre gli batte sulla spalla.

Le vecchie signore, nel frattempo, sono passate oltre. Una giovane monaca, con il viso timido fasciato di bianco, promette giudizio e preghiera. Sorella, forse...La parete si anima, prende vita una famiglia di precoci pittrici.

Piet va a sedersi dietro le vecchie signore che salutano tre uomini in blu. "Buongiorno professor Padulari". "Oh! Ecco la signora Zonca - il professore la presenta ai colleghi - la nipote dell'illustre filologo".

La discendente canuta del defunto erudito desidera conoscere il parere di esperti. "È una mostra importante..." attacca il signor Padulari.

"Ma, dica - viene interrotto - che cosa prova lei di fronte a questi visi sottili, a questi occhi

spalancati?". Il professore arrossisce. Qualcuno lo chiama al telefono. La signora Zonca guarda l'amica mentre i tre uomini si allontanano: "Non sarò stata indiscreta, Teresa?".

Un tavolo ed una partita di scacchi. Lucia alza lo sguardo, disturbata mentre muove pedina. Nasconde il proprio disappunto, saggia ed educata com'è. Minerva, rivale nel gioco, la ammonisce a far presto, noncurante della signora Zonca estasiata dagli abiti fini. La signora si è persa tra gli sguardi mancati. Perché Minerva osserva Lucia che esamina proprio lei, Rosetta Zonca, in persona?

Accanto, il padre Amilcare designa compiaciuto la propria discendenza: il piccolo Asdrubale, unico maschio dopo tante figlie. "E la madre?" chiede una giovane liceale alla vicina. Poi s'avvicinano i ritratti di corte. Filippo II dal volto scavato, lo sguardo enigmatico, la bocca contratta. Fluttua il viso luminoso tra un cappello nero ed una veste scura. Attrae una piccola folla quest'uomo serio, nobile sì, eppure poco imperiale. Al suo fianco Anna d'Austria, consorte altera. Le infante, più in là, lodate da tanti per i preziosi gioielli.

Si crea un mondo curioso nella sala gremita di gente, un incontro di sguardi tra tele dipinte. L'imperatore posa davanti agli occhi globulosi del giovane Stampa e Bernardino Campi non mostra proprio a Giulio Clovio, severo, il ritratto dell'allieva Sofonisba? Le due anziane signore, considerata sommariamente la famiglia imperiale, penetrano nel vano che raccoglie i disegni. Una bambina ride della vecchia serva assorta nel proprio alfabeto. La donna è tanto goffa e la ragazzina talmente sfacciata che chiunque al vederle sorriderebbe, non fosse che per uno scrupolo umanitario poco istintivo. Le amiche s'incamminano verso le riproduzioni ed i cataloghi. La signora Zonca acquista la cartolina di un anello dell'infanta, la vicina quella devota della giovane monaca. Escono. Escono anche le liceali ed il piccolo Piet. Ognuno di loro crede avere i propri, ormai. Il bambino corre a rivedere la serva-fantasma, le giovani compagne discutono di Filippo II e di Massimiliano Stampa. I volti dipinti appartengono già al ricordo: si moltiplicano, mutano veloci. Ogni visitatore, allontanandosi, ricorda quella parte di mondo che ha sperato vedere. "Ma gli occhi grandi e sporgenti di Sofonisba sono poi così grandi e sporgenti?" si chiede qualcuno varcando la soglia.

Nello spazio del teatro

di Angela Malfitano

Quando mi trovo di fronte ad un gruppo di allievi, giovani attori principianti o ragazzi delle scuole, mi scopro a dover segnalare già dal primo incontro, che cos'è uno *spazio scenico* e che questo spazio è *sacro*. Quante cose si imparano insegnando... Avverto quanta passione c'è in me e quanto desiderio di essere capita mentre definisco il luogo dove sta l'uditorio e il luogo dove si svolgerà l'azione, cioè l'oggetto del lavoro.

Questa ed altre sono cose che ho per molto tempo considerato scontate, un mio quasi innato patrimonio, una rete di comportamenti, di saperi, di codici, di convenzioni che fanno però parte dell'essere attrice, persona di teatro. Atti apparentemente banali - ma la cui conoscenza e frequentazione sono indispensabili - e che vanno dalla coscienza dello spazio scenico al modo di ringraziare quando si prendono gli applausi; all'atto di riunirsi, tutta la compagnia, dietro il sipario che sta per aprirsi per il primo applauso; all'allestimento di un pur piccolo spazio proprio, a cui poter dare il nome di camerino; al diritto di avere il silenzio in sala quando si recita e al dovere di osservarlo quando si è tra le quinte. Tutte regole che si possono interpretare a proprio volere ovviamente o anche trasgredire, consapevoli del significato della nostra scelta.

Tutto questo ed altro ancora fa parte del patrimonio di una famiglia, immensa, malata, schizofrenica, vituperata, ma pur sempre famiglia. E il senso di appartenenza a questa famiglia, la famiglia del teatro, oltre ad emozionarmi, mi conferma che esiste; codici non scritti ne legittimano l'esistenza, per noi, suoi componenti, e nel sociale. Voglio ricordarmi che esiste questa famiglia perché troppo spesso la vita che vivo, "l'oggi", mi conduce a chiedermi a che serve il mio mestiere e in quei momenti non basta avere pronte nella bisaccia cento e una risposte di tipo socio - storico - politico - misterico - antropologico. Ma forse ciò che conta di

più è averla sempre presente una domanda, è "stare in una domanda"; il fardello più prezioso da portare con sé sono le "domande continue", non le risposte. Questo è il compito che mi sono data come artista, coltivare una tensione sincera verso una risposta che non c'è, o che non è definitiva, coltivarla anche attraverso il proprio egocentrismo e narcisismo.

Un'altra domanda preziosa che porto con me anche come persona è: che cosa è sacro per me, intendendo con sacro ciò che è irrinunciabile, necessario, ciò che è nella mia strada (tra queste cose metto, per ora, il diritto al linguaggio della dissacrazione). E allora...tornando ai nostri esordi, perché uno spazio scenico è sacro? Immagino di rispondere a dei profani. Semplicemente, perché l'attore abbia lo spazio per poter svolgere la sua azione, perché questa azione non sia confusa con il quotidiano e possa essere vista, perché l'uditorio possa vedere e sentire cose che lo meravigliano. Quindi anche lo spazio per l'uditorio è sacro, perché indispensabile nel gioco delle definizioni spaziali; e certamente non dico nulla di nuovo se, immaginando di rispondere invece a degli studiosi del campo, rimando un'altra domanda: perché è sacro un altare, cristiano o pagano che sia?

Ecco come uno spazio da fisico diventa anche metaforico, simbolico, rituale; diventa il luogo dove vedere rappresentate le nostre paure, le nostre tentazioni, e così anche l'atto di andare ad una rappresentazione in un luogo deputato, alla quale assistere assieme ad altre persone, diviene un atto sociale e civile. Dello spazio del teatro quindi, sia fisico che metaforico, e del mio personale rapporto con esso, parlerò. E perché non cominciare dai camerini?

Il verbo allestire si usa tanto per la scena quanto per i camerini.

Io ho bisogno di avere e perciò di allestire un mio anche piccolo luogo dove mettere i costumi, gli oggetti di scena, se ci sono, uno specchietto; se mi fermo per diverse repliche metto anche una tovaglietta, delle foto, qualcosa che in quel momento mi piace o mi va di considerare un portafortuna. È il mio spazio, posso fare ciò che voglio. "Camerino" anche se in venti in un camerone. Dove respirare, concentrarsi, fare un training interiore.

Lo spazio scenico con alcuni registi. Tra le esperienze più particolari che mi hanno fatto conoscere modalità diverse di uso dello spazio, vorrei ricordare uno degli spettacoli fatti con la regia di Leo De Berardinis, *Delirio*, a Santarcangelo nel 1987. Leo scelse per lo spettacolo un cortile che era il retro di un antico palazzo signorile in rovina; il terreno era coperto di erbacce, quando furono tagliate, stendemmo uno strato di sabbia bianca su tutta la superficie

dello spazio, infine fu montata la gradinata. Lo spettacolo iniziava all'imbrunire e l'unica luce usata era quella di un lampione comunale che si accendeva durante la rappresentazione, poco prima dell'oscurità completa, ma quando già il tappeto di sabbia bianca rimandava i suoi bagliori indefiniti. Quel cortile ora è tutto cemento e garages.

Ma di Leo vorrei ricordare, tra le tante cose che mi hanno lasciato un'impressione, parlando qui esclusivamente di spazio, i suoi monologhi sull'orlo del palcoscenico, fuori dalla scena vera e propria, magari all'estremo limite sinistro o destro, solo con l'occhio di bue, e a volte fatti anche scendendo in platea.

Monologhi che a volte entrano bruscamente nell'atmosfera creata sul palco fino a quel momento, proprio a ricordare al pubblico l'esistenza dell'Attore, la sua forza, la sua energia magari con qualche scomodo verso sull'esistenza che conduciamo.

Poi è venuta l'esperienza con Thierry Salmon che è stata da subito, dalle audizioni, un'avventura sullo spazio. Tutto il lavoro di Salmon, d'altronde, ha come componente questa ricerca. Una delle prime cose che Thierry disse a noi attori era che aveva l'intenzione di lavorare negando lo spazio del palcoscenico e usando tutto il resto dello spazio che il teatro offriva. Così facemmo. Avevamo a disposizione il Teatro Comunale di Meldola, vicino a Forlì, un piccolo gioiello di teatro all'italiana. Lo spettacolo che preparavamo era *Signorina Else* di Schnitzler. Per le prove, abbiamo lavorato ovunque: nel foyer, in platea, nei palchetti, nel bar del terz'ordine, nel "golfo mistico".

Per lo spettacolo fu poi costruita una scenografia di finte (e vere) casse acustiche, in cui erano inserite due cabine di plexiglass, e che chiudevano completamente il boccascena. Gli attori lavoravano in platea, tra il pubblico, su una passerella che metteva in comunicazione il muro di casse con la platea e nelle cabine di plexiglass (una delle quali era occupata dalla consolle con i tecnici, che erano quindi sempre a vista).

L'impatto spaziale che il pubblico riceveva era, come si può immaginare, fortemente straniante e molto significativo; negando il palcoscenico, si poneva l'accento su parecchie abitudini e rituali di un certo ceto sociale e il suo modo di fruire il teatro.

Un mio spettacolo: *La Morte della Sacerdotessa*.

Lo spazio della scena si identifica qui completamente con lo spazio della finzione. Ci troviamo

infatti nel Tempio di Apollo a Delfi in un qualche secolo prima di Cristo.

Per questo spettacolo ho scoperto subito che lo spazio migliore è quello della scena in basso, col pubblico su di una gradinata. La sacerdotessa o Pizia si muove dentro al tempio in cui è costretta a vivere per regola religiosa, assieme alla sua ancella-allieva. Ma forse sta meditando la fuga, sfinita da una vita di reclusione e schiavitù (i sacerdoti, custodi del Tempio, regolano la vita, soprattutto amministrativa, a Delfi) e costretta a pronunciare profezie pilotate politicamente. Quando poi, in prossimità della morte, il suo corpo viene scosso dai fremiti della medianicità e posseduto dalle ombre di Edipo, Giocasta, Laio e altri personaggi del mito (ognuno racconta una propria verità sulla storia), la sua smania di fuga cresce in proporzione alle sofferenze del suo corpo attraversato e reso divino, forse, per volere di Apollo. Tenta allora - con sempre maggiore temerarietà - la fuga vera e propria dallo spazio in cui si trova; l'attrice esce dalla pedana, corre a cercare una via d'uscita, picchia i pugni contro i muri, urla; la sua ancella non riuscirà a riportarla al suo servizio dentro lo spazio scenico; sarà la Pizia stessa, resasi forse conto dell'inutilità della fuga, che progressivamente annichilita, tornerà al suo servizio: stare sotto i fari, in scena, per morire in un rituale simbolico, sepolta sotto il grano. La metafora sulla condizione dell'attore è fin troppo chiara anche se non è il solo elemento in gioco in questo spettacolo. L'uso che ho fatto dello spazio con la fuga fuori dalla pedana ha, credo, il significato dello svelamento; svelamento già annunciato all'inizio, quando parlando di re e regine, la sacerdotessa si trova sui bordi del palco e fuori dalla luce, quasi ad osservare il suo territorio di movimento. A volte sono quinte che si trova davanti, altre volte muri o strapiombi pericolosi; non sappiamo, e non ci importa sapere, se sta già escogitando una via di fuga dal tempio o se è l'attrice che già ci avverte: "attenti, sto giocando con voi a fare dentro e fuori da questa falsa verità, vediamo se ci capite qualcosa, perché io...non ci capisco niente..."

L'introduzione del personaggio dell'ancella, la creazione di un rapporto tra questa e la sacerdotessa, il desiderio della Pizia di fuga dal tempio, il finale rituale, sono mie reinterpretazioni del testo che è nato dal genio dissacratorio di Durrenmatt.

Quando ho incontrato il racconto "La morte della Pizia" da cui è tratto lo spettacolo, non avevo mai letto nulla di Durrenmatt, ne avevo solo sentito parlare: è stato un vero incontro magico, che mi stimolava a lavorare sulle mie corde del tragicomico, sulla forza evocatrice dei miti, sulla dimensione femminile, sulla condizione dell'attore, mi dava la possibilità di recitare battute che scardinavano certi tabù ancestrali e, infine, mi permetteva di esplorare la mia

radice mediterranea che amo con una forza inossidabile. Così, nell'impeto della fresca lettura del racconto sulla Pizia, sono partita per un viaggio che da tempo dovevo fare, in Grecia. Parlo del viaggio e del Mediterraneo per concludere questa mia chiacchierata perché considero lo spazio del teatro come spazio della scelta, della mia scelta, quindi della libertà (cui pago, ogni giorno il mio tributo con serenità).

La Grecia, Delfi, il tempio di Apollo, una grande scoperta, una indescrivibile emozione. Nella valle di Delfi ho cercato di iniettarmi nello spirito ciò che vedevo; la stretta valle, i cipressi e la mezza luna del mare in fondo erano come li aveva raccontati Durrenmatt, ma c'era dell'altro: ciò che emanava il sito archeologico, ciò che emana la Grecia e che i suoi amanti ben conoscono, ciò che ho conosciuto leggendo dei libri sulla religione della Grecia antica. E cioè che le sacerdotesse dei templi venivano scelte dai sacerdoti che custodivano gli affari delle città-santuario come Delfi nei paesi circostanti, presso le famiglie più povere e numerose, quando erano poco più che bambine; venivano poi portate nel tempio e lì costrette a vivere per il resto della vita, subendo probabilmente violenza, drogate e ridotte in totale schiavitù. Ecco perché sulla scena è nato il desiderio di fuga dallo spazio del tempio-teatro. In Grecia sono poi tornata altre tre volte da allora e penso che vi andrò ancora; ogni volta ho vissuto in uno stato di movimento interiore, di passione, di concentrazione e meditazione molto utili per il mio lavoro. Ora ho una nave interiore che mi porta in quell'atmosfera ogni volta che voglio.

Nello spettacolo ho potuto esprimere così anche il mio bisogno di mediterraneità -ho radici nella terra di Sicilia e sono nata sul mare - con le sonorità, i colori, le lingue: le battute dell'ancella sono pronunciate in leccese e Tiresia è siciliano. Sento che ci sono altri luoghi, soprattutto del Mediterraneo orientale, che devo visitare: le coste della Turchia, la terra mistica di Israele, Giordania e Siria, l'Egitto... In attesa che le Linee Lauro si rimettano dai loro problemi e decidano di sponsorizzare i miei viaggi, continuo a viaggiare nel mio spazio di libertà, nel luogo dove provo il massimo grado di autonomia, dove mi muovo tranquilla anche senza cinque diottrie, nel mio spazio del sacro, nel mio mare che è la scena.

Colette in tournée

di Laura Mariani

Nel 1911 Sibilla Aleramo apriva il suo ritratto di Colette Willy quasi giustificandosi ("Perché non ne parlerei? Ella è una mima da caffè concerto, è vero. E la peggiore delle nomee l'accompagna..."), ma esprimeva poi ammirazione. Colette aveva "due rifugi contro la vita torpida e schiava: la sua penna e la sua danza"; aveva creato un personaggio femminile "eroico", un "tipo", mettendo fra sé e gli altri "una barriera di fuoco" - la ribalta, la semi-nudità del corpo, il maquillage del volto - e aveva conquistato così l'indipendenza e la libertà: "una libertà randagia sotto i vasti cieli" (*Andando e stando*). Per sette anni Colette visse facendo la mima, la danzatrice e, in misura minore, l'attrice di prosa, tra esibizioni e tournées. Non fu una parentesi nella sua vita: era attratta dal "popolo" vagabondo del teatro (amava sia gli artisti anonimi che le dominatrici, come Marguerite Moreno, la sua più grande amica, Carolina Otero, Sarah Bernhardt); e cercava sulla scena un linguaggio diverso, in cui entrasse anche il corpo con la sua creatività. Nelle pause di lavoro, nelle camere d'albergo e addirittura nei camerini, Colette registrava le sue impressioni di attrice, collegando nella concretezza di quelle faticose giornate espressione corporea e mondo delle parole; e operando così traduzioni e contaminazioni.

Fu un "tempo felice": ricordi e personaggi di quegli anni tornano spesso nell'opera di Colette, delineando un ritratto collettivo di attori e attrici, della loro diversità: "Il silenzio che mantengono sulla loro vita privata è come un modo di dirvi: 'Il resto non vi riguarda'. Ripulito il viso dal trucco, rimessi il foulard e il cappello, si separano e scompaiono con una prontezza in cui inclino a distinguere in dosi eguali fierezza e discrezione. Quasi tutti sono alteri e poveri [...] La mia muta simpatia, che da tre anni in qua, si accresce, va a tutti loro, senza preferenze. Gli artisti di caffè-concerto... Come sono mal conosciuti, calunniati, poco compresi! Utopisti, orgogliosi, Pieni di una fede assurda e sorpassata nell'Arte: essi soli, gli ultimi, osano ancora

affermare, accesi da un sacro fuoco: 'Un artista non deve... un artista non può accettare... un artista non permette...' Sono fieri, certamente, ma se hanno spesso sulle labbra un 'porco mestiere', o 'vita schifosa', mai che abbia sentito uno di loro sospirare: 'sono un disgraziato'. Fieri e rassegnati a non esistere che un'ora sola su ventiquattro: giacché l'ingiusto pubblico, anche se li applaude, li dimentica subito dopo. Un giornale potrà occuparsi con indiscreta sollecitudine di come la signorina X della Comédie Française impiega il suo tempo: e le sue opinioni sulla moda, sulla politica, sulla cucina e l'amore interesseranno ogni settimana gli oziosi del mondo intero... ma tu, povero piccolo Bouty intelligente e tenero, chi degnerà domandarsi cosa fai, cosa pensi, cosa taci quando l'oscurità ti ha riassorbito e fili, per il Boulevard Rochechouart, verso mezzanotte, quasi trasparente di magrezza nel tuo lungo cappotto "tipo inglese", comprato alla Samaritaine?" (*La Vagabonda*). Colette vedeva oltre "le luci della ribalta, i lustrini, i costumi, le facce truccate, i sorrisi": conosceva "i retroscena" fatti di povertà, sporcizia, lavoro fino allo sfinimento, e coglieva la serietà e l'alterità di quel mondo, simile più a un "moderno convento" o a una fabbrica, che a un luogo di corruzione. L'atmosfera del music-hall sembrava restituirle "un'anima leggera, docile, innocente, un'anima fresca di novizia, di operaia irregimentata" (*I retroscena del music-hall*).

Era un mondo dominato dalle donne, cassiere, sarte, accompagnatrici... e soprattutto loro, le piccole attrici: "oneste lavoratrici" di un mondo a sé, che restavano tali anche quando raggiungevano un certo successo. A tu per tu ognuna di loro era "una piccola creatura da music-hall, come mille altre, stanca, senza civetteria, che se ne va da un carrozzone ferroviario ad un albergo, da una stazione ad un caffè-concerto. Tormentata dalla fame, dalla sete, dalla paura del domani..." (*I retroscena del music-hall*).

Quello di Colette era uno sguardo attento e affettuoso, esterno ed interno, da dietro e al rovescio, uno sguardo straordinariamente abile nel cogliere dettagli illuminanti, da ricercatrice sul campo. Il rapporto con quel mondo, che la scrittrice amava pur non identificandovisi completamente, si giocava sulle parole che rimanevano sempre lievi, affettuose, mai giudicanti o sentenziose, poiché i punti di distanza erano marcati semmai dai silenzi e dagli spazi rubati con la scrittura.

Uno dei tratti che caratterizzavano strutturalmente il popolo degli attori era il nomadismo: e proprio questo attraeva fortemente Colette, tanto da ispirare l'emblematico titolo dato al romanzo che ha per protagonista Renée Neré, *La vagabonda*: colei che, grazie al teatro, era

"rinata". Il mito del "vagabondaggio" - non come necessità imposta ma come libera scelta - era tipico di parte del femminismo primo novecentesco (si pensi a Sibilla Aleramo): esso trasformava la critica dei ruoli tradizionali centrati sul culto della "casalinghitudine" in ansia di libertà e di avventura, e l'esclusione dalla cittadinanza politica in una scelta consapevole di rimanere straniera. In fondo era la condizione che meglio si adattava a donne come Colette, che in quegli anni era emarginata da più punti di vista: perché era divorziata, amava una donna, faceva l'attrice. Ma anche dopo, riapprodata al matrimonio e alla scrittura, Colette avrebbe guardato con nostalgia a quella condizione e l'avrebbe riprodotta con giri di conferenze, per lo più ispirate alla mai dimenticata esperienza d'attrice o a passioni prossime al teatro, come quella per il maquillage (Colette si mise a produrre, propagandare e vendere prodotti di bellezza).

Le pagine da lei dedicate a questo tema sono particolarmente suggestive; esse da un lato ci rimandano alla letteratura in generale e dall'altro alla vita materiale del teatro. Il viaggio, per Colette, rappresenta lo strumento per guadagnare libertà e autonomia, sia pure nella solitudine: la faticosa tournée di Renée, fino alla scelta finale di portare i suoi spettacoli in Sudamerica, non è che la concretizzazione di un viaggio alla ricerca di se stessa, contro le forme rassicuranti della femminilità, combattendo dunque i nemici esterni (quel Max che vorrebbe darle una vita a metà nel matrimonio) e le più pericolose introiezioni di certi desideri femminili di sottomissione. In questo senso il viaggio rappresenta un rifugio, come la ribalta: "gli scatoloni ruotanti di seconda o di prima classe e gli alberghi di ogni ordine e sordidi camerini dei music-halls di Parigi, della provincia e dell'estero" possono essere "più familiari, più protettivi" di una casa, di una famiglia. All'innamorato che la supplica di ritornare "fra i suoi eguali", di abbandonare il suo mestiere e la tristezza miserevole dell'ambiente dove vive, Renée risponde "Non ho eguali, non ho che dei compagni di strada". E una scelta profondamente antiborghese. Lo capisce bene l'innamorato di Renée, Neré, che considera l'"odiosa promiscuità" fra attori inquietante quanto un tradimento realmente consumato: gli risulta intollerabile che lei e il collega Brague, per risparmiare sul bagaglio, mettano i loro indumenti in un unico baule: "Renée, è mostruoso, non è possibile, hai perduto la testa. Le tue camicie e i tuoi pantaloncini troppo corti, amor mio, mescolati alle mutande di queir individuo. E le calze coi suoi calzini magari. E tutto questo per risparmiare cento soldi al giorno. Che buffonata e che miseria!" Anche Sido, la madre di Colette vive il palcoscenico come un luogo di pericolo, e scrive alla figlia:

"Niente spesa di costumi all'Olympia! Porterai dunque i vestiti che altre hanno portato? Ho paura di contagi nel presente, e a buon ragione" (Lettera a Colette, 17 febbraio 1907).

Ma poiché la figlia continua a recitare la pantomima, Sido si rassegna: "Ti piace e hai il tuo tornaconto, allora non dico più niente".

La tournée teatrale rappresenta una specie particolare di viaggio. Merito di Colette è di avercene restituito organicamente il senso: tempo-spazio a sé, unità con un suo ritmo evolutivo, che si fissa come memoria del corpo e produce una nostalgia sottile ma incurabile, sia che si abbandoni il teatro per necessità sia che lo si abbandoni per scelta: di quei giorni arriva ancora a Colette, in eco, il rullio incessante dei treni, il fischio delle macchine, un duro rumore di applausi, rapidi paesaggi palpitanti, mescolati fra di loro... Per fare una buona tournée ci vuole una salute solida e un umore a tutta prova, una sorta di nonchalance ottimista e una fede latente capace di portare gli artisti fino alla conclusione, di tappa in tappa. Una vita che isola completamente e che sfinisce: "Ci sono certe mattinate d'inverno in cui l'ora, il freddo, il cattivo risveglio, una malaria effimera" rigettano gli attori "incurvati e spauriti" "verso ciò che c'è di più miserabile, di più umiliante" nel loro passato, indulgenza estrema e adattamento a ogni cosa, o li proiettano verso un'immagine totalizzante, "un piatto caldo e profumato" (*I retroscena del music-hall*). A Bordeaux si danno tre rappresentazioni in due giorni: "...se io mi sedessi per terra, su questo marciapiedi tiepido, e rifiutassi nello stesso tempo di muovermi?", si chiese Colette. Quella scelta di solitudine richiede incessantemente un "tesoro di energia", e a volte si rimpiange la propria casa: "Desidero il the caldo, il pane dorato, la mia lampada e il mio abat-jour lattiginoso... l'abbaiare dei miei cani lasciati a Parigi, il suono amichevole del campanello familiare..."

Altri luoghi, per cui tante persone passano, diventano familiari, come le disagioli sale di prove o i camerini: questi ultimi spesso hanno i muri coperti di graffiti come le celle di prigionieri, e sanno di cadavere e di ammoniaca, "sordide capanne senz'aria" con una scala di ferro che conduce a "immonde latrine". Dai grandi spazi attraversati senza riposo all'accecante ribalta, la giornata dell'artista finalmente si conclude:

"I ritorni a mezzanotte verso l'albergo, la scatola del trucco che pesa sul braccio stanco, l'attesa sotto la nebbia impalpabile, davanti alla porta, mentre il portiere di notte si sveglia lentamente - e l'orribile camera coi lenzuoli umidi, l'esigua brocca di acqua calda che ha avuto il tempo di raffreddarsi" (*La vagabonda*). Certi oggetti creano la continuità e rappresentano la

più preziosa delle proprietà, come i bauli dei costumi di scena, che seguono attori e attrici da una piazza teatrale all'altra.

Il baule "mostrava, sulla sua tela incatramata, delle costole di legno sporgenti, come un miserabile ronzino; i suoi spigoli che [io e Brague] avevamo fatto blindare a spese comuni, sfidando la malevolenza dei facchini e la brutalità del personale di teatro, che calano una valigia facendola precipitare dall'alto della scala... il suo fianco, screziato di etichette, attirava l'occhio; aperta esalava un odore di naftalina, di lana tinta e ritinta, di cuoio un po' muffito..." (*L'ancora*).

Poi, lasciate le scene le valigie non sarebbero state "che valige", affidabili dunque anche al primo venuto.

Vivere in tournée era un'arte: "Ma sì, non so viaggiare. Che anni di tournées mi abbiano insegnato a riempire una valigia, a leggere un orario, a alzarmi senza esitare né lagnarmi tra mezzanotte e le sei del mattino, questa è un'esperienza di commesso viaggiatore. Lo stesso desiderio di paesaggi freschi indica in me la libertà della vagabonda, o il malessere dei senza-tetto e dei senza-famiglia, che si ripetono incessantemente: "Laggiù starò meglio di qui; laggiù troverò quel che mi manca!...[...] Ho passato delle settimane detestabili, durante le quali ogni luogo mi era importuno e inutile, poiché non avevo più da informarmi, appena arrivata, sulla strada dove sorge il caffè-concerto diletto, delle ore delle prove e delle rappresentazioni... In verità è in quel tempo, e non durante la mia vita di attrice, che ho rischiato di assomigliare a Miss Herculea, per esempio, la donna-cannone, che diceva con una voce spenta: "Tutti i luoghi sono uguali, c'è sempre uno stabilimento per lavorare, un cattivo albergo per dormire, una birreria per rimpinzarsi di salsicciotti" (*L'ancora*).

Dell'arte di vivere in tournée Marguerite Moreno possedeva, agli occhi di Colette, la scienza e il fascino inimitabile (insieme recitarono nella riduzione teatrale di *Chéri*): "A Bruxelles, come altrove il suo nomadismo autentico, mi dava lezioni. Lei mi guardava dall'alto disporre la tavola per scrivere, piantare tre fiori in un vaso, disporre su un piatto il grasso grappolo d'uva insipida e fresca... Nella sua camera aveva già semiaperto una valigia, appeso il cappotto scozzese, buttato sul tavolo il giornale e il pacchetto di sigarette. Entrando da lei dicevo: "Sa già di Marguerite Moreno!" Perché una fragranza personale, alla quale il mio eccellente odorato fu sempre molto sensibile, segnalava Marguerite. Niente di ascellare, niente che venisse dal sudore umano. "Sono più secca di una fascina", diceva, niente che si aiutasse con

un'essenza o una lozione. [...] Una camera d'albergo, e non la migliore - una valigia, o due valigie, un manoscritto, un volume, due volumi di versi. Un mantello, il mantello di tartan reversibile, che lei prestava a chi ne aveva bisogno [...], da questo austero bagaglio tirava fuori, con la sua sola volontà, effetti comici. Qualche volta una scarpa d'oro o d'argento, in scena, superava l'orlo della sua gonna, calzava una piede degno del vaio e della seta, un piede senza difetto, nato per la libertà, la nudità, la freschezza delle pietre, un piede come quello di M'Barka, la danzatrice berbera del pacha di Marrakech..." (*Le fanal bleu*).

Era il calore del teatro a dare senso al vagabondaggio; quando Colette, non più giovane ma sempre costretta dalla necessità, riprese a girare come conferenziera, fu un'altra cosa:

"Che mestiere, per una donna, la tournée di conferenze, dopo la tournée *toutcourt*, e che noioso dovere viaggiare sola - sennò dove finirebbe il piccolo beneficio?-, portare, sola, la valigia a forza di braccia, sfidare la raucedine, e catturare, sola, la simpatia del pubblico. Questi solitari dispendi di forze, quando li evoco, non hanno tutti preso posto fra le mie avventure comiche. A La Rochelle, l'oscuro passaggio chiamato "entrata degli artisti" cavalcava un rigagnolo nero, sboccava in una sala glaciale dove, sola, seduta a un tavolino rotondo di legno bianco... A Cannes, con grandine e ghiaccio, lottavo contro la febbre"...

E poi Aix, Avignon, Hyères... Qui Colette non riesce a ricordare il nome della sala, cerca inutilmente un manifesto, cerca inutilmente una macchina... "Vedete che niente di tutto ciò è davvero triste, non più di quanto non fossi veramente sola. Si è veramente sole, attraversando città e porti? si chiede. E poi riprende il giro - La Roche-Guyon, Vichy, Aixles Thermes, Marsiglia... - per concludere: "Tutto ciò meritava di essere ricordato? Tuttavia lo ricordo. Dove prenderei dei racconti di grandi fatti? Non ho niente della pioniera" (*L'étoile vespér*).

Il polo altro del viaggio non era rappresentato per Colette né da una confortevole casa maritale né dall'appartamento in cui si fermava tra una tournée e l'altra, ma dalla dimora della sua "infanzia orgogliosa", la dimora della madre: un luogo della mente. Il viaggio rispondeva, infatti, a un "desiderio di possedere con gli occhi le meraviglie della terra": solo il mondo poteva competere con Sido, da lei era venuto a Colette l'amore per la natura e le sue stagioni, per gli animali e per le piante. Come in un liquido prenatale la tournée confondeva e mescolava i paesaggi, i climi, riallacciando Colette a Sido, alla terra madre:

"Rientrare a Parigi... Posso crederci? Bisogna che lo confessi, la tournée mi ha preso con la sua

attrattiva fatta di imprevisto, di speranza, di irresponsabilità, di curiosità incessantemente soddisfatta, incessantemente rinnovata. Stanca, abbronzata prima dell'estate, i capelli spenti, i bordi della gonna strisciata sulle scarpe degli alberghi, sui marciapiedi dei treni, tuttavia annuso il vento umido, carico dell'odore di pioggia e di giovani fogliami, e penso oscuramente: "Quando ripartirò? Quando riprenderò questa strada di zingara stipendiata che guarda passare i campanili, le foreste e i fiumi? [...]"

O Baret, principe delle tournées, prendimi di nuovo sulla tua strada eterna! E io consentirò ad alzarmi alle cinque del mattino, a non addormentarmi, a dormire piegata in tre in un treno omnibus, a consumare due volte al giorno il pallido vitello di buffet e il caffè delle stazioni, a coricarmi su materassi corrosi come il letto di un torrente; in più reciterò la commedia tutte le sere, purché un cielo nuovo si levi ogni mattina su una città nuova, e la primavera, l'estate e l'autunno maturino sotto i miei passi in una campagna ogni giorno sconosciuta, purché io scopra, pezzo per pezzo, la veste meravigliosa, cangiante e sfrangiata d'acqua, di nostra madre la terra!..." (*Notes de tournées*).

Nota

Ho segnalato tra parentesi i libri di Colette da cui sono tratte le citazioni, conservando il titolo francese per le opere non tradotte e di cui ho tradotto io stessa i brani citati.

La moda e lo sguardo

di Francesca Grazzini

“Il suo abito era semplice, di seta I scura e opaca, con un po' di chiffon, ma il conto per quello straccetto che veniva continuamente sollecitato, tracciato in nero su bianco, si avvicinava ai duecento dollari. Il fatto è che il bellissimo ragazzo aveva detto che gli piacevano le donne vestite in modo semplice e tradizionale, ma con indumenti di ottima fattura. La ragazza era uno di quegli esseri sfortunati che ricordano ogni parola, la sua vita divenne stranamente incerta quando, in seguito, fu dimostrato che il ragazzo aveva un debole anche per le signore che amavano gli abiti di taglio audace e colori chiassosi come il suono di una fanfara". (Da *La quiete prima della tempesta*, di Dorothy Parker). La moda è una questione di sguardo. Di chi guarda e chi è guardato, della autorità dello sguardo, della reciprocità dello sguardo. La moda esiste perché qualcuno vuole essere guardato da qualcun altro, emergere dal non visibile e diventare consistente. Lo sguardo allora si punterà sul suo corpo e lo renderà vivo. Un corpo quanto a lungo può sentirsi vivo senza essere guardato? Naturalmente il problema è essere guardati con piacere, evitare l'indifferenza o addirittura il disgusto dello sguardo che di volta in volta si sceglie come autorità e questo porta ad esiti diversi: per alcuni può voler dire dover uscire dalla uniformità dichiarata negativa fino ad arrivare al limite della provocazione e dello scandalo, per altri in altri ambiti la visibilità sarà garantita al contrario dall'essere esattamente come gli altri.

La questione importante ogni volta, per ognuno è: dove è situata, qual è l'autorità dello sguardo e perchè gliela attribuiamo. Nel brano di Dorothy Parker lo sguardo del bellissimo ragazzo ha un'autorità definitiva, ed è quindi pericolosissimo per la ragazza dall'abito di seta scura e opaca. Per questo un rapporto d'amore non può mantenere troppo a lungo la sua intensità, perchè gli sguardi specchianti l'uno nell'altro creano un pericoloso isolamento, una fissazione. Le pupille è bene che vaghino intorno. Se non altro per ricreare la magia dello sguardo che torna. Uscire dal gioco degli sguardi non è possibile. Capirne la relatività del giudizio, assumendone più di uno come riferimento per vedersi in molti specchi e definire la

propria immagine dalla composizione dei frammenti piuttosto che da uno specchio solo, questo è un buon obiettivo, una valida meta.

La moda buona o cattiva

Il dibattito intorno alla collocazione etica della moda - se la moda sia cattiva in quanto futile e sperperatrice di tempo e denaro collocabili altrove, se la moda sia buona in quanto motore di produzione e lavoro indotto, è iniziato nel XVI secolo quando è iniziata la moda. Personalmente ho passato più di dieci anni della mia vita a far parte del gruppo dei detrattori. Per sfuggire al giornalismo mi ero imboscata in un giornale di moda che, con un contratto part time prima, di collaborazione poi, mi garantiva prezioso tempo per me stessa. È stato solo in cambio di questo che ho accettato di vivere in un film sbagliato, tra stilisti primedonne che si negavano al telefono, obblighi di redazionali (articoli su commissione dei clienti che però figurano a pieno titolo nel giornale, non come pubblicità), giornaliste vestite all'avanguardia con la pelle sempre troppo esposta ai raggi Uva, fotomodelli gay biondi e inquietanti pr sempre eccessivamente entusiaste e amichevoli.

È stato per me un periodo di confusione, recriminazione, avviliti. Ma a poco a poco sono andata scoprendo il mondo produttivo che c'è dietro la rutilanza dei vestiti d'autore e non, e questo ha cominciato ad appassionarmi. L'unicità del sistema Italia che sul suo territorio contiene tutte le fasi della lavorazione, da quella delle materie prime ai tessuti alla confezione, i problemi della distribuzione, il mercato del lavoro in Italia stroncato dalla globalizzazione dei mercati (per cui un operaio o un'operaia tessile costa qui dieci, venti volte di più che in Egitto, in Cina, in Corea...).

Agli inizi degli anni Novanta, con la crisi della moda, con la quasi sparizione dei modelli biondi, con il ridimensionamento degli stilisti e dei raggi Uva, e la presa di distanza dalle Pr entusiaste, il mio astio si è stemperato in una interessata, credo sana curiosità. Mentre ieri prevaleva il vivere acriticamente, parossisticamente le tendenze, i sogni, i tratti e i travestimenti della moda, oggi alcuni ambienti di sociologi, semiotici, psicanalisti si aprono all'analisi, alla scoperta, al lavoro intelligente sulla moda, e ci sono sempre più ambiti in cui è possibile discutere sul senso dei vestiti e degli oggetti di decoro, e addirittura lavorare pensando a un pubblico fatto non più soltanto di consumatori bruchi voraci, ma di gente che fa le sue scelte con una certa consapevolezza (gli anni Ottanta sono vissuti come anni del troppo, emerge un certo senso del limite). L'esistenza di questi luoghi di analisi e di lavoro mi ha rimesso quasi in

pace con me stessa. Nel frattempo è cresciuta la mia consapevolezza verso il modo in cui vesto, la mia forma, i colori, gli accostamenti, senza esagerare ma anche senza trascurare. Facciamo tutti parte di un ambiente artificiale e contribuiamo tutti al suo senso estetico che, in un qualche modo che ancora mi sfugge, ha a che fare anche con il senso etico.

La domanda da porsi forse è questa: il sistema della moda quale è ora quali margini di libertà e di consapevolezza ci dà? Ci costringe a un consumo cieco o offre possibilità ai nostri sogni? Ci cattura in un linguaggio univoco, ci "dice", o permette che siamo noi stessi a dirci attraverso gli oggetti che mette a nostra disposizione? Se per sistema moda intendiamo solo l'insieme di creatori, produttori e distributori è chiaro che la moda tende a essere un sistema impositivo, di sogni e di immagini che si susseguono nel tempo con la scadenza dettata dalle sue regole, con lo scopo di imporre e vendere quelle immagini e quei sogni. È ciò che praticamente è successo negli anni Ottanta, quando c'è stato il prevalere delle griffe, in una specie di ubriacatura generale per il look (di nuovo lo sguardo) e l'apparire in modo garantito da altri, da un'autorità superiore, dall'ipse dixit dello stilista.

Ma lo stesso mondo della moda ha dovuto accorgersi recentemente che esiste un altro attore all'interno del sistema, appunto il consumatore, il quale ha sviluppato nel tempo da una parte maggiore capacità di scelta e dall'altra una resistenza alla quantità eccessiva anche di oggetti di decorazione. Siamo in un momento in cui prevale il senso della misura. È per questo che i produttori che vogliono ancora fare grandi quantità devono guardare ai mercati esteri in espansione, in quei mercati cioè dove la grande abbuffata che noi Paesi occidentali abbiamo già vissuto ancora non è stata sperimentata, come la Corea, la Cina... Da noi i fenomeni emergenti sono altri. (Ad esempio c'è tutto un settore "verde" della moda, non tanto in Italia quanto all'estero, che cerca di accompagnare a una produzione "pulita" di vestiti duraturi una comunicazione basata sul senso del limite e della compatibilità ambientale dei nostri consumi). Al di là di queste considerazioni la moda è però, secondo me, un consumo il cui senso in massima parte non è esplorato: nonostante la grande quantità di testi scritti sull'argomento negli ultimi tempi sono ancora oscuri alla stragrande maggioranza di noi i meccanismi più o meno consapevoli che ci inducono alle scelte in fatto di vestiti. E il motivo è molto semplice: i media vivono anche sulla pubblicità di moda e tendono quindi a perpetuare un sogno acritico, gli economisti, i sociologi, gli analisti, i semiotici che analizzano la moda usano linguaggi specialistici difficilmente divulgati al grande pubblico. Dentro a questa situazione così ricca e così confusa mi sono ritagliata uno spazio per pensare, capire, persino per abbozzare una

piccola teoria che cercherò di raccontare qui, fatte alcune premesse.

La moda come apparizione del nuovo

La moda è il fenomeno iniziato dal Rinascimento per il quale è divenuto obbligatorio cambiare nel tempo tratti diversi del proprio abbigliamento. "Prima della rivoluzione borghese", spiega l'Enciclopedia Einaudi, "le condizioni economiche e culturali permettono ai soli gruppi dirigenti o a quelli che sono in grado di competere con loro di essere interessati alla moda...Di pari passo con la rivoluzione borghese e con il conseguente allargamento della borghesia questa competizione simbolica si estende sempre di più, fino a conquistare nel XX secolo la società urbana nel suo insieme". E prima del Rinascimento? Il sociologo inglese Ted Polhemus che in novembre ha inaugurato una mostra sugli "stili di strada" al Victoria and Albert Museum di Londra, ricorda che prima della moda esistevano gli stili. I quali, al contrario della moda, contenevano tratti non mutevoli, ma erano fissi e definitivi, e servivano a distinguere un gruppo etnico dall'altro e a marcare i vari territori di appartenenza dei gruppi. Ma con il Rinascimento il territorio non è più la campagna, è invece la città con la sua vita di scambi e commerci, non più legata alla natura.

E agli stili fissi, codificati, si sostituisce la moda con le sue metamorfosi. Se lo scopo degli stili era quello di tenere unito un gruppo, una tribù, e differenziarlo dagli altri, qual è lo scopo della moda? La moda ha come obbiettivo quello di stabilire chi è "dentro" non più a un certo spazio, ma a un certo tempo. Chi è dentro il tempo attuale è alla moda, è "in", chi non lo è e fuori moda, è "out" (fuori dallo sguardo, non visibile, inghiottito dal tutto uniforme). E per poter giocare a questo gioco la moda stabilisce una serie di segni che esprimano il tempo in cui si vive. I segni che stabiliscono cosa è fuori e cosa è dentro alla moda non rispondono a motivi razionali. Non si può mai dire bene, benché ci si provi, "perché" un dato tratto di moda sia di moda. Roland Barthes sosteneva che l'unico motivo per cui veniva di moda un colletto lungo era che prima era stato di moda il colletto corto. Il nuovo deve sostituire incessantemente il vecchio. Ed è da qui che parte la mia piccola teoria.

La moda e la nascita

La mia piccola teoria è che i segni su cui si basa la moda, un certo colore che sostituisce un altro, una lunghezza che si avvicina a un'altra, una forma che cambia, siano segni magici. La moda si basa sulla magia, cioè sulla apparizione magica di qualcosa di nuovo e sulla sua

altrettanto magica sparizione. È negli spettacoli di magia che le cose appaiono e scompaiono senza una ragione che non sia quella di ottenere lo stupore del pubblico. E far apparire qualcosa dal nulla, mimare l'apparizione di qualcosa dal nulla, il gioco del "prima non c'era ora c'è", è legato originariamente allo stupore della nascita. Sappiamo qual è l'impressione, l'emozione forte dell'apparizione di un figlio, prima di quel momento nascosto dentro il nostro corpo. "Non c'era, c'è". E i riti della moda mi sembrano assai vicini a quelli di fecondità. La magia della magia consiste nel fatto che essa mima la natura con le sue nascite e morti stagionali. Epifanie di esseri viventi che sbocciano dal nulla. Il bisogno di nuovo e di creazione sono un bisogno di nascita e di riproduzione tradotto dall'ambiente naturale a quello artificiale.

Non stupisce che le presentazioni di moda, le fiere e le sfilate siano stagionali, primavera/estate e autunno/inverno. Ciò è dovuto solo in minima parte a motivi razionali, al fatto che in primavera ci si debba vestire più leggeri che in inverno: il vestire, se mai lo è stato, non è più legato al bisogno primario di coprirsi, ma a quello di darsi un senso, altrimenti avremmo due o tre abiti in guardaroba e ci basterebbero. Io penso quindi che con l'avvento della vita urbana, con il prevalere dell'ambiente artificiale su quello naturale, la moda sia intervenuta a riportare in scena la ritualità magica legata alla vita e alla morte. La moda lo ha fatto, soprattutto negli ultimi tempi, con una sorta di premura eccessiva, di maniacalità, di acceleramento che poi caratterizza tutti i consumi. Il bisogno di consumare velocemente le esperienze per cominciarne di nuove servirebbe a vincere la paura della morte se alla fine, proprio con il consumo esasperato, non evocasse proprio la morte delle cose nuove: quando vedi qualcosa che ti piace ormai sei subito portata a chiederti quanto durerà. Per questo la moda, esplodendo come ha fatto nell'ultimo decennio, sta oggi portando a una specie di saturazione, di inquietudine, di nausea. È da questo rapporto tra oggetto consumato-rifiuto e la morte che comincia a nascere oggi una certa resistenza nei confronti dello spreco.

La moda e i generi

Prima ho scritto che l'avvicinarsi dei segni della moda è casuale, che un colletto lungo seguirà a uno corto per la pura necessità di nuovo. Ora, apparentemente contraddicendomi, dirò che tuttavia non è vero che la moda si muova alla cieca, ma che il cambiamento procede in qualche modo parallelo a quello dello "spirito del tempo". Ezio Manzini, nel libro *Artefatti, ecologia dell'ambiente artificiale*, ha parlato di una evoluzione degli oggetti apparentata con l'evoluzione darwiniana. Avviene nell'ambiente artificiale la casuale apparizione di prodotti,

oggetti, e la selezione del mercato li colpisce: alcuni spariscono, altri continuano e si trasformano. Così dunque è anche per i vestiti, che percorrono un senso, una direzione, su un asse portante visibile a posteriori. Per piccoli successivi aggiustamenti l'apparire del nuovo mi sembra seguire una sua logica e coerenza ad esempio anche nel definire i rapporti tra i sessi: dalla fine dell'800 ad oggi si è assistito a un successivo lento avvicinamento tra le forme destinate all'uomo e quelle destinate alle donne. Pensiamo ai due estremi che hanno connotato il vestito maschile e quello femminile: i pantaloni e la gonna. Pantaloni e gambe nude evocano l'energia del movimento. La gonna invece radica a terra, richiama l'immobilità e come mi ha detto durante un'intervista l'analista Maria Pia Bobbioni la sacralità: nei tempi più antichi la toga, la tunica maschili erano dei re e dei sacerdoti, oggi le lunghe vesti sono di nuovo di sacerdoti e monaci. Attualmente però le carte si mescolano. E quello che azzardo non so se sia proprio una previsione o una speranza. Le donne possono portare indifferentemente pantaloni e gonna (in genere mostrando le gambe, quindi evocando l'energia del movimento) e gli uomini, secondo le proposte degli stilisti d'avanguardia italiani, giapponesi, francesi, americani, sono invitati a portare la gonna. In ogni caso i pantaloni maschili tendono ad allargarsi, ad ampliare la figura maschile in basso, a toglierle la connotazione guerriera, e a donarle una connotazione più vicina al sacro, all'indifferenziazione con la donna. In alto le spalle, che negli anni 80 erano molto ampliate sia nell'uomo che nella donna (segno d'emancipazione) oggi sono ugualmente ridimensionate per l'una e per l'altro. Non è più però l'unisex degli anni Sessanta che tendeva a unificare coi jeans e minipull le figure maschili e femminili, ma la scoperta che uomini e donne, soprattutto i giovani, possono andare ad esplorare entrambi diversissime possibilità di essere ed apparire, spaziando, uscendo dalla polarizzazione dentro alla quale li aveva costretti il passato.

Il "non si sa più se sia un uomo o una donna" degli anni Sessanta è diventato "sembra che sia un uomo e una donna", sembra che sia semplicemente ciò che vuole sembrare, indipendentemente dal giudizio, o meglio dal pregiudizio di genere, uno che ha voglia di cantare, o di essere amato, o di viaggiare, o di studiare, o di ribellarsi, o di scandalizzare e così via... indipendentemente dall'appartenenza al sesso. Quell'e è declinato in diversissimi modi, tutti quelli che le varie personalità riescono a inventare usufruendo degli oggetti di abbigliamento a disposizione, mescolandoli, interpretandoli. Siamo esseri che vogliono mostrare allo sguardo dell'altro la sintesi di una complessità. Alcuni semiotici suggeriscono che la figura emergente nel prossimo futuro sarà quella dell'angelo.

Le modelle madonne dee

Qualcuna potrebbe dire che tutto ciò c'entra pochissimo con quanto è apparso in modo così evidente nelle sfilate di modelle bellissime ed esibite nei seni e nelle natiche. Con il riproporre continuo delle loro immagini e storie sui giornali che ne ha fatto le prime donne dei nostri tempi. Invece diversi fenomeni possono convivere, anzi di fatto è quello che succede. Innegabilmente esistono queste nuove dee offerte all'adorazione del pubblico, donne dalle misure "perfette", secondo un modello matematico e geometrico che ha antiche origini di un'altezza fuori dal normale a cui il vestito, come velo, mette in risalto tutti i particolari. Madonne che vanno in processione avanti e indietro sul palco delle sfilate e i cui particolari anatomici stanno appesi al corpo come ex voto. Ed esistono anche clonazioni imperfette, tentativi di imitazione di queste dee nella vita di tutti i giorni, perchè la televisione è piena di corpi di donne ripetitivi e denudati, di bocche femminili semiaperte semichiusa a evocare le grandi labbra nascoste all'uomo e fonte del desiderio. E di ragazzine – bambine – Ambra - Cappuccetto rosso, così disponibili a non riconoscere il pericolo di quel tipo particolare di sguardo maschile che è divoratore. Ed allora è possibile e avviene che queste donne si affermino come modello per un pubblico che assume i modelli imposti dai media, che avendo bisogno di sguardi trova questo il modo più semplice, il modo canonico per ottenerli.

È il trionfo del fare "come" l'altra che porta all'assimilazione a un modello imposto dal sistema della moda che ha tutto l'interesse a creare immagini che tutte vogliano seguire per produrre oggetti che tutte vogliano consumare. Però, ripeto, ritornando all'inizio, all'opposto di questo fare come l'altra televisiva e di moda, esiste ed è in azione, anche se in maniera più oscura perchè i media sono pigri nel segnalarne l'esistenza, il fare "diversamente" dall'altro, non per partito preso, non per scandalizzare, ma per seguire le proprie inclinazioni, man mano che successivi gradi di consapevolezza lo rendono possibile. Se da una parte c'è l'omologarsi e dall'altra lo scandalizzare, in mezzo esiste la posizione del seguire se stessi, la propria storia, le proprie personalissime esperienze ed emozioni.

Ed è qui ad esempio, che mi piace collocarmi. Questa operazione consiste nel prendere dagli altri, da diversi altri, diverse ispirazioni e combinare le intuizioni in un tutto che crei qualcosa di originale, cioè di vicino alle origini, le tue origini personali, poiché ciò che ti è piaciuto negli altri e che hai via via assimilato è ciò che corrisponde alla tua individualità, al fatto di avere una storia unica e irripetibile. Per fortuna, al di là di quello che mostrano i media, ci sono

sempre più sguardi anche per donne (e uomini) che percorrono la strada dell'originalità.

Il corpo e il vestito

Il mio bisogno di originalità non riguarda ovviamente solo il vestito, sta nel tipo di lavoro, nel rapporto con gli altri, nella mia formazione culturale, ma la scelta dell'abbigliamento vi è senz'altro contemplata. La consapevolezza di ciò è qualcosa che ho acquistato di recente. Risale a quando ho accettato gli aspetti positivi della moda, o per meglio dire gli aspetti positivi della scelta degli oggetti con cui ornarsi. Prima di allora ornavo di preferenza la mia casa, così come avevo imparato a fare da amiche che avevano degli appartamenti fiorentini dentro alla cui bellezza mi ero rifugiata in momenti difficili. La casa mi pareva assai più duttile, più disponibile ad accettare i miei significati, di quanto non lo fosse il mio corpo. Era difficile mettere il corpo in rapporto con i vestiti che desideravo. E l'effetto finale mi sembrava sempre incongruo, spiacevole da portare in giro. Il mio corpo ha una forma alla quale storicamente mi oppongo. Si ingrossa in basso. Mentre mia madre era sottile, e piena di energia. Mio padre e la zia a cui venivo spesso affidata avevano forme grossolane ed erano tendenzialmente "immobili". Avrei desiderato avere un corpo come quello di mia madre. Il mio modello era Haudrey Hebpurn. Per cui mi sentivo caratterizzata da desideri ridicoli. Volevo assomigliare alla madre e assomigliavo alla zia. Ero inadeguata e grottesca. Ho combattuto tutta la vita tra questi due estremi: la mia reale grossezza, la mia ideale magrezza, raggiunta a volte mediante sofferenza. Mi illudevo che la magrezza si sarebbe accompagnata magicamente a energia e capacità di movimento. Cosa che non è mai avvenuta.

I miei problemi stanno ben più profondamente radicati che non nelle forme del mio corpo, per quanto queste non vi siano estranee. Ho portato per anni vestiti troppo stretti. Durante le assemblee degli anni '70 slacciavo le zip dei pantaloni per non soffocare. E ancora ci casco, di rifornire il mio guardaroba nei momenti di massima magrezza. Perché il vestito che desidero è la mia utopia, l'immagine di me che posso andare e venire, mi posso allontanare, mentre ancora questa è una meta che non ho raggiunto nella realtà, e mi sento ancora obbligata a tenermi ancorata. Poiché questo "ancoraggio" che mi è odioso si esprimerebbe meglio con la gonna lunga, io porto solo pantaloni, né scelgo gonne corte per via delle mie gambe grosse che, svelate, direbbero sempre e ancora che il mio corpo segue una direttrice verso il basso, che sente la gravità. Mentre il mio obiettivo è la leggerezza che permette il movimento, l'andare verso l'altro senza timore eccessivo.

Tuttavia, siccome ora quanto meno conosco i miei problemi, sono indulgente e scelgo pantaloni che non mi stiano stretti. E forme che mi rendano il più piacevole e rassicurante possibile in rapporto a ciò che il mio corpo mi concede. Le mie scelte nel vestiario non sono più inadeguate come lo sono quelle scelte che esprimono ciò che vorrebbe essere in antitesi con ciò che il corpo esprime, ma con senso del limite suggeriscono ciò che vorrei arrivare ad essere. Una donna proiettata né verso il basso né verso l'alto, ma lungo le possibili direzioni della terra, ad esplorare. Chissà se ci riuscirò mai. Ma questo non è un problema di vestiti. Per ora io sono grata ai miei pantaloni di velluto o di lana, alle mie maglie di cotone nero o blu o grigio, di tutti i giorni, e certe piccole trovate per i giorni in cui mi voglio sentire speciale, come una maglia lavorata all'uncinetto, una blusa coloratissima, una giacchetta anni Cinquanta, sono grata alle mie scarpe che sento un po' speciali. Sono grata ai miei vestiti non tanto perché mi riparano dal freddo meteorologico, ma in quanto rappresentano il mio guscio protettivo da sguardi freddi e mi promettono, con la loro morbidezza, con il loro tepore, con il loro adattarsi a me, alle mie forme, al mio benessere, la possibilità di caldi sguardi capaci di farmi sentire viva.

Y me puse a pensar en muchas cosas

Un'esperienza in Guatemala

di Rosalba Piazza

25 Novembre 1994. Ad un "Panel-Forum" Angelita presenta la sua esperienza. Prima di lei hanno parlato una avvocatessa dell'ufficio legale della donna; una assistente sociale; una giudice; una donna indigena che lavora con cooperative femminili dell'area rurale e persino un rappresentante della Polizia nazionale. È il giorno internazionale per ricordare e riflettere sulla violenza contro le donne; qui, a Quetzaltenango, centro urbano del Guatemala, alcune organizzazioni impegnate nella difesa dei diritti della donna così hanno voluto ricordare questa data. Angelita, che attualmente vive in un Centro di accoglienza per donne maltrattate, racconta la sua storia. Una storia come infinite altre, molte delle quali non saranno mai raccontate (ma, grazie al sistema delle domande scritte, che garantisce l'anonimato, molte saranno le donne che a lei si rivolgeranno nel corso della discussione successiva alla esposizione). "...Y me puse a pensar en muchas cosas..." ("... E mi sono messa a pensare molte cose...").

Non sulla storia di maltrattamenti e di violenza fisica e psicologica, che dettagliatamente e seccamente Angelita sta presentando, nasce la mia commozione, l'inquietudine e l'allegria per essere lì, ascoltando Angelita, le altre e persino il rappresentante della Polizia Nazionale; ma proprio su questa piccola frase - "y me puse a pensar en muchas cosas" - che segna una cesura nel racconto di Angelita. Una frase che ho già sentito, non poche volte, nei racconti di donne, nelle conversazioni di qui. Una frase che sempre ricostruisce un momento, che la donna ha colto - tanto da poterlo ricordare - e che ha sempre introdotto un cambio, una decisione, un nuovo percorso. Mi sorprende questa ricorrenza, in storie diverse, che confrontano problemi a volte lontani tra loro (il lavoro, la relazione con il marito, le ripetute maternità...). Mai ho udito questa frase in bocca a un uomo, e non me ne stupisco. A volte si coniuga nel presente: "En la noche yo me pongo a pensar en muchas cosas...". Non importa quali siano queste cose; spesso la frase si ferma lì. Anche adesso.

Scopro all'improvviso che è questo "pensare" (solitario, almeno all'inizio) il punto di contatto più radicale e autentico tra il mio vissuto di donna occidentale e il percorso delle donne di qui. Di più: questa frase mi appare come un ponte; mi ha permesso, ora so, di continuare, di superare lo scoramento di rapporti formali, a cui il mio ruolo di straniera e di incomprensibile "agente dello sviluppo alternativo" finisce sempre col condannarmi. Mi ha permesso di andare oltre la nostalgia delle "parole" - le sontuose parole che hanno segnato la mia storia di donna, dopotutto, privilegiata. Parole per costruire, parole per distruggere, parole per elaborare il lutto; parole trionfanti o meste, parole di allegria, parole di memoria, di desiderio, di tristezza... Queste parole che qui non riesco a dire e ad udire.

C'è una contraddizione costante nella mia relazione con la teoria e la prassi del femminismo del Sud del mondo, che pure ho abbracciato e che risponde *quasi* pienamente alla mia "utopia". Di questa contraddizione non so "parlare", però sì posso metterla in scena, e allora parleranno due parti di me. Già in questo scritto.

A un livello ancora abbastanza lucido della mia coscienza di donna "occidentale", questo scritto nasce dal desiderio di contribuire al dibattito su Donne del Nord, Donne del Sud. A un livello più oscuro, che già non riconosce o almeno offusca i termini discreti di tale titolo e di tale dibattito, questo scritto dimora dentro sentimenti diversi e contraddittori. Solidarietà, nostalgia, solitudine, rabbia, gratitudine, commozione, compassione. E tanti altri "moti dell'anima" a cui non so dare un nome, che non ritrovo nella mia consueta mappa dei sentimenti. Potrei tentare di spiegare almeno quei nomi che più facilmente ho riconosciuto, per vecchia frequentazione alcuni, per recente scoperta altri. Preferisco, invece, lasciarmeli alle spalle, perché questo testo tenti d'essere *conversazione* con le donne, qui e lì. Per un verso oggi mi ritrovo a riflettere sul femminismo in termini assai mutati, iniziando con una distinzione che mi fa parlare di femminismo *occidentale*, figlio - sia pure ribelle - della illusione progressista (o meglio: della sua crisi, tutta interna alla sua propria storia). È una parte della storia dell'occidente - mi dico. Una "ricchezza" - mi dico - che ora voglio spendere nel più vasto mondo, coniugando la ricerca della identità femminile con lo scandalo della vita reale e con la utopia della vita possibile, scandalo e utopia che, mi è ormai finalmente chiaro, fuoriescono dai confini del "nostro" pezzetto di mondo. Credo che i tempi siano maturi per una globalizzazione della riflessione, delle donne, il che non significa solamente, né principalmente, contribuire a raffinare quelle teorie economiche che, peraltro con buona ragione, sapientemente considerano l'oppressione internazionale. Ciò su cui il movimento delle donne

è oggi chiamato a lavorare non smette d'essere quella lente d'ingrandimento puntata sull'origine del rapporto uomo/donna (come ci ricorda -*mi ricorda* - Lea Melandri) (1), per riflettere su come le relazioni uomo/donna si intreccino e servano tale oppressione, lungo luoghi, storie e culture diverse, ma con un esito inquietantemente comune. Impegnata nella ambigua, faticosa strada dello "sviluppo alternativo" - e nelle ancora acerbe prove per difendere la donna proprio dalle sue inevitabili strumentalizzazioni (direttamente proporzionali al ruolo di protagonista che alla donna si riconosce nell'assorbimento dei costi sociali della crisi mondiale) - vorrei che le altre (le donne del Nord) ci aiutassero a individuare i nodi attraverso i quali il patriarcato ha dato forma all'attuale "sviluppo", che inegualmente, ma con uguale perfidia, distribuisce i suoi doni a Nord e a Sud. Molte cose le donne del Sud ci stanno indicando attraverso la loro voce, sempre più chiara.

E sono cose che, senza naturalmente essere "universali", e pur segnate, in quei risvolti immediatamente percepibili, dall'articolazione sociale oggi propria delle società a sviluppo bloccato (da altri definite, forse più acutamente, già *postmoderne*), indicano una contraddizione che ci stringe tutte, e che ci attende, scavalcando la diade donne del Nord/donne del Sud. La donna, anche se inserita nel mercato (formale o, più frequentemente, informale), resta comunque produttrice di valori d'uso. Le società del Terzo mondo vivono questa contraddizione: da una parte il ricatto della modernizzazione, dall'altra, anticipando chissà il destino di una maggioranza silenziosa femminile anche nel primo mondo, la assoluta necessità di garantire la produzione di quei valori d'uso, primo fra tutti la riproduzione, che il mercato internazionale non prende in considerazione. È importante non lasciare sole le donne del Sud che per prime stanno sperimentando tale contraddizione, e che non intendono risolverla consegnandosi alle furbe politiche (spesso, ahimé, spacciate come "alternative") tese a scaricare sulle donne (sul loro *naturale* ruolo) i costi delle crisi. Non lasciarle sole significa varie cose, e innanzi tutto accogliere le loro esperienze nell'universo teorico nostro, nella nostra riflessione ma anche nelle scelte di ogni giorno, dove costantemente possiamo essere complici della loro oppressione. Non essere complici della oppressione di altre donne non è una scelta pietosa, e neppure una testimonianza di solidarietà.

È - deve diventare - strategia politica del movimento, uno degli elementi forti della critica ai valori del neoliberalismo, che tale oppressione comportano. Strategia che si articola a vari livelli: dalla vigile partecipazione ai grandi temi (vedi Cairo) alle piccole scelte quotidiane ("Le donne del Nord devono sapere che il caffè a buon mercato del Kenya, i tessuti di Sri Lanka e le rose della

Colombia nascono dalla povertà e dallo sfinimento di altre donne, e che questi beni "coloniali", esotici e lussuosi dovranno costare di più, in un mondo futuro basato sulla solidarietà", leggo da qualche parte). Ciò permetterà di uscire dalla logica - sempre zoppa - della *solidarietà verso i più deboli* (le più deboli, in questo caso). Ed entrare in un mondo reale, di cui l'occidente non è che una parte. Il pensiero delle donne del Nord impoverisce la sua ricerca tutte le volte che cerca solo dentro la propria storia le risposte a domande molto più ampie, che vengono da tante storie. In questo modo, forse persino restringe il campo della critica. Una cecità che non ci permette di vedere che siamo fatte da una storia di oppressione più grande e sfaccettata di quella dentro la quale restringiamo i confini della nostra riflessione.

Ma questa è solo una parte della mia storia in Guatemala. Solo una parte dei miei pensieri: i più "dicibili", politici, analitici... Devo raccontare un'altra parte della mia storia qui. Non sono venuta qui con un "approccio di genere". Il mio essere donna (e l'interesse verso le donne di qui) ho cercato di tenerlo nascosto, come un lusso essenziale. Un convergere di ragioni e pretesti diversi: dalle responsabilità del lavoro (peraltro un lavoro che, assieme alla mancanza di rapporti personali significativi, per un tempo abbastanza lungo mi ha permesso una sorta di identità a-sessualizzata e a-individualizzata), alla lettura affrettata della realtà sociale e politica del luogo. E, più onestamente, la consapevolezza, vergognosa, che semplicemente non me la sentivo di sfidare il mio percorso di donna occidentale (la mia esperienza soggettiva e il suo sfondo teorico), relazionandolo con i temi dell'oppressione di classe, di razza, di divisione internazionale di potere economico: tutti quei nodi in cui vedo stringersi la vita reale delle donne di qui. Solo quando la mia vita qui, nel tessersi di rapporti personali significanti, è divenuta reale, la vita di *queste* donne mi ha afferrato senza scampo. È così iniziato questo percorso aspro, in cui mi trovo oggi, un andirivieni di rivoluzioni nella testa (si veda quanto detto sopra, forse saccatamente - e me ne scuso - sulla relazione tra donne del Sud e donne del Nord) e del cuore (si veda quanto sto cercando di dire, e non so dire, adesso...). Rivoluzioni del cuore. Mi ferisce questo mondo di scarsità (materiale e simbolica) in cui la donna non solo è - come del resto l'uomo - inserita, ma di cui è "guardiana". Ma se la scarsità materiale può aprire, certo non senza fatica, uno spazio di solidarietà, è la scarsità "simbolica" il vero buco nero di quella diversità "irredenta" che costituisce una parte della mia relazione con le donne di qui.

Naturalmente so bene quanto le due povertà siano relazionate - del resto è anche per questo che ho imparato a non essere di bocca troppo fina e a non liquidare con leggerezza come

"assistenzialistici" i progetti produttivi diretti alle donne. Ma di altro si tratta. Perché questa scarsità simbolica, ben più di quella materiale, scava tra noi silenzio ed estraneità; essa non può essere, come l'altra, esorcizzata in esemplari (anche se ovviamente contingenti) scelte di vita. Non solo: proprio il tentativo di condivisione di condizioni materiali, se da un lato mi permette di capire (o di illudermi di capire) più profondamente la loro vita, dall'altro - scelta dopotutto artificiosa di spericolati esercizi mentali di sempre dubbio rigore - finisce con il creare una ipertrofia del simbolico (più pensieri inespressi, più riflessioni sulla indicibilità del mio percorso di donna occidentale) che mi allontana, da loro proprio lì, nello spazio della reciprocità dove più le cerco. Il luogo dove più si evidenzia questa assenza di reciprocità è per me la parola e, dietro la parola, uno spazio per pensare. Non potendo entrare nei loro pensieri, è la loro parola che inseguo. Ho parlato molto con loro e molto le ho ascoltate, ammaliata dalla capacità di alcune di esse (subito assunte al ruolo di *leaders*) di analizzare, sintetizzare, proporre; turbata e frustrata dal silenzio delle altre, un silenzio *tantalizing* (da supplizio di Tantalò) che continua a sottolineare il loro esserci, nonostante tutto. Ma una cosa mi sembrava accomunarle tutte, quelle che parlano e quelle che tacciono: esse *non dicono*.

Non dicono dell'amore - dell'amore romantico, del sogno d'amore, non importa quanto trasgressivo o conformista. L'a-more segna l'entrata in un mondo diverso, in una terra di nessuno che promette solo solitudine. (Immersi come siamo nel mondo della necessità, io stessa sperimento qui con il mio compagno tutta la difficoltà di ritagliare uno spazio diverso -quello spazio "letterario", inessenziale, sontuoso che fino ad ora, prima di venire qui, aveva costituito la ragione profonda - forse l'unica - delle mie relazioni amorose).

In questi giorni T. dovrà prendere una difficile decisione, e forse seguirà il suo compagno: lascerà il suo lavoro, la sua storia di dirigente di cooperative di donne indiane, la sua famiglia, gli amici e, soprattutto, le amiche (me, tra queste?). Per il suo compagno il nuovo lavoro rappresenta la possibilità di una vita nuova, forse l'uscita dal tunnel di disperazione che così pesantemente ha segnato il rapporto tra i due. T. si commiata in fretta, e le sue parole suonano necessità, non "amore". Mi resta dentro la *domanda* (suonerebbe all'incirca "Ma tu, lo ami?") che da tanto tempo vorrei rivolgerle e che definitivamente ingoio. F., una professionista non indigena, ha deciso di non seguire il marito che per ragioni di lavoro starà alcuni anni in un Paese lontano. Con lui ha fatto quattro figli e un rapporto di grande stima e solidarietà. Ma la sua riflessione è impietosa, e nulla affatto ipocrita, né finge una emancipazione dall'uomo (abbastanza impensabile, nella realtà di qui): "Non voglio lasciare il mio lavoro, perché mi

piace. È più facile trovare un altro compagno, che un buon lavoro." E neanche con lei, dunque, oso la *domanda*.

Anche dell'amore "materno" non dicono. Effetto della contraddizione tra una mortalità infantile che continua ad essere alta e l'insorgere di una inquietudine nuova, che già non accetta la morte di un bambino come il naturale strumento di equilibrio popolazione/risorse? (2) *Non dicono* della bellezza, se non dentro i confini (imposti/autoimposti) della rappresentazione, nel loro corpo, della tradizione. Bello è, deve essere, il vestito - rigorosamente tradizionale, di quella tradizione che a loro è affidata *materialmente*, ma dalla cui cifra simbolica sono tenute lontane. Di quella tradizione di cui la donna paga i costi materiali, e che l'uomo gestisce nelle relazioni di potere, contro la modernizzazione e contro la donna.

Non dicono della sessualità (se non - intervento illuminato di questa o quella Agenzia internazionale - dentro un Seminario su Salute Riproduttiva). Non parlano insomma di cose "inessenziali" ad una causa (lo "sviluppo", la difesa dell'identità etnica, la salvaguardia della struttura comunitaria...) che, dopotutto, spesso non è principalmente la loro. Esse dunque *non dicono*.

Se noi, donne occidentali, abbiamo ripercorso nella storia del pensiero occidentale la creazione dell'immagine della donna con cui costantemente ci confrontiamo (nella complicità, nella ribellione...) e che sta comunque all'origine di qualunque storia femminile, una cultura materialmente povera (o meglio: che tale inizia ad autopercepirsi nei processi di modernizzazione) non concede alle sue donne questi spazi. La relazione tra i sessi, che per molte di noi è stata la chiave di lettura esemplare della nostra storia, individuale e collettiva, appare, nelle società "povere", scontata, intoccabile. Obsoleta ormai una politica di *family wages* (i salari familiari, che preferivano lasciare alla donna la cura della casa e all'uomo l'orgoglio di mantenere lei e i figli), il passaggio da una economia di sussistenza alla "modernità" per le donne povere significa lavoro - salariato o, più spesso, nel mercato informale - senza protezione alcuna. Nel duro richiamo ad una necessità di sopravvivenza (individuale, ma soprattutto collettiva - specie laddove il problema etnico diviene un pretesto per delegittimare la "questione femminile"), alla donna povera dei paesi della postmodernità si nega la parola per dire, per *dirsi*. In questa dolorosa contraddizione, in questa duplicità di idee e sentimenti, cade oggi, giornata internazionale della non violenza sulle donne, la frase di Angelita. È come se si aprisse una porta, qualcosa di nuovo appare, e questo qualcosa è uno spazio interiore per

pensare. Forse questa è la variante "povera" della stanza tutta per sé di Virginia. E così come nella Woolf (e nelle nostre elaborazioni successive) questa stanza era insieme metaforica e fisica, allo stesso modo mi è facile leggere nei racconti delle donne di qui, nel loro fluire spesso doloroso e nelle altrettanto dolorose cesure, lo stesso intreccio di condizioni materiali e simboliche di quella stanza. Desiderare - e poi potere conquistare - lo spazio per dimorare dentro i propri pensieri, e fare di questo spazio la casa in cui perpetuamente si entra, senza per questo disegnare l'orizzonte limitato del silenzio, e da cui perpetuamente si esce, senza per questo cancellare dietro di sé ogni traccia di esistenza propria (3)... Questa è la sfida, per Angelita e le altre. E per noi tutte.

Note

(1) Lea Melandri, *L'agire politico e la ricerca*, in "Lapis", n. 23, p. 8.

(2) "L'amore materno è tutto tranne che naturale. Al contrario, esso rappresenta una matrice di immagini, significati, sentimenti e pratiche dappertutto prodotte socialmente e culturalmente" (Nancy Scheper-Hughes, *Death without weeping*, "New Internationalist", n. 254, p. 11). Con questa secca affermazione l'autrice conclude la sua lunga riflessione sul mito dell'amore materno nella vita quotidiana di donne e madri in una terra di estrema scarsità, una *shantytown* del Nordest brasiliano.

(3) Lea Melandri, *L'agire politico e la ricerca*, cit.

Origine e storia

Un percorso di ricerca e pratica politica

di Lea Melandri

L'articolo che segue è stato scritto in occasione di un ciclo di incontri su "corpo e memoria", che si è tenuto a Venezia nell'ottobre 1994, per iniziativa della Società Italiana delle Storiche.

“Origine e storia” è il titolo che potrei dare a una ricerca, personale e collettiva, che dura ormai da anni, difficile da ripercorrere in sintesi, anche perché non ha i caratteri della sistematicità, della semplificazione ideologica e di uno sviluppo lineare. È un pensiero che ha voluto andare aderente alla vita, ai suoi risvolti più remoti e taciuti, rischiando di perdersi con essa, o, nel migliore dei casi, procedendo per brevi segmenti e con un andirivieni continuo tra oscurità e intuizioni chiare. Se potessi parlare in modo figurato, userei l'immagine che racchiude in una visione di insieme quel lungo "incessante sforzo autocreare" che sono state, a detta della stessa Aleramo, la sua vita e la sua scrittura: lo *svelamento*. Sibilla non usa questo termine, parla di "veli tutti da sollevare", di "lucido rapimento", di "incoscienza lucida", indicando con ciò un *passaggio a due direzioni* che, nella ricerca di sé delle donne, sembra ripetersi senza soluzione di continuità: tra inconscio e coscienza, sogno e realtà, mondo interno e vita sociale. Riflettendo oggi su che cosa mi ha attratto, prima confusamente e poi con sempre maggiore consapevolezza, in un materiale, come quello offerto dalla interminabile scrittura di Sibilla Aleramo, direi che è stata la *rilettura*, la straordinaria capacità - che nell'Aleramo è della vita come della parola scritta - di tornare sui propri passi, di riscriversi, di guardare con occhi diversi il paesaggio che si è appena attraversato. In questo movimento, che va sempre e di nuovo all'indietro per capire se c'è qualcosa che non ha visto, che ha inconsapevolmente adombrato, io trovo la risorsa di un pensiero - di un percorso conoscitivo - che non rinuncia alla sua *preistoria*, alle sue implicazioni remote e confuse, consapevole che lì va cercata la strada per arrivare a una percezione più reale di sé.

Ho nominato "origine e storia", ma avrei potuto dire anche "natura/cultura", "corpo/mente",

"femminile/maschile", ecc., per indicare l'idea più originale, radicalmente innovativa, del femminismo all'inizio degli anni '70: la collocazione della vicenda dei sessi all'incrocio tra i poli di una dualità nota per aver dato forma alla cultura quanto al senso comune. Con ciò si intendeva evitare che l'analisi di questo fondamentale terreno di relazioni umane venisse ridotto all'uno o all'altro aspetto dell'esperienza. Si pensava che la presa di distanza da entrambi avrebbe reso più facile rintracciare i *nessi*, gli oscuri legami che li vedono ora *convergere* - fino a sparire l'uno nell'altro -, ora *divergere*, come forze opposte e complementari. Anche se la parola "nessi" è comparsa in qualche volantino di quegli anni, il campo di ricerca in cui avremmo dovuto muoverci non era ancora chiaro, né sapevamo come saremmo riuscite a tenere insieme elaborazione di sapere e pratica politica, cambiamento dei rapporti reali, quando l'interazione tra un campo e l'altro fosse diventata più ampia, più complessa, interessando linguaggi, istituzioni della vita sociale, ma anche stratificazioni più profonde dell'eredità biologica e psichica.

E infatti le divaricazioni, che ci sono state in seguito come esito di scelte diverse, si sono andate a collocare proprio nel punto di snodo tra un versante e l'altro, quando, dalle "pratiche" che avevano avuto come interesse il corpo, la sessualità, le storie personali, la ricerca si sarebbe dovuta estendere a tutto l'arco dei problemi sociali e culturali, tradizionalmente intesi. Se in quell'altrove che sono le vite singole, le vicissitudini del corpo, il mondo interno, con il loro carico emotivo e riflessivo, ci eravamo trovate simili, ugualmente depositarie del patrimonio millenario, inesplorato, che la storia ha creduto di poter allontanare da sé, l'ingresso nella sfera del "pubblico", sia pure attraverso i nostri diversi percorsi intellettuali, professionali, politici, ha reso più difficile conservare luoghi e modi propri, in cui far emergere connessioni. annodamenti già esistenti, e possibili vie d'uscite.

Ci si può chiedere che cosa ha spinto le une e le altre in direzioni così differenti. Di nuovo si tratta di ragioni complesse in cui la storia, in senso lato - frequentazioni, incontri, scelte precedenti il femminismo -, si combina con residui di memoria profonda, sogni che hanno dato forma senza saperlo alle nostre ipotesi di ricerca, guidandole verso un traguardo che, in qualche modo, era già presente fin dall'inizio. Se questo fondo di storia e di autobiografia fosse reso più esplicito nei nostri discorsi e incontri, cadrebbero molti malintesi e diffidenze. Per quanto mi riguarda, ho avuto, all'inizio degli anni '70, una specie di "risveglio di coscienza" - non saprei come chiamarlo altrimenti -, in cui hanno avuto gran parte l'incontro con Elvio Fachinelli, l'esperienza comune della rivista "L'erba voglio" (1971-1976), e, a breve distanza di

tempo, la partecipazione ai gruppi femministi milanesi. C'è in particolare uno scritto di Fachinelli, uscito prima sulla rivista e poi nel libro *Il bambino dalle uova d'oro* (1), che ho motivo di credere abbia dato forma duratura ai miei pensieri. E da lì che mi è venuta, anche se lo vedo chiaramente solo oggi, la definizione di un "campo pratico-teorico", "luogo specifico della realtà umana, irriducibile a ciascuno dei termini della coppia" (biologia-storia, ecc.), che ha come suo centro di interesse "il passaggio del bambino da essere biologico a essere inserito nell'universo simbolico proprio dell'uomo".

Portata sulla relazione tra i sessi, l'ipotesi freudiana di una "scienza dell'individuo", o la traduzione che Fachinelli ne fa nei termini di "una sorta di *nexologia* umana [...] che include il corpo come parte in causa e interlocutore", ha guidato nel tempo, pur con molte digressioni, il percorso che mirava a ricongiungere, in una rappresentazione di insieme, corpo, individuo, maschio e femmina, e legame sociale.

Ma so anche che non avrebbe messo radici così durature, e nello stesso tempo così fragili da produrre continui scostamenti -penso ai periodi in cui mi sono occupata quasi esclusivamente dell'aspetto "interiore", "originario", del rapporto tra i sessi -, se non avesse incontrato, sul versante della vita personale, richiami e risonanze profonde.

Affrontare il problema del dualismo sessuale, e di tutte le polarità che vi sono connesse, ha significato prima di tutto riconoscerne l'attrazione in me stessa, scontrarsi col sogno che vuole l'uomo e la donna, parti divise e complementari, destinati a congiungersi nell'armonia di un intero, sperimentarne ogni volta l'incanto e la dolorosità. È questo sogno che ha visto, prima ancora che ne trovassi conferme in letture colte, come protagonisti unici dell'origine la *madre* e il *figlio*, e su di essi modellarsi le figure di ogni dualità.

Mi rendevo conto che quel *processo di differenziazione*, che ha identificato il corpo femminile da cui si nasce con la naturalità di ogni essere, e coi limiti di ogni vivente, per consentire all'uomo di riservare a sé la leggerezza di uno spirito liberato dalla necessità biologica, avrebbe richiesto da subito un'uguale attenzione ai due orizzonti su cui è andato ad appiattirsi il destino del maschio e della femmina. Ma, per una qualche "necessità" - annodamenti interni di fantasie, affetti che ancora non si lasciano modificare - ho continuato per molti anni ad occuparmi in modo quasi esclusivo della *vicenda originaria* - nascita, unione sessuale, sviluppo dell'individuo, percezione di sé -, lasciando adombrata o sospesa l'incidenza che un *dominio storico* millenario ha sicuramente avuto sull'interiorità.

È solo da pochi anni che la ricerca, i cui momenti collettivi sono i corsi della Libera Università delle donne di Milano, e la rivista "Lapis", si è fatta più articolata, più disposta a intersecare piani diversi di analisi, soprattutto meno restia a riconoscere che realtà e sogno, amore e violenza, individuo e comunità sociale, non hanno mai cessato di confondersi e contrapporsi, per una sorta di "strabismo" o di incantesimo che interessa la storia quanto la memoria personale.

Ma anche per questa nuova evidenza ho sentito il bisogno di cercare conferme nella *rilettura*, non so se per rimettere sempre e comunque in scena il sogno, o per scoprire particolari prima trascurati di un paesaggio guardato con troppe velature. Le "potenze interne", che, come scrive Fachinelli a proposito del "paradosso della ripetizione", urtano nel presente e insistono per la loro "re-incarnazione e risoluzione futura", sono contraddittoriamente la molla e l'ostacolo principale del nostro agire. Ritrovare in me lo sguardo, il desiderio, le fantasie e le voci con cui l'uomo/figlio ha continuato a volgersi verso il corpo da cui è nato, è certamente una delle ragioni che mi ha spinto ad attraversare scritture di uomini, a ricalcarle fino a perdermi in esse, e, nello stesso tempo, a segnare ogni volta una linea di confine, di distacco e di diversità. Si collocano in questo luogo ambiguo, che sta tra la ricerca, lo studio e l'intrattenimento con figure familiari del proprio mondo interno, le letture di Bachofen, Mantegazza, Michelet, Nietzsche, Michelstaedter, Freud, Ferenczi, Fachinelli, Asor Rosa. Spesso si è trattato soltanto di uno o due testi, riletti a più riprese, distolti dal loro contesto storico e culturale, e trascritti in frammenti sempre più brevi - come *reperti geologici* - in cui ascoltare la lingua di quell'"altrove" - sogno di felicità, terrore di morte -, che l'uomo si è lasciato alle spalle, capire quanto quella lingua e quel sogno siano diventati forzatamente anche i miei, e, più in generale, abbiano dato forma al modo di pensarsi e di sentirsi di una donna; e infine, annotare ogni volta piccoli scostamenti.

Ho chiamato "ricerca e pratica politica" la combinazione di questi viaggi solitari di pensiero, ripresa e approfondimento di temi, con gli incontri e la riflessione comune con altre donne, senza i quali non sarebbe stato possibile tenere insieme il parlare "come se si sognasse" (Aleramo) e la lucidità di analisi, l'esplorazione di zone remote, oscure, del proprio essere e il movimento che, riconsegnandole alla storia, alla cultura, alla vita sociale, sovverte un ordine dato, gerarchie di valori, strutture di potere.

La linea di continuità rispetto agli inizi del femminismo è evidente, anche se, per un ascolto

portato così in profondità sul rapporto inconscio/coscienza, individuo/collettivo, ha acquistato sempre maggior peso, rispetto alla parola, quel tipo particolare di scrittura che ho chiamato "scrittura di esperienza".

Ma prima di dare in sintesi un tracciato delle modificazioni che ha avuto nel tempo questo "campo teorico pratico" di ricerca, è necessario qualche chiarimento ulteriore sulle ragioni che hanno fatto di questo percorso tutt'altro che uno sviluppo lineare e sistematico. Non era pensabile di poter portare l'attenzione sulla problematica delle origini (corpo, sessualità, sentimenti, ecc.) senza restarne impigliate, senza imprimere all'idea del tempo e della memoria la stessa inclinatura che le aveva dato la civiltà dell'uomo - il suo desiderio, la sua lingua, la sua legge.

La nascita del singolo - e, per certi aspetti, l'origine della civiltà -, prima di essere vista come luogo in cui si incrociano e si confondono le ragioni dell'amore e del dominio, in cui si saldano destino biologico, storia personale e vita sociale, è, nella memoria degli individui e della specie, dimora di una "beatitudine" perduta, di una "gioia eccessiva", legate alla fusione irripetibile di due sessi in uno. Anche quando compare in scritture e linguaggi diversi (la scienza, la psicanalisi, il mito, l'autobiografia), la vicenda originaria disegna la stessa parabola, che pone un *prima* e un *dopo*, per poi annullarli e appiattirli l'uno sull'altro, come effetto di sovrapposizioni immaginarie, nostalgie di ritorni e rinascite.

Esemplare in questo senso è la "favola scientifica" di Ferenczi, che afferma "l'universalità della pulsione di regressione materna e della sua realizzazione tramite il coito".

L'unione sessuale rappresenterebbe per l'uomo

"il tentativo dell'Io, dapprima incerto e poco efficace, poi sempre più definito e infine parzialmente riuscito, di tornare all'interno del corpo materno, situazione nella quale la frattura così dolorosa tra l'Io e il mondo esterno ancora non esisteva".(2)

Già in Freud, la nascita e la vita amorosa si dispongono su una linea di continuità che chiude il cerchio intorno a una zona di esperienza considerata "esente da ambivalenze". L'essere madre, che sarebbe per la donna fonte di "soddisfazioni illimitate", si estende dalla cura del figlio reale e quella dell'uomo figlio nel matrimonio, facendone una "relazione perfetta".

Dietro il dominio e la violenza di un sesso sull'altro, c'è dunque un *sogno di ricongiungimento*, un

residuo tenace di infanzia, che fa tacere o passare in ombra le ragioni della storia, e viceversa. Nella rappresentazione che Freud dà del destino dei sessi, invocando l'anatomia e la biologia, sarebbe dunque una remota, idealizzata memoria del corpo a dare forma alla coscienza e alla teoria. Freud non ignorava il dominio che la civiltà ha esercitato sulla sessualità - come "una stirpe che ne abbia sottomesso un'altra" (3) -, ma sembra non vedere che la stessa sorte è toccata alla donna, che ne è stata considerata depositaria. La convinzione, condivisa in parte anche da donne, che la maternità si associ a uno stato di "estasi", di "pienezza", di feconda unità duale, ha sicuramente contribuito a mantenere invisibile l'evidenza del potere che l'uomo esercita sul corpo femminile, controllandone la capacità riproduttiva e cancellando un'individualità che, in quanto tale, non è legata necessariamente al generare.

Nel libro di Fachinelli, *Claustrofilia* (4), ci si può chiedere, analogamente, quanta parte abbia avuto il desiderio e la nostalgia di figlio nel rinvenimento di uno strato così profondo di memoria, quale è "l'area claustrifilica" - "la più intima comunione con la madre, l'esistenza dentro il suo corpo". Spostata su quella prima dimora, l'unità a due dell'origine si configura come "coppia gemellare", in cui è prevalente l'identità della madre: una specie di "sorellanza", relazione da donna a donna, qualunque sia il sesso del nascituro.

E solo dopo la nascita, nello sguardo di chi è nato, che la "coppia gemellare" va a inserirsi nella coppia formata da un maschio e da una femmina, che esclude il figlio e gli segnala che un "taglio", uno "strappo", ha interrotto il "flusso continuo" della relazione precedente. È di nuovo una sequenza che allinea un *prima* e un *dopo*, l'origine e la storia, per riconfonderli in un movimento di "ritorno" e di "ripresa".

Ma se guardiamo questi accadimenti nella circolarità che li tiene insieme, si può ipotizzare che sia la storia - la "disponibilità" delle proprie origini che il vivere quotidiano assicura all'uomo, attraverso le cure di una donna -, se non a dar forma, ad alimentare continuamente il sogno che vede il figlio, ai suoi inizi, assorbito dall'essere della madre, tutt'uno con quel "mare corallino" da cui è nato. Nel suo ultimo lavoro, *La mente estatica* (5), Fachinelli parla del "retrotterra della storia" come luogo di una "gioia eccessiva", in cui tuttavia gli uomini hanno creduto di vedere un pericolo mortale. Per difendersi, la civiltà scende ogni volta su di esso come una "tagliola che taglia nel vivo", innalza barriere e fortificazioni. Ma sono pur sempre le "regge di Creta" ad affacciarsi sul mare, e non viceversa. È da quella "corazza", da quegli "steccati" protettivi, che l'uomo/figlio torna a guardare ciò che si è lasciato alle spalle - il suo

corpo, la sua sensibilità -, e a confonderlo con l'essere del sesso che non è entrato nella storia.

L'"esigenza antropologica", che si fa strada nel momento in cui l'"io" comincia ad allentare le sue difese, rispetto a uno "strato di esperienza sentito come minaccioso", è, per Fachinelli, disponibilità verso un "ospite interno". Ciò che deve essere accolto è il "corpo", "il suo peso", "ogni singola giuntura", ma sono chiare anche le connessioni che esso ha con il "femminile", la madre, l'infanzia. Se il "maschile" viene identificato con il sistema di "vigilanza-difesa", il "femminile" che emerge dall'interno è il "cuore di molte e diverse esperienze", è il richiamo alla funzione generativa materna che, trasposta sull'uomo, diventa rinnovata creatività del pensiero. L'esperienza "estatica" appare perciò come il "riempimento di un vuoto", "confluenza" con l'essere della madre, così come l'uomo l'ha sognato: "vortice creativo", "volontà di impregnazione".

Ma questo riferimento così vistoso al "femminile" dice poco sull'essere reale di una donna, poco anche sulla maternità e la gravidanza; molto, invece, sul sogno dell'uomo, che non sembra potersi percepire "intero" e creativo se non collocandosi nel luogo stesso in cui cresce la vita, e spostandolo su di sé.

Ci si può chiedere perché sembra preferibile per l'uomo pensare qualcosa *che gli è proprio*, il corpo, come *alterità* (l'altro sesso) e rischiare ogni volta di uscire da sé per ritrovarsi.

Forse il pericolo maggiore non è questo, ma quello di perdere l'onnipotenza immaginaria di un io separato dai suoi limiti biologici, o, che è lo stesso, il segno forte dell'unica differenziazione che abbiamo conosciuto finora. Forse un timore analogo è nelle donne, e spiega perché le immagini di genere, del maschile e del femminile, si ripropongano così uguali nel tempo. Una volta che l'uomo e la donna si riconoscono come individui concreti - corpo e mente -, anche la percezione di somiglianze e differenze cambia, ma, nella fase di passaggio, si teme di cadere in una sorta di indistinzione e di indifferenza.

Ora, se confrontiamo teorie e scritture come quelle a cui ho accennato finora, legate in modo più o meno stretto al sapere scientifico -, con i *miti* che parlano della creazione e dell'origine della specie, non è difficile accorgersi che è lo stesso *sogno* ad attraversarle: quello con cui l'uomo/figlio ha creduto di proteggere la sua nascita e la sua infanzia dallo strappo e dalla cancellazione che ha operato la comunità dei suoi simili rispetto alle sue radici. Nella parabola con cui Bachofen, ricalcando tracciati mitologici, ha descritto il passaggio dalla supremazia

delle madri a quella dei padri, la scansione di una *prima* e di un *dopo*, di un "divino principio di amore, di unità e di pace" materno e di un seguito "pieno di violenza", è netta, ma appare anche evidente che dietro l'apparenza di uno sviluppo temporale si cela l'immagine di un *capovolgimento*, con gli stessi protagonisti - la madre e il figlio - e le parti scambiate.

"Così il figlio diviene lo sposo, il fecondatore della madre; da generato, generatore, e dinanzi a lui sta sempre la medesima donna, di volta in volta madre e sposa. Il figlio diviene il padre di se stesso... Nel figlio la madre appare trasformata in padre". (6)

Più forte di ogni consapevolezza storica, riguardo al dominio di un sesso sull'altro, è il desiderio allucinato del figlio di lasciarsi aperta una strada al ritorno, di tenersi una "riserva" di "beatitudine", al riparo dalla sua stessa violenza. Ma si può pensare che, se la memoria remota del corpo continua a essere così viva in ogni suo presente, è anche perché la civiltà gli ha consegnato un essere femminile asservito al piacere come alle cure. Dietro un'apparente divaricazione, mito e storia, eternità e tempo, si rivelano convergenti e sovrapposti fino a confondersi.

Quando si comincia ad analizzare insieme l'esperienza personale del nascere o del generare e la vicenda storica dei sessi, diventa più difficile distinguere le ragioni - o la volontà - consapevoli di un dominio, di un privilegio millenario, e la parte che si può attribuire alla necessità di sopravvivenza - o quella che appare tale nell'agire umano, in certe fasi del suo sviluppo. D'altra parte sarebbe un errore applicare al passato una coscienza che è di oggi. Lo stesso si può dire della vita personale: un atteggiamento diverso, di ascolto, accettazione, "disponibilità" a "prendere in noi" qualcosa che ha a che fare con l'eredità biologica e psichica più sconosciuta, come dice Fachinelli, compare solo quando "viene meno" la necessità che ha fatto alzare difese, prodotto accantonamenti.

Il processo di differenziazione che ha visto il sesso maschile contendere il potere generativo alla donna, confondere il corpo da cui si nasce con il destino naturale di ogni essere vivente, costringendo gli individui, maschi e femmine, a cercare l'*interezza* nell'unione impossibile con un *doppio*, oggi potrebbe essere portato alla coscienza, recuperato alla cultura e alla storia, attraverso un'esplorazione attenta che può avvalersi ora della parola e della memoria di entrambi i sessi, poste utilmente a confronto.

Ma un ostacolo può venire dalle donne stesse se, per analogia, per sfida e per il tenace

riproporsi di alcune "costanti" del mondo interno, si lasciano tentare dal desiderio di ribaltare le sorti, combattere il dominio dell'uomo innalzandogli contro la sacralità, il "primato", la "primigenia potenza" delle madri. La "forza contrattuale" per affrontare le istituzioni e i linguaggi storici dell'uomo verrebbero, in questo caso, ancora una volta dal mito e da un "ordine simbolico", che Luisa Muraro dice di saper definire solo in negativo, "per sottrazione" (7). E ciò che è sottratto, per consentire alla "tessitura simbolica" trascendenza e leggerezza, è il "dominio capriccioso del reale", il "contenuto psicologico": cioè la casualità del reale, le contraddizioni dell'esperienza, la palude dei sentimenti, la gravità del vincolo biologico.

Se anche si ridisegna nello sguardo di una *figlia*, che oggi chiede per sé l'eredità del potere generativo - sia pure spostato sul piano intellettuale: la "fecondità di sapere, di forza" che le comunità femminili esprimono nella vita sociale -, pensando che sia l'eredità, per via genealogica, di un sesso solo (qui la madre, là il padre), il mito non si modifica sostanzialmente e neppure il suo effetto: mettere in ombra i nessi che si cominciano a cogliere tra corpo, individuo e legame sociale, e le possibili trasformazioni.

Per tornare sul nostro passato senza farsene catturare o doverlo ripetere, è necessario che si sia prodotto nella coscienza che abbiamo di noi stesse e del mondo un leggero *scarto*, come una sottile feritoia che consente di riguardare lo stesso paesaggio con un punto di vista diverso. Riflettendo sulle fasi iniziali del femminismo degli anni '70, su ciò che allora aveva persuaso donne oggi divise da modi contrastanti di intendere la teoria e la politica, ho creduto di poter collocare questo nuovo punto di osservazione nell'individualità concreta del maschio e della femmina. L'interezza del singolo è già un dato di fatto, ma per le figure, i ruoli che vi sono sovrapposti e che hanno tenuto finora ognuno diviso in se stesso e resa irreale la relazione con l'altro, la percezione che ne abbiamo forse non è più di una *soglia di resistenza* che il nostro essere reale oppone alla babele delle immagini e delle lingue che hanno preteso di definirlo. L'avvicinamento a sé, a un sentirsi e pensarsi meno deformato e astratto, può venire solo da un paziente lavoro in cui *ricerca* - esplorazione, scavo dentro di sé, ma anche rilettura dei saperi istituzionali -, e *pratica politica* procedono ancora indisgiunti, come agli inizi del movimento.

Dalla "pratica dell'inconscio" alla Libera Università delle donne

Nel ripercorrere, a grandi linee, le diverse forme e aggregazioni con cui una parte del femminismo ha cercato di dare continuità al campo "teorico e pratico" che si era appena aperto, ho creduto di vedere un elemento comune proprio in quel *punto nuovo di osservazione*,

che oggi prende contorni più netti. La "pratica dell'autocoscienza", che si diffonde all'inizio degli anni '70, poggia, più o meno consapevolmente, su due convinzioni che segnano una rottura, una svolta radicale rispetto al passato: che la donna "non esiste" - presa di distanza dai ruoli, ma anche dalle figure tradizionali del femminile -; che le *storie personali*, lontane dal rappresentare quel residuo trascurabile della civiltà, sono il sedimento di una storia non scritta, che interessa la vicenda dei sessi, ma anche lo sviluppo della specie umana in generale. La memoria della singola e i rapporti interpersonali che nascono in un inizio di socialità tra donne, cominciano a delineare quel terreno di analisi e di cambiamenti possibili, che dovrebbe consentire la rilettura della relazione uomo/donna nelle sue molteplici componenti - biologica, psichica, culturale, politica; quindi il rapporto di ogni donna con se stessa, con la propria simile e con l'altro sesso, sapendo di avere come interlocutori e parti in causa sia la *storia* che il *corpo*. Nella "pratica dell'inconscio" è la sessualità al centro dell'interesse, e lo sguardo che analizza, il desiderio che tenta di produrre cambiamenti, non sono più quelli di una madre e di un figlio o di una figlia, ma di una individualità femminile (anche se ancora non si usa questo termine) che comincia a distanziare da sé sia la funzione di madre che di oggetto sessuale destinato al piacere di un altro. Soprattutto, nel momento in cui si concentra l'analisi sulle vicende del corpo (sessualità, maternità, ma anche inconscio/coscienza, interiorità/storia), si pongono le basi per forme radicalmente nuove del *pensiero* e dell'*agire*, i cui tratti già evidenti allora, risultano essere: l'uscita dal dualismo, la ricerca di nessi tra individuo e collettivo, mondo interno e mondo esterno, dominio storico dell'uomo e "violenza invisibile" (8) tutte le forme interiorizzate del consenso.

In quella prima fase, che va fino alla metà degli anni '70, non erano ovviamente così chiari né i presupposti né la direzione in cui ci si muoveva. C'era l'ambiguità di aver assunto il polo di esperienza a cui le donne sono state destinate e di ricalcarlo, ingrandendolo, sottoponendolo a un'analisi minuziosa, isolandolo da tutto il resto, e quindi rischiando di farne il luogo "specifico" di una ritrovata "identità propria". La preoccupazione di trovare "nessi" non era di tutte, anche se la parola figurava già nel volantino di convocazione del secondo convegno di Pinarella (1975).

Nell'esperienza che ho fatto successivamente, dall'80 all'86 - rilettura dell'Aleramo, rubrica di posta sul settimanale "Ragazza In" -, volendo portare lo stesso tipo di ricerca sulla sentimentalità, sul *sogno d'amore*, la sensazione di affondare in una "caverna buia", in un "altrove", fuori dalla storia, è stata ancora più forte. Tanto più che non avveniva dentro un

progetto e una collettività fisicamente presente di donne, ma *tramite scritture*, e in una posizione di disparità.

Verso la metà degli anni '70, dopo il convegno di Paestum, la condivisione della "pratica dell'inconscio" è venuta meno. Forse avranno influito le difficoltà legate a quello stesso tipo di "pratica", che chiedeva disponibilità e rileggersi, a riscriversi, in un processo di "svelamento" continuo o di andirivieni tra inconscio/coscienza, sogno/realtà, vissuto/pensiero interpretativo. Oppure l'*ambiguità* di aver intrapreso un cammino che, riandando al passato, anziché aprirlo a una soluzione diversa, poteva condurci di nuovo all'emarginazione. Tutto ciò che nasceva in stretta aderenza con la vita ha finito probabilmente per far balenare ad alcune il pericolo di sempre: che si perdesse insieme alla vita stessa, che, pur portando in sé acquisizioni generali del pensiero, rappresentasse comunque un "parlare di minor conto".

Per entrambe queste ragioni, e sotto la spinta di un'emancipazione femminile in atto nella società - e che procedeva in parte per forza propria -, quello stesso movimento che era rimasto fino allora unito, si è diviso. Una parte, la Libreria delle donne di Milano, ha raccolto il bisogno di una svolta: domanda di "trascendenza" rispetto all'essere concreto di ognuna, definizione di un "ordine simbolico" che ristabilisse la "sovranità" usurpata della madre, recupero dell'idea di potere, di autorità, di disparità, di genealogia, di divino - cambiata solo di segno e di contenuto -, tutti elementi portanti della storia degli uomini. È difficile non vedere in questa svolta - che, non a caso, ha preso come campi di sapere preferenziali la filosofia e la teologia, tradizionalmente intese - il salto nel polo opposto a quello in cui ci eravamo mosse, e con esiti simili a quelli della società maschile: cancellazione del corpo, dell'esperienza, della memoria dei singoli, ricomposizione solo verbale di corpo e pensiero, assunzione, nel concetto di "differenza sessuale", degli esiti della *differenziazione* astratta e deformante che abbiamo ereditato. Altre, come me, hanno proceduto mantenendo aperto il terreno di indagine che pretendeva di modificare insieme alla storia anche l'interiorità e lo psichismo profondo, alla ricerca di legami già esistenti, o da creare, tra corpo e pensiero, tra sessualità, sogno d'amore, e cultura (senso comune, saperi disciplinari), tra la lingua ibrida delle emozioni e delle intuizioni che si seppelliscono nel privato, e i linguaggi colti.

In questo tracciato di ricerca, che è sembrato separarsi dall'agire politico perché gli mancavano sistematicità teorica e parole d'ordine riconoscibili, si sono collocati via via:

- il gruppo che avevamo chiamato "della scrittura" o del "simbolico" (1977-1980), confluito

quasi contemporaneamente al suo nascere nell'esperienza dei corsi delle donne (corsi 150 ore), dove l'interrogativo, portato sulla formazione intellettuale di ognuna, si è esteso ai campi disciplinari e a tutte le implicazioni connesse con il rapporto di insegnamento di donne ad altre donne (disparità, attribuzione di potere, affettività, ecc.)

- l'Associazione per una Libera Università delle donne di Milano (1987) e la rivista "Lapis" (1988).

In tutto questo percorso, un posto particolare hanno avuto le "scritture di esperienza", con cui si è tentato di forzare la barriera di sogno, di pudore, di fastidio, che tiene vive nel mondo interno illusioni ma anche bisogni, interrogativi eterni che la storia ha tentato di cancellare - la nascita, la morte, l'amore, la solitudine. La materia a cui questa scrittura tenta di avvicinarsi è quella che l'Aleramo chiamava "sotterranea seconda vita" - e Asor Rosa, nel suo libro *L'ultimo paradosso* (9), "il mare ribollente delle cose che non siamo stati capaci fino a questo punto di dire" -, resistente a lasciarsi tradurre in qualsiasi altra lingua, a subire nuovi occultamenti; è l'interiorità che costruisce per vie proprie le sue connessioni con la storia, quelle già esistenti e quelle che si potrebbero creare. Si può pensare che le scritture del privato - lettere, diari, note sparse, ecc. - siano state da sempre, inconsapevolmente, per le donne un modo per consentirsi viaggi, esplorazioni, dirottamenti, rispetto ai tracciati imposti, sia pure dentro il breve orizzonte del mondo interno. In forma implicita, sono state anche un primo, impacciato tentativo di scrivere storia propria, che, se non arrivava a interrompere il silenzio della civiltà nei loro confronti, quanto meno impediva che le loro vite restassero oscure, sepolte, inascoltate a loro stesse.

Ma sarebbe anche un errore pensare che questi frammenti di pensiero che si scrive, incurante dei residui di sogno, di emozioni, che porta incrostati, confusi, con intuizioni più lucide, rappresentino già quel ponte tra *interiorità* e *storia* che andiamo cercando, l'uscita da una contrapposizione astratta che ha impedito di vedere i legami tra un polo e l'altro. Perché lo diventino, bisogna arrivare a una coscienza femminile recente, al ripensamento di ogni forma di dualismo sulla base dello sviluppo che ha avuto, nella storia dei singoli e della civiltà, il rapporto uomo/donna.

Questa situazione ottimale l'ho trovata soltanto nei corsi delle donne, dove è stato possibile far incontrare e scontrare pensiero/scrittura interpretativa e narrazione di sé, il parlare "come se io sognassi" che si augurava Sibilla Aleramo, e l'analisi lucida di una rappresentazione del

mondo che si presenta, almeno in parte, come "aprioristicamente ammessa". In una socialità tra donne che condividono un progetto comune, sono molti gli occhi che si affacciano sullo stesso sogno senza il timore di contrastarlo, di sottoporlo alla critica di una coscienza più disincantata. Si rompe così l'involucro della solitudine e dell'auto-rispecchiamento, e la rappresentazione immaginaria di sé è costretta a fare i conti, se non con il nostro essere reale, che ancora non percepiamo chiaramente, quanto meno con una soglia di realtà.

Ma da queste scritture viene anche un'altra indicazione importante. Perché si costituisca un campo di ricerca che porti nella direzione di una maggiore autonomia dell'essere femminile, e contribuisca a ripensare i termini della dualità, è necessario un *duplice scostamento*: dalla percezione riduttiva e limitante che abbiamo del "vissuto", come contingenza, quotidianità "a perdere"; dai linguaggi della cultura, dalle metodologie del sapere che vengono dalla storia dell'uomo e che perciò portano il segno di come l'uomo si è rapportato alla sua origine, all'altro sesso, alla natura e ai suoi simili.

Note

- (1) Elvio Fachinelli, *Il bambino dalle uova d'oro*, Feltrinelli, Mi, 1974.
- (2) Sándor Ferenczi, *Thalassa* (1924), Raffaello Cortina Editore, Mi, 1993.
- (3) S. Freud, *Il disagio della civiltà*, Boringhieri, To, 1971, p. 239.
- (4) Elvio Fachinelli, *Claustrofdia*, Adelphi, Mi, 1983.
- (5) Elvio Fachinelli, *La mente estatica*, Adelphi, Mi, 1989.
- (6) J.J. Bachofen, *Il matriarcato*, Einaudi, To, 1988, p. 116.
- (7) Luisa Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Roma, 1991, p. 92.
- (8) Lea Melandri, *L'infamia originaria*, Ed. L'erba voglio, Mi, 1977.
- (9) Alberto Asor Rosa, *L'ultimo paradosso*, Einaudi, To, 1985.

La doppia eredità della politica

di Lidia Campagnano

Mi risulta impossibile l'abitudine: ogni sera la Politica va in scena alla tivù, per tutti e tutte, come una sgradevole faccenda di soli uomini. Sono così rare, così poco significative le donne che la incarnano. Una donna che abbia passione politica, e la coltivi ancora oggi, finisce col risultare bizzarra ai propri stessi occhi. La mia generazione - sono nata nel '47 -poteva incontrare la politica o non incontrarla, e molto dipendeva dalla famiglia. Le famiglie di sinistra avevano la politica in casa, ce la portava il padre con i suoi racconti, le sue invettive e un giornale che richiedeva, per essere decifrato, almeno la capacità di leggere. Ho imparato a leggere a tre anni i titoli di un giornale. Per capire che cosa facesse rannuvolare il padre, e dove fosse il suo mondo. Al padre, in una famiglia di sinistra, una bambina poteva chiedere: che cosa c'era prima di me?

La seconda guerra mondiale, il fascismo, la Resistenza. Lo poteva chiedere anche alla madre. La risposta non era in questo caso, tutta storica: prima di te, i nostri affetti, l'attesa, eri nel mio cuore, eri nella mente di Dio. C'era il Paradiso, l'infinito, e i desideri indicibili, dunque illeggibili delle madri frustrate. Leggere la storia sul corpo amato dell'uomo, come un suo nobile vestito, riscattare l'oscura sconfitta femminile, convertirla in una felicità: anche per me la passione comincia con uno strabismo, due tensioni da ricomporre. Il bisogno estremista di ricomporle, prima di tutto, nella propria persona. C'è una tenacia (e un conservatorismo) femminile che consiste nel tornare costantemente al proprio sogno originario, per renderlo più consapevole e per modificarlo all'infinito. Per piegare quella che poteva essere un'utopia (non amo più le utopie) alla scrittura di una storia dove i desideri femminili smettano di essere misteri. Non si legge, la Storia, sul corpo amato dell'uomo: la Storia passa per i corpi degli uomini e delle donne, e il mio sogno è che ne riceva i segni, le domande, le intenzioni - reciproche. I sogni infantili non muoiono, continuano a vivere, se non altro, nell'inconscio.

Questo è ciò che credo di aver imparato in una sorta di seconda fase del mio femminismo. Quando ciò che gli uomini chiamano ambizione politica mi prende tanto da ammazzarmi con le fatiche di Sisifo, trasformandomi in una specie di madre virile, so che quel sogno si è di nuovo impossessato di me. Quel che vedo oggi sulle facce (ispiratrici di niente) del ceto politico televisivo è, sì, fatica, che scava rughe e denuncia i sette peccati capitali, ma non è il piacere che ho imparato a cercare, misura di interezza e coerenza: non è il piacere di una relazione col proprio mondo, nella sua storia, nella sua geografia e nella sua poesia, non il piacere di relazioni con donne e uomini che intrecciano le intenzioni diverse di una vita civile migliore. Una donna che abbia provato questa fatica a rinunciarvi. Recentemente ho potuto fare una campagna elettorale all'insegna della ricerca di questo modo d'essere politici e politiche: quello che faceva uscire di sera dalle case i miei interlocutori e interlocutrici (era primavera) per intrecciare insieme intenzioni e possibilità. È stato molto bello cercare con cura da affamati e affamate le parole giuste per intendersi. Eppure mi sono sempre chiesta che cosa pensassero attorno alla politica coloro che rimanevano nelle case. Davvero lo si può facilmente immaginare? Non è forse cambiato qualcosa di importante, negli uomini e nelle donne? Davvero, al fondo, nulla è mutato tra i sessi?

Certo, è già una domanda di carattere politico, perché va a cercare le trasformazioni su grande scala. Ma questo (mio) tornare costantemente alle domande «su grande scala» mi suona oggi come necessità: nessuno più mi garantisce di avere come spazio della vita e del pensiero, la dimensione del mondo e l'estensione temporale della storia, con un lungo passato e un lungo futuro. È successo che il padre non porta più a casa la preoccupazione politica come cura del mondo e responsabilità della Storia, e non invita più a leggere questa dimensione della vita, che era la «sua» dimensione della vita. Quella cultura di sé e dell'altra e dell'ordine del mondo contro le cui contraddizioni le donne si sono battute in nome di una universalità umana più autentica, e in nome di una umanità più concretamente civile non è più l'abito distintivo dell'uomo, del padre. Lo pensano, da anni, anche gli esperti delle dinamiche familiari, ma l'indagine sugli esiti di questa sparizione non si estende, salvo eccezioni, (ricordo il libro *Verso una società senza padre*, di Mischelich) alla vita sociale, culturale, politica.

Da qualche anno (dagli esiti della cosiddetta caduta dei muri che separavano l'Est dall'Ovest) sono abbagliata dalla paralisi che mi pare abbia colto il pensiero maschile attorno alla propria alienazione. Credevo che quel pensiero, con l'analisi dell'alienazione del lavoro, fosse vicino a capire: il lavoro alienato distrugge l'identità (il senso di sé)...di chi, se non dell'uomo? Dunque

distrugge la virilità costruitasi nel patriarcato. Caduta ogni differenza (anche solo presunta, come un velo che maschera la realtà) tra l'Est e l'Ovest, ecco i sintomi del patriarcato che nega la propria morte e mima la propria sopravvivenza: la Storia e la Tecnica rotolano per conto proprio senza che la razionalità del calcolo costi-benefici e la capacità di previsione (orgoglio virile dello stratega, e legittimazione del suo potere) possano nulla contro i disastri ambientali e il proliferare di massacri insensati e senza fine. Si moltiplicano le nostalgie e, in assenza di una certezza della continuità di valore virile, non la pedagogia ma la prepotenza e violenza necessarie a farne la nostalgia di tutti: le grandi religioni recuperano i temi del sangue e dei più diversi popoli eletti (ma gli antichi simboli recuperati vengono tranquillamente affiancati al marchio della Coca cola, e tutto sa di presa in giro, direi, preconsucia se non conscia). E ovunque si mette mano alla legge per imporre e riordinare la sessualità femminile, vissuta come la grande colpevole del disastro della virilità patriarcale. Sul lavoro, sintomaticamente, si balbetta: un non valore barattabile con consumi e potere. Il ceto politico televisivo gioca pubblicamente coi consumi e col potere, una nursery coperta di ragnatele è in scena tutte le sere.

Ma i sentimenti delle donne sono di nuovo immersi nell'indicibile. Quando è accaduto? Dopo Cernobyl, forse? Cernobyl era come una guerra capace di superare ogni frontiera: le nubi si sa, non si fermano con l'antiaerea. Era il 1985, ricordo la rabbia e l'indignazione di ogni donna che si incontrasse per strada, un sentimento in tutto simile a quello esploso tra le donne di fronte a Tangentopoli. Vicine a capire, anche loro? E spaventate dalla prospettiva di capire? Un'ondata di senso di responsabilità le ha prese, ci ha preso? Forse. È da allora che sento l'aggressività con la quale le femministe si sono divise, e si sono largamente separate da chi femminista non era: ciascuna al suo destino, una zona del femminismo ha tentato di farsi ceto politico, lì dove era possibile, e cioè in seconda e terza fila, una parte della sinistra le ha accolte. L'autonomia femminista si è trasformata in una forma di separatismo vicina a un'ipotesi di matriarcato (una genealogia femminile, che si proponesse di "mettere al mondo il mondo", di bel nuovo, negando la già avvenuta nascita, da padre e madre, ovviamente). E in molte ci siamo ritratte verso le speranze di una realizzazione culturale, in attesa di tempi migliori o senza attendere nulla, per puro istinto vitale. È stata probabilmente una nuova esclusione, e forse un fare di necessità virtù. La politica, questo lavoro culturale non lo vede. Ma nella zona d'ombra, nelle case che spiavo di sera durante la mia campagna elettorale (fantastica, l'esperienza di fare un comizio e di vedere un nonno e una bambina col gelato affacciarsi al balcone per guardarti come fossi una teatrante nel Medio Evo!) a che cosa e a chi si sono strette le donne?

Il senso della responsabilità femminile stinge nell'irresponsabilità più totale. Perché stupirsi se la stessa donna che aveva tuonato contro gli scienziati pazzi e i politici pazzi di Cernobyl precipita di nuovo nella cura ossessiva del bilancio familiare, in un rancoroso progettino di economia di coppia, e poi proietta i suoi sogni sull'uomo della Provvidenza? E se, sostituendosi alle antiche presenze femministe anche in piazza, si trasforma in una *casserolera*? (1) A me pare di conoscere quella donna. Dal legame più stretto e obbligato con la materia elementare della vita (i figli, i cibi, l'invecchiamento così clamoroso del corpo) una mente femminile, notoriamente, balza verso il sogno più folle e irresponsabile che le venga graziosamente regalato. Può aver studiato, quella donna, e conoscere una lingua straniera, e aver sperimentato l'autosufficienza economica.

Ma quando il patriarcato diventa una presenza solo spettrale, una presenza nella mente di lei più che in quella di lui, e quando a lei, di conseguenza, non viene chiesto più nulla di realistico, né di essere credibilmente custode di un focolare (che lui non apprezza granché, e che occasionalmente devasta) né di occuparsi del mondo, allora si torna agli interrogativi di partenza. O al silenzio. Mi sembra una degna figlia della *casserolera* quella figura femminile che sparuta si aggira nelle istituzioni che oggi in Italia la destra ha occupato (oggi: dicembre 1994). Straordinario l'abbaglio femminista che l'ha salutata come frutto del protagonismo finalmente conquistato, "sia pure" a destra. La praticante della politica di destra è quasi una figlia dell'irresponsabile *casserolera* di cui sopra, e del vissuto materno (ma guarda che novità) si sforza di rimuovere l'inquietante prossimità al corpo, al sesso, al biologico.

Pivetti Parenti Moratti Maiolo Carulli: spio e catalogo i segni di questo tentativo di smaterializzazione, di questa fuga dal corpo materno: eterne giovinezze artificiali, colori pastello, eterei, esilità sottolineata nelle gambe che per miracolo sostengono il corpo sulla terra. E un linguaggio vago, non individuato, quasi spaventato all'idea di alludere a se stesse, imparato come una tecnica per parlar costantemente d'altro. Ci conosciamo, e potremmo addirittura parlarne: nei gruppi di autocoscienza smontavamo queste nostre recite, ci toglievamo a vicenda simili vie di fuga. Benedetta autocoscienza che smontava le mascherate femminili grazie al conto esatto dei prezzi pagati per travestire in questi modi la propria passione, il proprio sogno. «Non più puttane, non più madonne, finalmente siamo donne».

L'irresponsabilità nei confronti della propria identità sessuale va di pari passo con l'irresponsabilità politica? Se è vero, mi dico, oggi è vero tanto per gli uomini che per le donne,

ecco la novità. E ha a che fare con l'incuria nei confronti della memoria. E la politica sta diventando un formidabile strumento di oblio. Ed è per questo che non vuole più avere a che fare con la ricerca culturale, con le arti: rischiano di far emergere qualche memoria, o il suo bisogno. Quanto alle donne e ai loro pensieri, o le espelle, o le disciplina. Mi domando, oggi, se sia possibile che le donne divengano portatrici di una domanda storica, addirittura di una domanda originaria: da dove viene la relazione tra i sessi? Perché in tutti i momenti più alti della cultura maschile, nelle grandi religioni come nel Dolce stil novo, nel movimento romantico come in Marx, come in Freud quella domanda è risuonata. Ed era una domanda relativa sia alla convivenza umana (dunque alla convivenza tra i sessi) sia alla sopravvivenza (di nuovo, una questione di convivenza tra i sessi, a ben vedere). Dunque una domanda politica, una domanda attorno alla vita materiale (economica, per così dire, in un senso molto ampio), una domanda di senso. Mi dico però anche che per far risuonare questa domanda di nuovo, e questa volta, per cominciare, con voce femminile, chiedendo agli uni e alle altre un atto di responsabilità intellettuale nei confronti della propria storia, occorre un'opposizione alla politica così com'è, ai ceti politici così come sono.

In breve, sono tornata a desiderare che le donne siano capaci di porsi come soggetti politici pieni, capaci ogni volta e su ogni questione di riproporre la domanda: che ne è della convivenza e della sopravvivenza, tra donne e uomini? Domanda che riapre lo spazio del mondo e il tempo della storia, senza espellerne le singole e i singoli. Domanda di civiltà, mi dico, fra donne e uomini. Poi mi spavento di questa asserzione, mi guardo attorno, penso alle facce di tante amiche. Sento anche in me il lamento: faccio già tanta fatica a reggere questo essere donna alle prese con tutto ciò che è tagliato fuori dall'orizzonte di senso disegnato dalla politica: il corpo, gli affetti, questa vita individuale che è una sola e anche breve, questo aver allevato e curato me stessa, altre e altri senza stare a calcolare quanto valeva tutto ciò sul mercato. Ma, appunto: posso ancora accettare lo spreco, la svalorizzazione di tutto ciò, nel momento in cui non giunge più neppure il riflesso dello splendore della Storia altrui?

Nota

(1) Si chiamano *Casseroleras* le donne della borghesia cilena che scesero nelle piazze contro il governo Allende, facendo fracasso con le casseruole.

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'exasperata 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 imm modificabili, 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 e in visione

È possibile che un libro o un film diventino 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: Maria Attanasio Lidia Campagnano Giovanna Grignaffini Laura Kreyder Laura Mariani Paola Melchiori Maria Nadotti Rosella Prezzo Paola Redaelli Sara Sesti.

Collaboratrici: Iudith Adler Hellmann Emma Baeri Dora Bassi Anna Bravo Giuliana Bruno Nelvia Di Monte Manuela Fraire Carmela Fratantonio Marina Mizzau Henriette Molinari Adriana Monti Liliana Moro Anna Nadotti Adriana Perrotta Rosalba Piazza Rossana Rossanda Claudia Salaris Agnese Seranis Gitte Steingruber Matilde Tortora Patrizia Violi.

Art Director: Carlotta Maderna.

Ricerca iconografica: Maria Nadotti.

Segretaria di redazione: Silvana Sgarioto.

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.

Distribuzione: Arnoldo Mondadori Editore.

Fotocomposizione: Studio G due, via Simone D'Orsenigo 5 20135 Milano.

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

Finito di stampare nel mese di marzo 1995 dalla Nuova Linotipia Piacenza - Printed in Italy

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