

26

Numero 26
giugno 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

Lappese 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*

**Cindy Sherman fotografa
resti umani non identificati**



Jessica Benjamin
pornografia e psicoanalisi

Hilda Doolittle
conoscenza e arte

il femminile e il divino
le trappole di un mito
arcaici e futuri
l'artificio della nascita

CREDITS EBOOK

Titolo: Lapis - numero 26

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 26

~

Giugno 1995

Sommario

Credits Ebook.....	2
Fra sé e l'Altro. Pornografia e Psicoanalisi.....	5
Simpatia per il Diavolo.....	5
Testi/Pretesti.....	22
La medusa e la perla.....	22
Note sul pensiero e la visione.....	27
Il Sogno e le Storie. Il Femminile e il Divino.....	39
Luce Irigaray, la spartizione del divino.....	39
Il linguaggio della Dea.....	46
I Racconti del Corpo. Biotecnologie.....	66
La memoria della fecondità.....	66
Consumatrici di biotecnologie?.....	74
Proscenio.....	81
Cindy Sherman: travestimenti femminili identità esplose.....	81
Il teatro: una realtà parallela?.....	87
Amy e Jo: chi avreste preferito essere?.....	93
Il Mosaico dell'Identità.....	98
Migrando, migrando.....	98
Viaggiare per scrivere, scrivere per viaggiare.....	102
Mal d'Africa.....	108
I Paradossi dell'Emancipazione.....	118
Jugoslavia, Jugoslavie.....	118
In Lettura e In Visione.....	129
Il requiem di Patrizia Valduga.....	129
Donne guerra memoria.....	131
Uno sguardo fermo sull'orrore.....	138
Madri.....	143
Il cinema? Una realtà macchiata di segno.....	147
Destini comuni. Tre racconti.....	150
Segnalazioni.....	153
Le Rubriche.....	156
Colophon.....	160
Lapis.....	160

Simpatia per il Diavolo

di Jessica Benjamin

Jessica Benjamin, psicoanalista newyorkese e teorica dell'intersoggettività, è nota in Italia per il libro Legami d'amore (Torino, Rosenberg & Sellier, 1992). Per gentile concessione di Jessica Benjamin, pubblichiamo ampi stralci di uno dei saggi contenuti nel suo nuovo libro Like Subjects and Love Objects (New Haven, Yale University Press, 1995) che nel 1996 uscirà in Italia per i tipi della Raffaello Cortina Edizioni.

La traduzione che presentiamo è di Simona Barzago. La supervisione e la cura sono di Dolores Ritti.

È stata una conferenza sulla pornografia che mi ha fornito l'occasione per riflettere sull'eccitazione legata a fantasie sadiche e ad immagini di violenza sessuale. Guardando un certo numero di lavori pornografici, i partecipanti alla conferenza, pur consapevoli della repulsione per un sesso degradato a oggetto hanno dovuto ammettere una sorta di attrazione e di eccitamento. In effetti chiunque tolleri il conflitto può notare con disappunto la propria reazione eccitata a fantasie o immagini di atti che possono essere ripugnanti, o persino terrificanti e traumatici. La stessa fantasia sessuale sembra da un lato incarnare un aspetto eccitante della diversità, dall'altro però apparire terrificante o ancora rappresentare solo una degradante ripetizione. Il conflitto che la pornografia ispira appartiene di fatto al mondo della fantasia sessuale nel suo insieme, la pornografia è una forma particolarmente precisa della divisione tra fantasia e realtà; tra rappresentazione simbolica e interazione reale. Il mio interesse per questo argomento era legato al desiderio di capire qualcosa al di là del senso comune, di questa divisione tra fantasia sessuale e realtà. Tale analisi deve necessariamente illuminare la componente sadica della fantasia sessuale e chiarire come l'aggressività sia implicata nella sessualità. Il fatto che le fonti dell'eccitamento sessuale nella fantasia siano così diverse dall'interazione reale, non significa, come si ritiene comunemente, che la fantasia

abbia il privilegio di rivelare la verità nascosta dalla realtà esterna. Tale nozione di verità semplifica ampiamente la complicata relazione tra desiderio, fantasia e realtà.

Questa implica che la realtà "è" ed ha una sola verità e che questa verità può essere conosciuta a prescindere dal complicato processo della rappresentazione psichica. Alcune femministe che avversano la pornografia dicono che i suoi contenuti esprimono la verità sulla "compulsione maschile a dominare e distruggere che è la fonte del piacere sessuale per l'uomo" (Dworkin 1980).

Questa posizione non solo implica l'esistenza di una natura maschile che la repressione culturale stessa metterebbe in evidenza, ma anche che gli atti rappresentati nella pornografia, corrispondono davvero ai desideri sessuali dei maschi. Questo significa che tali desideri sono semplicemente quello che appaiono: non rappresentano nessun'altra motivazione o processo al di là di loro stessi; sono quello che sono.

Naturalmente, la dichiarazione della Dworkin implica anche che la violenza, la trasgressione, il totale abominio - tutti gli elementi eterogenei che l'angelo della casa dichiara anatema - sono estranei ed assenti nelle donne. Che le donne siano parte dello scenario del dominio, se non viene spiegato come risultato di coercizione, significherebbe che la natura delle donne è come la pornografia la rappresenta: sottomessa e violata. E questa conclusione è veramente problematica per le femministe. Se gli uomini, sono inevitabilmente quello che sono, allora, come potrebbero le donne non essere quello che sono? La convenzionale associazione tra femminilità e sottomissione è una "verità" da affrontare, e la più seria femminista contro la pornografia, Catherine MacKinnon concorda con questa ipotesi. Sebbene la sua analisi sia piuttosto semplice (MK 1987), ha coraggiosamente sostenuto che le donne vivono l'esperienza del piacere sessuale nella condizione dell'abuso e della disumanizzazione; esse non sono semplicemente abusate contro la loro volontà. Lei ammette che per le donne la subordinazione sia sessualizzata così come il dominio lo è per l'uomo in quanto piacere, identità di genere e femminilità. MacKinnon non concorda con chi vorrebbe salvare il sesso liberandolo dall'onere della violenza: "la violenza è sesso quando è praticata come sesso". Quindi "se l'abuso sul più debole rappresenta ciò che è sexy nel sesso", dobbiamo riconsiderare la sessualità. Ma la MacKinnon, in realtà, non lo fa. Essa si basa su semplici nozioni come la premessa che la psicologia del genere passa attraverso la definizione sociale di uomini e donne. Essa non prova a svelare il mistero di che cosa rende l'abuso e la sottomissione eccitanti; di come la gerarchia

di genere si insinui nel piacere sessuale o nella "costruzione del discorso" (Martin 1982; Butler 1990); di come la violenza possa essere vissuta e praticata come sesso. Invece MacKinnon appiattisce il problema più difficile nell'affermazione "la violenza è il sesso". Poiché gli uomini dominano, sono capaci di usare la sessualità come mezzo per mantenere il controllo. Che cosa sia la sessualità, e perché possa essere strumentalizzata rimane misterioso. La opinione della MacKinnon di come il sesso può essere usato sembra basarsi sull'idea implicita che la sessualità è un demone, una sorta di irresistibile tentazione, una debolezza manipolabile all'infinito - simile alla fame in tempo di carestia, che può essere sfruttata per costringere la gente a fare di tutto, piuttosto che l'appetito alimentato e strutturato dalla fantasia. Questa valutazione della sessualità, in realtà, chiude la porta alla provocatoria domanda: il sesso è violenza? e la violenza è sesso? Che cosa esattamente permette alla sessualità di veicolare o trasmettere relazioni di potere, violenza e distruzione? Cosa è mai questa "cosa" chiamata sesso? La collaborazione tra sessualità e potere potrebbe essere a volte legata al fatto che una violazione considerata abominevole nella realtà può essere fonte di piacere nella fantasia. La divisione tra fantasia e realtà deve essere presa sul serio se vogliamo comprendere la complessità della sessualità e la sua radicata associazione con la violenza e la repulsione. Il carattere violento che la sessualità assume nella fantasia non è semplicemente il contenuto inconscio che viene alla luce, il vaso di Pandora che si apre, come le prime discussioni psicoanalitiche sembravano suggerire.

L'altro aspetto della povertà del pensiero di Dworkin è l'idea che già si erano fatti gli psicoanalisti, e cioè, che il desiderio inconscio delle donne di essere aggredite è costitutivo del trauma dello stupro. Questa supposizione riflette una semplice inversione dell'idea che la gente vuole quello che esprime coscientemente, che la realtà giace sulla superficie della coscienza. Crolla la distinzione tra significato simbolico e concreto, tra esperienze che possono essere simbolizzate e quelle troppo dolorose e traumatiche per essere simbolicamente elaborate. Enfatizzando questa distinzione Simone de Beauvoir (1949) mette in evidenza che, anche se l'adolescente gioca con la fantasia di essere violentata, la realtà dello stupro sarebbe per lei traumatica e orribile. La presenza di un estraneo che fuori dal suo controllo esercita potere è totalmente differente dall'esperienza di una qualunque fantasia o desiderio, per quanto spaventosi siano. Nonostante gli sforzi delle femministe di portare in primo piano il significato traumatico degli eventi reali (vedi H. Herman, 1992; Davies e Frawley 1993), gli psicanalisti hanno speso molto tempo per cogliere la differenza tra trauma e fantasia. D'altro canto la fantasia gioca un ruolo nel rappresentare e occultare l'orrore reale, impossibile nella

realtà.

Come molti psicoanalisti hanno infine ammesso, esperienze narrate di abuso incestuoso, spesso non sono immaginate ma rappresentano un trauma reale; gli effetti degli eventi reali sono solitamente differenti da quelli delle interazioni immaginate, anche se queste ultime possono costituire lo sforzo di rappresentare azioni meno esplicite.

L'insieme delle conseguenze dell'abuso, specialmente gli stati dissociativi e la complessità che si genera nel processo analitico, nel transfert-controtransfert (Davies e Frawley, 1993), stanno finalmente ricevendo seria attenzione. Alla luce di questi sforzi sembra che ciò che si presume reale è spesso la cosa più difficile da capire e da elaborare simbolicamente - "è difficile da credere". Riconoscere la realtà non significa che la fantasia sia totalmente riducibile alla realtà, o che la fantasia non giochi un ruolo nella rappresentazione di eventi traumatici, benché spesso la capacità di fare buon uso della fantasia si riduca. Questo significa che la verità non risiede semplicemente nel desiderio ma anche nel luogo del desiderio in relazione con eventi reali e oggetti fantasticati; che il soggetto prende una posizione differente in un caso o nell'altro, e che la incapacità di possedere la realtà (denegazione) è un problema serio quanto l'incapacità di possedere la fantasia (repressione). La capacità di distinguere la fantasia dagli eventi reali e di usare una rappresentazione simbolica per esprimere qualcosa di diverso dal suo referente concreto, sbarra entrambe le strade.

Il movimento antipornografico opera con la stessa concretezza di pensiero dei vecchi psicoanalisti. Equiparando rappresentazioni della fantasia e realtà, esso suggerisce che le immagini di abuso sono traumatiche come gli episodi di violenza reale. È necessario perciò salvaguardare la distinzione tra simbolico e concreto su due fronti - e sostenere simultaneamente il rispetto per la vita inconscia della fantasia e, per la realtà esterna, tensione che minaccia di venire meno sia nel movimento psicoanalitico che nella vita intellettuale.

Questa tensione corrisponde alle due principali difficoltà nel trattare la distruttività: riconoscere il pericolo reale del "fuori" e accettare la presenza della distruttività interna.

Per chiarirci, allora, le immagini pornografiche non esprimono il contenuto concreto del desiderio ma la relazione tra eccitamento sessuale e regno della fantasia. Il carattere della rappresentazione pornografica, specialmente il suo contenuto sadico, ci costringe a formulare la distinzione tra realtà e fantasia, tra concreto e simbolico. Le reazioni conflittuali generate

dalle immagini pornografiche - attrazione e repulsione - puntualizzano questa distinzione. Esse indicano, anche al di là dell'individuo, la dimensione collettiva e culturale di tali rappresentazioni, come immaginario separato della sessualità. Con ciò la pornografia stessa, come una specie di istituzione sociale, ha uno status limitato. Esso contiene un richiamo diretto al mondo privato della fantasia ed è una fonte di stimolazione esterna che può essere sentita come un manipolare o fare violenza alla coscienza di un soggetto contro la sua volontà, evocando l'inconscio immaginario che il soggetto condivide con altri. La pornografia può perciò essere sentita come la sfida con una pericolosa ed eccitante stranezza, finta o reale, che ha il potere di creare l'eccitamento interno, piacevole o repellente che sia. Il risultato decisivo che ne emerge può non essere il contenuto del sadismo - elementi di sadismo sono presenti in tutta la vita sessuale - ma piuttosto la contrapposizione tra fantasia e riconoscimento dell'altro, specialmente della sua soggettività. Il mio punto di partenza è la provocatoria domanda di Bataille (1962): qual è la relazione tra erotismo e morte? Perché immagini di morte e di violenza provocano eccitamento sessuale? Le riflessioni di Bataille sull'erotismo assomigliano alla esperienza che Freud ha del conflitto tra vita e morte.

All'inizio de "*L'Erotismo*" Bataille cita Sade: "Non c'è miglior modo per conoscere la morte che legarla a qualche immagine licenziosa". L'opinione di Freud (1931) è molto simile: l'istinto di morte" non risulta evidente fino a quando la sua presenza non è svelata dall'unione con l'Eros. Nel pensiero di Bataille, la morte è un punto di riferimento per la perdita di differenziazione tra sé e l'altro. "L'erotismo apre la strada alla morte. La morte apre la strada alla negazione delle nostre vite individuali. Senza fare violenza a noi stessi, saremmo capaci di sopportare una negazione che ci porta oltre ogni limite possibile?" "Morte" per Bataille non significa letteralmente morte ma "fusione di oggetti separati" che cessano le loro identità separate. Il quadro di Bataille è paradossale: isole individuali separate da un mare di morte - che rappresenta l'unità primaria - le quali devono attraversare il mare per incontrarsi. È questo attraversamento che crea l'eccitazione sessuale: "Ma io non posso riferirmi a questo abisso che ci separa, senza sentire che questa non è tutta la verità nella materia. È davvero un abisso profondo e non vedo come uscirne. Possiamo sperimentarne *insieme* il senso di vertigine. Ci può ipnotizzare. Questo abisso in un certo senso è la morte e la morte dà le vertigini". Vivendo insieme l'esperienza dell'abisso che ci separa, comprendiamo la nostra condizione reciproca. È chiaro che la prospettiva da cui Bataille analizza la relazione tra erotismo e morte, include anche quella tra sé e l'altro. La prospettiva in cui noi viviamo insieme l'esperienza della morte, è la dimensione intersoggettiva, dimensione importante per interpretare la vita erotica come

labirinto fantasmatico dell'inconscio. Percepirsi quali esseri separati dalla comunità, è il fenomeno centrale della dimensione intersoggettiva. Dal mio punto di vista questo termine descrive meglio il livello di interazione concettuale sostenuta dalla teoria intrapsichica, che non riguarda le vicissitudini dell'istinto o il contenuto della fantasia inconscia ma piuttosto il riconoscimento tra soggetti. Poiché questo livello è stato spesso implicito nella teoria intrapsichica, il mio intento non è quello di sostituire la teoria intrapsichica con una teoria intersoggettiva, ma piuttosto rendere quel livello chiaramente comprensibile.

Il conflitto tra Eros e Thanatos - la metafora freudiana diventa qui quella del Diavolo, il principio di distruttività - può essere tradotto nel conflitto tra riconoscimento e distruzione dell'altro. Ma questa interpretazione non permette il confronto diretto tra i due termini. Come categoria psicologica, l'intersoggettività si riferisce alla capacità della mente di registrare direttamente le reazioni dell'altro. Essa è condizionata dal riconoscimento reciproco dell'io e dell'altro. L'intersoggettività è soprattutto la capacità di riconoscere l'altro come soggetto indipendente. Nel reciproco scambio del riconoscimento ciascuna identità è trasformata e questa trasformazione è la condizione dell'espressione soggettiva delle proprie capacità. Nel pensiero di Winnicott, che affronta il problema del riconoscimento da un punto di vista assai differente, il momento intersoggettivo è messo dopo lo stato primario di indifferenziazione come fuoriuscita dall'onnipotenza. In quel momento noi siamo capaci di distinguere tra oggetto soggettivamente percepito e oggetto oggettivo, entità con i suoi propri diritti. Così la distinzione non è semplicemente tra il seno allucinato e il seno reale, come nel concetto del principio di realtà di Freud (1915); è tra la percezione del seno reale come se fosse semplicemente una estensione del desiderio e la percezione di una entità esterna che fornisce una sostanza diversa da sé.

Il riconoscimento significa che l'altro è posto mentalmente nella posizione del diverso, una entità esterna che può condividere gli stessi sentimenti o le stesse sensazioni. Menti e corpi separati possono palpitare all'unisono. Nell'unione erotica questa sintonia può essere così intensa che la separazione tra l'io e l'altro sembra sospesa: l'io e l'altro sono fusi. La sensazione di perdersi nell'altro e quella di essere riconosciuti in quello che siamo, si conciliano. La sensazione di perdersi pur mantenendo la propria interezza è quello che si dice "essere uno" e descritto come culmine dell'unione erotica. Il desiderio dell'unione erotica con un'altra persona dotata della capacità di trasformazione del sé, può essere la più intensa espressione del desiderio di identificazione. L'esperienza è non solo quella del piacere sessuale, che può

essere sentito anche nella solitudine o nell'indifferenza all'altro, ma piuttosto quella di rendere concreta una reciproca identificazione. Nell'unione erotica il fine è contatto reciproco. Il rischio di queste dichiarazioni sulla vita erotica, è che sembrano porre un ideale, un'essenza contro la quale tutte le altre appaiono alienate ed epi-fenomenali. Così l'identificazione erotica non sempre avviene in un mondo indipendente, ripulito dalle fantasie inconsce di cui sono fatti i sogni. Il senso dell'identificazione può essere pensato come la posizione che i partners erotici assumono nel reciproco scambio delle fantasie.

("Non importa quanto tu diventi brutale, io mi sentirò sempre al sicuro con te; non importa quanto io sia insaziabile, tu sarai sempre capace di soddisfarmi e questo è quello che rende così meraviglioso stare con te"). Questa fantasia è materia fluida tale da essere reinventata e trasformata, oppure essa è cristallizzata in forme oggettive di interazione che non danno più la sensazione di raggiungere ed essere raggiunti dall'altro? La rilevanza di questa dimensione intersoggettiva diviene evidente quando in Bataille vediamo il destino giocare con la morte nella trasgressione. Significativamente Bataille nel suo testo si ritrae dalla contemplazione dell'abisso, e prosegue verso la forma familiare di dissolutezza, quella dell'unità a due di vittima e carnefice, femmina e maschio naturalmente. Nella mia analisi del dominio erotico, come esemplificato dalla *Storia di O*, (Benjamin, 1988), sostengo che la separazione di elementi complementari, agente e agito, certa per Bataille, riflette la incapacità di sopportare la necessaria contraddizione insita nell'essere diversi, cioè riconoscimento dell'altro e affermazione di se stessi. Questi due elementi di differenziazione sono separati: un sé afferma il potere che l'altro riconosce con la sottomissione. I due momenti sono rappresentati come due tendenze opposte e di stinte, così da essere disponibili al soggetto solo come alternative: ciascuno può giocare un solo ruolo alla volta, proiettando il ruolo opposto sull'altro.

È la rigidità di questa complementarità che alla fine porta all'esaurimento della vicenda, all'esito mortificante della oggettivazione. Il confronto con la de-differenziazione - che è la vertiginosa perdita di sé in esperienze erotiche - agisce contro l'essenza della persona, riducendo l'altro ad un oggetto. Quando la divisione tra vittima e persecutore corrompe gradualmente la reciproca sensibilità, la vertigine viene sostituita dal controllo. La tensione sessuale diminuisce quando quello che domina annienta la soggettività dell'altro. La perdita di tensione è la dinamica comune nel dominio e nella reificazione erotica. Con ciò la divisione dell'unità persecutore-vittima riproduce la stessa inattività e mancanza di tensione sessuale che si intendeva superare nel vertiginoso confronto con la morte. L'abisso della morte può

essere superato solo raggiungendo l'altro - come un essere al di fuori di un controllo onnipotente -. Nell'analisi della trasgressione sessuale, dal punto di vista intrapsichico, lo sforzo di ridurre l'altro, appare come una reazione alla minaccia di divoramento e di differenziazione.

Il lavoro della psicanalista Chasseguet-Smirgel si è incentrato sui significati intrapsichici della perversione, indagando il contenuto delle fantasie sadiche. Chasseguet-Smirgel (1984) ha interpretato le fantasie di Sade: il loro nucleo è la riduzione in merda del corpo materno, cioè la riduzione di tutta la natura a una massa indifferenziata, attraverso il passaggio dal tubo digerente. L'argomento chiave qui è che il sadismo riflette uno sforzo anale verso la de-differenziazione, una rottura della legge di separazione paterno-genitale. Questo punto di vista è costruito sulla nozione di aggressività di Freud, come un rivolgersi dell'istinto di morte verso l'esterno, nello sforzo di ridurre tutto alla forma originaria, a uno stato indifferenziato.

Ma che cosa significa analità, con la sua ben nota associazione al sadismo? Vorrei suggerire che la trasformazione da attivo in passivo, interno ed esterno gioca un ruolo vitale in questa associazione. L'interpretazione di Chasseguet-Smirgel del sadismo come de-differenziazione dell'oggetto attraverso una riduzione alimentare, non elabora pienamente la funzione del sadismo anale nella relazione con l'altro. La sua analisi evidenzia solo un aspetto dell'atto sadico. L'atto non intende solamente la de-differenziazione dell'altro, come lei mette in evidenza, ma anche l'identificazione del sé; il sé immagina di stabilire la propria identità mediante la riduzione dell'altro. Poiché l'io immagina che, digerendo l'altro nutre la propria identità, il suo sforzo di controllare l'altro rappresenta lo sforzo di separarsi e compiere la propria autonomia. L'altro paradigmatico, che è stato sottomesso, rappresenta la madre, dalla quale il sadico è incapace di separarsi. Come sostiene Stoller (1975) nella sua discussione sulla perversione, il sadismo prova entrambe le soluzioni: "fare e disfare la differenziazione". Esso non solo rompe la legge paterna di separazione, ma disperatamente tenta di rafforzarla. Le fantasie sadico-erotiche che possono attrarre uomini adulti verso il sadismo pornografico rappresentano la ritorsione contro l'onnipotente controllo materno. La rabbia impotente, che il bambino ha represso, incapace di esprimerla o contenerla, riappare nella fantasia sessualizzata, alimentata non dall'Eros ma dall'aggressività. (Le donne possono identificarsi con le stesse fantasie per ragioni analoghe, e gli uomini, come le donne, possono recitare la parte della madre che teme l'attacco del bambino.)

I desideri di differenziazione del bambino sono trasformati ma riconoscibili nella fantasia sadica: il desiderio di raggiungere la madre e di punirla; di separarsene e nello stesso tempo di controllarla; di essere da lei riconosciuto ma anche di ignorarla. Mentre l'interpretazione intersoggettiva della trasgressione evidenzia lo sforzo per distinguere il sé dall'altro, e per assimilare l'altro, l'interpretazione intrapsichica evidenzia le vicissitudini della aggressività e della sessualità. Nella visione intrapsichica il sadismo è la reazione ad una condizione primaria dell'istinto, un modo per scaricare l'impulso verso la riduzione e la de-differenziazione (istinto di morte): dal punto di vista intersoggettivo la condizione primaria è il riconoscimento simultaneo del sé e dell'altro (oggetto), e il sadismo la reazione alle difficoltà che possono scaturire da quella situazione complicata. Esiste una dimensione dove i due elementi della comprensione si incontrano creando un'immagine multidimensionale? Dobbiamo affrontare le differenti prospettive che definiscono il bisogno dell'altro e la minaccia che esso pone. La metafora dell'istinto di morte ricompare alla luce della differenziazione tra il sé e l'altro; aiuta a legare l'idea di perdita di tensione alla traiettoria della sessualità e dell'aggressività. Il vantaggio della teoria freudiana dell'istinto di morte è che i legami vi sono stabiliti chiaramente, anche se nell'analisi finale, l'"istinto" può essere meglio capito non letteralmente, biologicamente, ma piuttosto come metafora di stati somatici e affettivi. La discussione di Freud su sadismo e istinto di morte fu un tentativo per comprendere la coazione a ripetere, la ripetizione infinita e frustrante della distruttività.

Egli concluse con una certa riluttanza (1920) che la coazione a ripetere aveva bisogno di un altro principio, la pulsione di morte, il cui fine è l'annullamento di ogni tensione. La proiezione della pulsione di morte all'esterno, nella forma di aggressività, costituiva l'unica protezione contro il pericolo di soccombere. Come ho sostenuto altrove (Benjamin, 1988), questa interpretazione dell'aggressività può essere vista come lo sforzo di Freud di spiegare il dominio, e in questo senso, una storia parallela al paradosso servo-padrone. L'assenza di tensione intersoggettiva, o la dissoluzione della diversità che accompagna il dominio, corrisponde al concetto di coazione a ripetere di Freud. Freud (1931) mette insieme distruttività, pulsione primaria verso il nulla originario e incarnazione del diavolo. Egli aggiunge nelle note a *"Il disagio della civiltà"* una citazione dal Mefistofele di Goethe, da cui appare l'identificazione del principio del male con la distruttività: "...Nulla c'è che nasca e non meriti di finire disfatto [...] Così tutto quello che dite Peccato o Distruzione, Male insomma, è il mio elemento vero." Più avanti dice: "Il Diavolo stesso dichiara suo nemico non il santo e il buono, ma il potere della Natura di creare, di moltiplicare la vita, che è l'Eros". Freud trascura

l'implicazione di questa associazione con la natura, cioè che il potere di creare la vita, Eros, può essere identificato col principio materno, invidiato e attaccato da chi non lo possiede. Egli afferma che la civiltà è il frutto della "lotta tra Eros e Morte, tra istinto di vita e istinto di distruzione". L'aggressività deve confrontarsi con il suo mortale nemico, l'Eros, con il quale può essere unita o disgiunta. Eros in generale e la sessualità in particolare neutralizzano l'aggressività. Freud scrive che gli istinti di vita e di morte non sono quasi mai isolati, ma tra loro confusi. Nel sadismo ci troviamo di fronte a un forte legame tra tendenza all'amore e istinto di distruzione; mentre la sua controparte, il masochismo, rappresenta il legame tra distruttività interna e sessualità. Il punto di vista migliore per analizzare la distruttività è quello della vita erotica. È nel sadismo, dove l'istinto di morte si intreccia con il fine erotico, e contemporaneamente soddisfa il bisogno erotico, che vediamo con chiarezza la sua natura e le sue relazioni con l'eros.

Ma, anche quando emerge senza alcuna intenzione sessuale, nella più cieca furia distruttiva, vediamo che il soddisfacimento dell'istinto è legato a un livello molto alto di piacere narcisistico, poiché esso appaga anche l'antico desiderio di onnipotenza. Prima di questa affermazione Freud introduce una breve spiegazione sul come si sia mosso dal dualismo istintuale amore narcisistico amore d'oggetto, al dualismo istinto di morte istinto di vita. Così risulta chiaro che la morte (aggressività) prende il posto del narcisismo (onnipotenza), una trasposizione che diviene sempre più importante per la normale comprensione del narcisismo. Alla fine di questa discussione risulta chiaro che la distruttività soddisfa l'istinto dell'io, il desiderio narcisistico di onnipotenza.

Che si può fare della implicazione dell'istinto di morte con il narcisismo? Non è possibile che la distruttività piegata al desiderio di onnipotenza dell'io, onnipotenza - cioè perdita e cancellazione dell'altro - possa essere vista come la correlazione intersoggettiva di ciò che Freud chiama istinto di morte? Posso quindi affermare che l'onnipotenza mentale è metaforicamente l'altra faccia della morte, la perdita della tensione tra interno e esterno, il ritorno assoluto del sé a se stesso. L'onnipotenza è assimilazione dell'altro nel sé. Questo significa la completa riduzione della tensione, nella rappresentazione mentale, tra sé e l'altro. Il dominio, come pensa Freud, è allo stesso tempo espressione di morte-onnipotenza e tentativo di evitarla: creare la tensione, rompere l'assimilazione di o da parte dell'altro che non vuole che nulla esista all'esterno. Nell'equazione morte=aggressività, l'istinto di morte è decisivo, ha l'ultima parola almeno fino a quando l'io monade è bloccato in un sistema chiuso,

la mente onnipotente, e non può cogliere nulla all'esterno. L'oggetto o l'esterno devono infatti ricevere l'energia che il soggetto rivolge loro. È questo scambio tra interno ed esterno, tra sé e l'altro, come Brennan (1992) mette in luce, che costituisce l'elemento intersoggettivo della teoria di Freud. L'altro deve ricevere o contenere ciò che il soggetto esprime. La sua lettura della teoria di Freud dà la possibilità di una via d'uscita intersoggettiva dell'onnipotenza e dell'istinto di morte. Il primo fluire di sensazioni che il bambino deve vivere passivamente può essere concettualizzato in masochismo primario, fonte del "desiderio di morte" (*Al di là del principio di piacere*). Questo bisogno primario di ridurre la tensione può essere interpretato come l'origine dell'inversione descritta da Freud, dove il "desiderio di morte" è volto all'esterno sotto forma di aggressività. L'aggressività e il suo corollario, il dominio, rappresentano lo sforzo di deviare all'esterno pulsioni invasive e insopportabili. In nome di una originaria e intollerabile mancanza di aiuto, l'io difende se stesso tramite il passaggio collaudato dal passivo all'attivo (Christiansen, 1993).

Senza l'altro esterno, non vi è niente e nessuno che possa aiutare il soggetto indifeso ad assorbire, elaborare e tollerare gli stati di tensione interna. La visione economico-energetica di Freud può essere capita come una metafora dell'esperienza del sé monade, cioè un sistema di regolazione interna della tensione. Questa idea dell'istinto di morte come spinta a ridurre la tensione dovrebbe essere legata al bisogno intersoggettivo di sostenere la tensione tra sé e l'altro che renda tollerabile la tensione interna. Come ha evidenziato Winnicott (1969), il bambino che ha fatto la transizione usando l'oggetto, è capace di rappresentare l'altro come una entità esterna che lo solleva dalla tensione; il bambino fa l'esperienza di un "seno esterno" invece che di una estensione del sé. L'oggetto usabile si rivela solo attraverso la sopravvivenza alla distruzione: lo sforzo per evadere dall'onnipotenza, mettendo l'altro fuori dalla fantasia, per concepirlo come realtà esterna. Dal suo punto di vista il soggetto comincia da uno stato di onnipotenza, nonostante la madre sia sempre presente per ricevere, contenere e regolare l'eccitamento altrimenti insopportabile. La questione è come la funzione dell'altro possa essere sentita come esterna piuttosto che come estensione dell'io. La risposta è che l'affermazione di onnipotenza come aggressione o negazione dell'altro si scontra con il limite della continua esistenza dell'altro (madre). Mentre la sopravvivenza dell'altro consente l'abbandono dell'onnipotenza mentale, la sua non esistenza lascia il soggetto con la sua rabbia non elaborata, non digerita. La schiacciante e ingestibile tensione interna, non contenuta dalla capacità di comunicazione dell'altro, resta come aggressività. Parallelamente l'altro non sopravvissuto diventa assenza non rappresentabile. Questa esperienza di perdita e di

aggressione può essere scomposta e diventare la base di elementi sadici e perversi della fantasia sessuale, che associamo alla pornografia e a un'attività sessuale compulsiva. Se l'altro non è riconosciuto, non c'è spazio per esprimere l'eccitamento e l'aggressività, non c'è nessuno che possa riconoscerla ed elaborarla. Questo aspetto fu studiato da Bion (1962) nella sua teoria della madre come contenitore di emozioni intollerabili per il bambino e della necessità di digestione mentale. Quando ci riferiamo al riconoscimento della madre come soggetto indipendente, includiamo il concetto di una madre "duplice" cioè conoscibile e capace di conoscere, che può essere influenzata senza essere annientata, che può rappresentare quello che è dentro di noi, senza imporci terrificanti fantasie dal suo mondo interno. Essa non è né debole e bisognosa, o invincibile e perfetta - come nelle fantasie dove appare figura di controllo che soggiace a fantasie sadiche. In un certo senso, le fantasie sadiche, sono la quintessenza della incapacità di riconoscere la madre come un soggetto imperfetto ma esterno, l'incapacità di tollerare l'estraneità e la diversità che scaturisce dalla distruzione mancata. Le fantasie sadiche riflettono l'assenza di un oggetto esterno che fissa un limite alla mente del soggetto che sopravvive. Come Eigen (1993) ha analizzato, le fantasie di Sade sono una protesta contro ogni realtà esterna, ogni limitazione fissata dalla natura: Sade, deliberatamente esclude la vagina e definisce "buco vuoto" della donna, l'oggetto sessuale primario. Tornare alla intesa reciproca, o uscire dalla fantasia di distruzione per entrare nella realtà della sopravvivenza, ristabilisce la tensione tra due individui, mentre dissipa la tensione aggressiva.

Ma quando questo ritorno alla realtà intersoggettiva fallisce, la via dell'interiorizzazione è la sola per trattare con l'aggressività. Rivolgere dentro di sé l'aggressività è alla base di un mondo interno di persecutori e di vittime. Infatti in entrambi i ruoli, persecutore vittima, l'azione è interiorizzata e percepita dal sé come fantasia. Questo movimento del soggetto verso la riflessività passa dalla trasformazione dell'aggressività in sesso, - ciò che Laplanche chiama processo fantasmatico - indipendente dal contenuto della fantasia. In questo processo riflessivo egli afferma che "fantasia, inconscio e sessualità" emergono "in un solo movimento". Questa sessualità è una sorta di frenetica distruzione della vita opposta all'eros.

Io credo che questa teoria sulla formazione della sessualità come processo fantasmatico sia simile a quella di Winnicott su distruzione e sopravvivenza. Possiamo riferirci a quello che Laplanche chiama sessualità come al "sesso", una sessualità che non è eros ma si avvicina all'idea di erotismo in Bataille. La fantasmaticizzazione significa un ritorno simbolico dell'aggressività in noi stessi, dove l'aggressività è convertita in fonte di piacere. Questa

conversione dell'aggressività è il meccanismo essenziale per la creazione delle fantasie sessuali. Queste fantasie sono in relazione con l'oggetto concepito soggettivamente, come opposto all'oggetto indipendente che ha superato la distruzione e può essere amato. Eros, come sostiene Laplanche seguendo Freud, è qualcosa di diverso dalla sessualità; esso concerne la vita come opposizione alla morte e il rapporto con l'altro. Ciò non significa che Eros definisca relazioni innocenti con l'altro, libero dell'aggressività e dall'odio. Al contrario Eros come il sesso ha una propria via per prendere su di sé l'aggressività e la sessualità e bilanciare riconoscimento e distruzione.

Ma il momento erotico è quello in cui l'altro sopravvive alla distruzione e non è assimilabile interamente a una creazione mentale. Si tratta dell'incontro tra due soggetti, che passa attraverso l'onnipotenza per ricreare la tensione che comprende la reciproca identificazione. Ma tale definizione non significa che il sesso e l'eros possono essere sollecitati separatamente dato che essi vanno insieme. Penso che le tematiche sadomasochistiche così comuni nella fantasia e nella rappresentazione culturale del sesso, specialmente la pornografia, siano la logica conclusione di azioni e fantasie sessuali rivolte al proprio interno. In ultima analisi esse sono una reazione alla chiusura soggettiva nell'onnipotenza di fronte all'incapacità di contenere la tensione intersoggettiva: l'aggressione o la perdita traumatica che portano a un terrore psichico non rappresentabile. Questa incapacità porta alla sparizione dell'altro: al suo posto compare l'oggetto "soggettivamente concepito", un essere fantasmatico. Possiamo allora dire che l'uso pornografico della fantasia sadomaso riflette il tentativo di rivolgere all'esterno una sessualità già ripiegata su di sé. Si tratta della reazione a una spiacevole tensione interna, associata all'assenza di tensione esterna - noia - o all'insostenibile eccesso di tensione, la rabbia, e che sta al posto di una sofferenza non rappresentabile e di una perdita che deve tornare attraverso l'immagine del dolore fisico. In particolare l'aggressione diretta e la sofferenza inflitta al corpo della donna servono a un duplice scopo: sostituire il contenitore intersoggettivo della comunicazione e della rappresentazione e vendicarsi della madre che ha fallito nel suo ruolo di contenimento.

La noia sessuale è all'origine dell'interesse per la pornografia. Ma allora come rivolgere la tensione all'esterno, quando esterno non c'è, quando soggetto e oggetto esistono solo nella sfera onnipotente della fantasia? Questo è il momento della trasgressione, il tentativo di creare una forma sostitutiva dell'altro, esponendo il dentro, il privato, le componenti autoerotiche ad un pubblico immaginario, ad un osservatore che non è né soggetto né oggetto della fantasia. Lo

spettatore dà il senso dell'altro, il consumatore è l'altro estraneo alla fantasia rappresentata sullo schermo o sulla pagina. Il passaggio trasgressivo tra il dentro e il fuori può diventare un altro anello della catena dei vani tentativi per raggiungere un contatto vitale con l'esterno. Il punto di questo contatto è la scarica di aggressività, evacuazione di un elemento tossiconi contenimento di una pena o degradazione. Mentre nell'infanzia la regolazione degli stati di tensione interna avviene attraverso la trasformazione diretta dell'azione del sé o dell'altro, nella pornografia il soggetto usa solo parzialmente il livello simbolico identificandosi con immagini di attività fisiche.

In verità il fine della pornografia è usare, ma attenuata l'espressione simbolica, per evocare l'eccitamento che può essere scaricato attraverso la masturbazione. Consideriamo per un momento il problema della simbolizzazione. In questo processo (Freedman, 1980), quando i due soggetti non sono capaci di comprendere o accettare la differenza, l'oggetto viene perso e la sua rappresentazione, il potenziale spazio di simbolizzazione si dissolve. Quando lo spazio intersoggettivo del gioco simbolico trasforma l'onnipotenza permettendo al soggetto di ritornare a un mondo di reciproca comprensione, preserva le fantasie onnipotenti trasformandole con la sublimazione. Infatti per le persone che hanno subito abusi e violenze traumatizzanti non è strano che lo spazio di simbolizzazione sia stato distrutto così che l'immagine diventa realtà. Sia la pornografia che il movimento antipornografico operano sulla base dell'equazione simbolica: ciò che è rappresentato nell'immagine non è simbolico ma reale; perciò il dilemma diventa se la "cosa" sia sesso o violenza. Il simbolo è la cosa simbolizzata; la rappresentazione stessa è violenza. La persona si sente costretta dalla cosa, privata della soggettività dall'immagine che la rende oggetto. Come risultato della privazione dello spazio simbolico, le rappresentazioni di violenza assunte con l'intento artistico di evocare immagini piene di significato, non possono essere esentate da un significato di violenza. Ma se la struttura appena menzionata - l'equazione simbolica - sta alla base degli atti reali sia della violenza simbolica che della rappresentazione pornografica, ciò non fa dell'azione e della rappresentazione la stessa cosa (Stoller, 1985). La pornografia limita la persona all'immagine, allo spettacolo, all'atto simulato. L'eccitamento pornografico può essere un uso parziale non solo della simbolizzazione ma anche dello spazio transizionale. Esso preclude lo spazio tra simbolo e oggetto e fa apparire l'oggetto rappresentato come la "cosa" che provoca eccitamento, ma la cosa non è reale. Nel sesso pornografico, le fantasie non sono rappresentazioni simboliche nella mente del soggetto, esse sono dirottate, via equazione simbolica, direttamente dall'oggetto alla scarica fisica.

Ma l'atto sessuale che porta alla scarica (masturbazione) è raramente una replica dell'immagine che porta all'eccitamento. Ma questa analisi della simbolizzazione parziale cosa ci dice sul contenuto sadico della pornografia e la contiguità fra aggressività e sessualità? Come ho già detto il punto non è quello di liberarsi da fantasie pericolose, ma piuttosto quello di contenerle e trasformarle attraverso la simbolizzazione. Nella stessa logica il mio scopo non è analizzare il sadismo come se fosse esclusivamente proprietà della fantasia pornografica, abbiamo già visto che aggressività e fantasmaticizzazione sono costitutive della vita sessuale. Piuttosto il problema è quello di distinguere tra rappresentazione pornografica che opera a livello di equazione simbolica, e forme di espressione che forniscono una più completa rappresentazione simbolica.

In effetti, mentre la simbolizzazione promuove il movimento verso l'esterno, la comunicazione interpersonale o la sublimazione artistica, l'equazione simbolica mantiene il movimento di fantasmaticizzazione rivolto all'interno, nel quale solo la scarica permette sollievo. Noi possiamo tornare ora alla questione sollevata dal confronto con l'abisso, il mare che separa un soggetto dall'altro. In effetti, è l'accettazione di questa separazione che rende possibile la contemplazione nell'esperienza erotica.

Non possiamo dire che la fantasia sado-masochistica è ostile ed estranea all'eros, perché dove troviamo una sessualità libera dalla fantasia di potere? La fantasia di una donna che divora il suo amante, emerge nel sogno dove la visione di una volpe che caccia il coniglio è seguita da un "Vorrei bere il tuo sangue". Ma quello che rende erotica la sessualità è la sopravvivenza dell'altro attraverso l'esercizio del potere.

L'Eros può giocare, piuttosto che estinguersi con la distruzione fantasticata. L'Eros ci unisce e in questo modo supera il senso di estraneità che affligge l'io, in relazione al mondo e al suo corpo. Ma questa trascendenza è possibile solo quando uno riconosce simultaneamente la distinzione di un corpo esterno in tutta la sua sensualità e con tutte le sue differenze. Forse le origini dell'eros possono essere localizzate prima o dopo la fantasia, nella semplice sensualità del corpo e nell'armonia centrali al mondo pre-simbolico del bambino.

Nel gioco facciale e cinetico del bambino è già creato uno spazio dove si può danzare in due al ritmo di uno, un'anticipazione dello spazio simbolico, del gioco comunicativo. I piaceri erotici dell'infanzia anticipano la capacità simbolica di equiparare una cosa con l'altra, come premessa delle visioni fantasmatiche del sesso. Ma la vita pre-simbolica dà necessariamente spazio ad un

mondo simbolico dove siamo capaci di fare connessioni tra entità distanti e distinte. L'impatto del mondo sulla mente non comporta pericolo e arricchisce la mente stessa, solo quando l'esterno è sufficientemente differenziato dall'interno, quando esiste un altro utilizzabile, non tiranneggiabile, e tuttavia capace di essere influenzato e anche colpito. Altrimenti la capacità simbolica produce un mondo minaccioso di urti incontrollabili provocati da cause lontane, da oggetti inaccessibili, tutte incarnazioni di inesprimibile e non elaborato materiale. Solo quando gli altri sopravvivono senza ritorsioni e attacchi, allora esiste sicurezza nello spazio potenziale della simbolizzazione; la sufficiente separazione tra oggetto e nostra reazione ad esso, e solo allora la simbolizzazione ci rende liberi dal concreto. Altrimenti lo spazio delle nostre identificazioni si arresta a corto di simboli e rimane allo stadio di equazione, dove il simbolo è la cosa. Questo non ci conduce alla libertà, ma verso il pericolo che le immagini diventino vive, "cose" simboliche, che ci daranno delle sensazioni senza neanche toccarci. In questo mondo di oggetti demoniaci, la sessualità appare come un demonio, una forza terrificante che può portarci a fare qualunque cosa - costringendoci a subire la distruzione o a distruggere per liberarci da impulsi pericolosi che non trovano spazi di espressione simbolica. La riduzione del simbolico a cose - il sesso è violenza - coinvolge sia pornografi che antipornografi in un mondo di oggetti terrificanti. Ironicamente i pornografi si appellano alla libertà di espressione che non possono esercitare; la loro forma di rivolta contro l'inibizione riafferma la grande mancanza di libertà per il gioco simbolico ed erotico. Tuttavia fino a quando gli antipornografi rifiuteranno la distinzione tra pornografia e gioco simbolico nella rappresentazione artistica - una differenza non di contenuto ma di forma - essi condivideranno la stessa visione di un mondo psichico coatto. Come Segai sostiene la linea di congiunzione tra equazione simbolica e simbolizzazione è senza soluzione di continuità. La distinzione tra sessualità fantasmatica e gioco simbolico dell'eros è solo concettuale. Nel reale, la distinzione tra sessuale e erotico non è così chiara. In astratto possiamo essere d'accordo con Freud nel dire che l'eros è diretto all'esterno verso l'altro, in un movimento opposto a quello del sesso, perché il sesso volge le spalle al mondo e alla sensualità, entrambi assorbiti nel processo fantasmatico.

Sempre ambigua, la sessualità esprime questo processo e crea il principale passaggio al desiderio erotico. Potremmo considerare la distinzione tra sesso ed eros come due ipotetici poli della sessualità, uno alleato con l'onnipotenza, la morte, la fantasia, l'altro con l'identificazione, la vita, la realtà. L'idea che un oggetto possa sopravvivere alla distruzione implica che anche la distruzione debba avere voce in capitolo, che la fantasia tenti di divorare la realtà per permettere al soggetto di assaporarne la differenza. La realtà deve sopravvivere al

divoramento dell'inconscio, per essere qualcosa di più che semplice repressione e permettere così la scoperta dell'altro. Le antipornografe non accettano l'idea di aggressività; la disapprovano e desiderano che appartenga agli uomini. Non sanno che disapprovare l'aggressività significa essere incapaci di gustare la differenza, abbandonando l'onnipotenza, per restare all'interno di un mondo di oggetti fantastici. Naturalmente lo sforzo conscio e inconscio è di restare collegati agli oggetti buoni idealizzati come la madre buona e la natura. Ma solo il bene che sopravvive all'odio può essere sperimentato come non minaccioso e quindi non richiedere costante difesa. Perché senza distruzione coronata da successo non ci può essere evasione dal regno della idealizzazione e della fantasia e quindi non c'è sessualità concreta, che non sia prigioniera dell'equazione simbolica come la pornografia; non c'è sessualità che comprenda il riconoscimento e quindi il confronto con la differenza e l'esterno che non sia violenta e traumatica. L'aggressività come la sessualità (prima che essa diventi il sesso), è un dato, un impulso motorio cieco. I due diventano uno nel sesso. Ma l'aggressività, partecipa anche alla distruzione o alla negazione: il momento dell'affermazione di sé contro l'altro. Ogni atto del soggetto verso l'altro irrompe nell'identità assoluta dell'altro per cui l'altro non è più quello che era prima. Questo cambiamento costituisce il riconoscimento che il soggetto cerca e ciò è sufficiente a soddisfare la tensione aggressiva. Questo processo di negazione -la sopravvivenza di Winnicott - è inizialmente l'opposto del ripiegarsi del sé al suo interno. La negazione è di solito diretta prima verso l'altro e diventa interna solo quando l'altro non può riceverla, trasformarla o contenerla. Nello scambio erotico l'altro riceve e riconosce l'impatto del soggetto. Se il sesso scaturisce come il negativo l'Eros, è perché Eros - la tensione verso l'altro - non può riuscire da solo a contenere l'aggressività; parte dell'eros deve essere interiorizzata per evolvere all'interno della sfera dell'onnipotenza. L'aggressività come la sessualità non è necessariamente associata alla morte o al sesso, ma può servire più di un padrone.

Come necessario contrappunto al riconoscimento, la distruzione non è la negazione dell'Eros ma il suo complemento. Con ciò l'Eros non può, non ha bisogno di evadere l'aggressività che tanto spesso alimenta la distruttività. Dovremmo ripensare alle riflessioni di Freud alla fine del *"Disagio della civiltà"* dove dice: "E ora c'è da aspettarsi che l'altra delle due "potenze" celesti l'Eros eterno, farà uno sforzo per affermarsi nella lotta con il suo avversario altrettanto immortale". Poiché non ci può essere esperienza utile di distruzione e sopravvivenza senza aggressività, il problema sarà come Eros ispiri l'aggressività ad assumere una forma più creativa sopravvivendo alla distruzione.

La medusa e la perla

Conoscenza e arte in H.D.

di Marina Camboni

Se quel luglio del 1919, alle isole Scilly, H.D. non avesse avuto accanto Bryher, che la incoraggiava a lasciarsi attraversare dal flusso di immagini e di sensazioni da cui era investita, a non opporre resistenza, le *Note sul pensiero e la visione* non sarebbero mai state scritte.

Fu nel luglio del 1918 che Bryher la conobbe, in Cornovaglia H.D. era il suo nome d'arte, un acronimo che rinvia a una presenza-assenza, neutra e volatile; Hilda Aldington il suo nome legale, moglie del poeta inglese Richard Aldington, anche lui parte del gruppo imagista. Bryher era ancora Anne Winifred Ellerman, figlia di un ricco armatore, aspirante scrittrice. Era stata colpita dalle immagini, dalla brezza di vita che spirava nelle poesie raccolte in *Sea Garden* (1916) di H.D., sentiva che quei versi facevano entrare una folata d'aria nuova nella sua vita di ragazza vittoriana repressa e recalcitrante (si vedano il romanzo *Two Selves*, 1922 e l'autobiografico *The Heart to Artemis*, 1962). Una volta scoperto chi si nascondeva dietro le iniziali con cui era firmata la raccolta, aveva voluto conoscerla personalmente. Tramite May Sinclair, comune amica, era riuscita a incontrarla, rimanendone definitivamente conquistata. H.D. somiglia alla sua poesia, scriverà in *Two Selves*. Alla visita di quella "strana bambina", ricca e depressa, H.D. dedicherà anche lei alcune pagine del romanzo autobiografico *Asphodel*. Dopo quel primo incontro le cose per Hilda erano precipitate. Aspettava un bambino da Cecil Gray, con cui era andata a vivere a Bosigran, ma considerava quell'esperienza conclusa. Voleva ricostruire il suo matrimonio, al ritorno di Richard dalla guerra. Era importante che lui accettasse questa maternità. Il marito, da sempre sostenitore di un matrimonio 'aperto' e a sua volta coinvolto in una relazione con un'altra donna, reagiva però con umori alterni e con sentimenti ambivalenti.

Fra il settembre 1918 e il 31 marzo 1919, giorno della nascita della figlia Francés Perdita, una

serie di lutti e la terribile spagnola avevano minato il fisico e lo spirito di H.D. Ma lei era riuscita a salvarsi anche grazie alle cure e alla costante presenza di Bryher. Quando nel luglio 1919 si concesse un mese di riposo nelle isole Scilly, ospite di Bryher, per H.D. si era anche consumata la definitiva rottura col marito. Il corpo provato dalla malattia e dalla maternità, il mondo familiare disaggregato e in parte distrutto dalla guerra, le coordinate personali, affettive, culturali e letterarie senza più meta o direzione certa, H.D. poteva davvero affermare di trovarsi in un limbo. In questo contesto ella scrisse le *Note sul pensiero e la visione*, l'unico testo in cui affronta dal punto di vista teorico i problemi di creatività. Le *Note* sono a un tempo l'elaborazione di un punto fermo da cui ripartire, la registrazione di esperienze personali e la prefigurazione della ricerca di un'identità alta, nonché di un cammino spirituale allora intrapreso, il cui percorso sarebbe stato tracciato più di vent'anni dopo, nelle grandi composizioni della maturità, a partire dalla *Trilogia*, composta negli anni della seconda guerra mondiale (vedi l'edizione italiana con testo a fronte per mia cura, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1993). La riflessione contenuta nelle *Note* presuppone l'accettazione del corpo e della maternità in una donna artista e intellettuale, e l'elaborazione di un livello di integrazione corpo-mente quale passo necessario per il raggiungimento di un sé più consapevole e universale. Per ritrovare qualcosa di analogo si deve andare al romanzo *Asphodel*, scritto nel 1921-22 (Durham and London, Duke University Press, 1992). È in questo romanzo infatti che - proprio grazie alla mediazione narrativa che ne permette anche una proiezione mitopoietica - meglio si avverte l'impatto della maternità nell'immaginario di H.D. Il romanzo, d'altro canto, costituisce la migliore illustrazione e applicazione delle *Note* stesse, nonché un esempio straordinario di rappresentazione della coscienza di una donna da collocarsi, per il tipo di ricerca linguistica e stilistica attuata, accanto alle più note opere di Dorothy Richardson, Virginia Woolf e Djuna Barnes. Qui ritroviamo le parole e le immagini usate nelle *Note*, ma ricondotte all'esperienza che le aveva generate.

La scrittrice protagonista, Hermione, studia le emozioni provocate in lei dallo stato di gravidanza, e riconosce "nell'oscuro subconscio un abisso di terrore inimmaginabile, la sofferenza, il disappunto, l'orrore di questa cosa". Nuota "nella superficie della sua mente qualcosa d'altro, di qualche altra categoria che non la pura e crassa esperienza. Né l'esperienza e tanto meno la logica e neanche l'amore avevano a che fare con questa cosa" (p. 154). La "cosa" che nuota è definita "medusa", o "campana di vetro" nelle *Note*. H.D. si soffermerà ancora a lungo a descriverla in *I segni sul muro*, il testo a cui consegna il diario e le riflessioni della sua analisi con Freud.

A monte delle *Note sul pensiero e la visione* c'è quindi l'esperienza di Hilda Doolittle, la sensazione di percepire tutto come attutito e deformato da una cortina d'acqua. Un'esperienza che è strettamente legata alla coscienza di possedere un corpo contenente in sé un altro corpo che nuota nel liquido amniotico. Come se la madre assumesse il punto di vista della figlia immersa nel globo acqueo che l'avvolge. Il coordinamento della visione mentale e di quella corporea corrisponde quindi alla messa in sintonia del corpo-mente della madre col corpo-animalità-germe di vita della figlia, ovvero con quanto l'essere umano condivide con la materia creata, con l'universale. Il raccordo del corpo e della mente è superamento della dualità, ma è anche assunzione del potere conoscitivo e salvifico che una donna può trarre dall'accettazione della complessità del suo corpo e del rapporto d'amore che la lega al presente del partner e al futuro della procreazione-gestazione (reale e potenziale), proiettandola verso la creatività infinita. In *Asphodel* Hermione si confronta con il suo corpo aperto e destabilizzato dall'essere che ospita ("una sorta di ranocchia", "un piccolo mostro avido e dominatore", un "animale, rettile"), da cui può trarre la forza interiore che la libererà da quella che Rachel Blau-Du Plessis ha chiamato "*thralldom*", sudditanza, sottomissione agli uomini-amanti: "Gli uomini la potevano fare o disfare. No, non potevano. Gli uomini non potevano fare niente perché una farfalla, una rana, una larva soffice e luminosa la teneva al sicuro. [...] Il corpo dentro di lei era un globo misterioso di luce morbida come una cascata di polline. Le avrebbe dato luce nell'oscurità, ne era sicura" (p. 162).

Rete, bozzolo contenente la farfalla, l'io di Hermione si ridefinisce a partire da questa nuova immagine di sé. Hermione sa che la farfalla a cui darà vita sarà anche una propria identità più alta. Ma ciò solo a condizione di non lasciarsi sospingere "verso i rocciosi luoghi dell'intelletto, spazzati dai venti. Perché, vedi, l'intelletto è greco e se stai per avere uno spiritello non devi essere greco. Lascia che l'intelletto affondi come un grande dio bianco, Pallade, o Apollo, dio, intelletto, nelle pieghe del sé. Che cosa è poi il sé? Il sé è una grande pietra, una macina, l'intelletto affondato; il sé è le onde d'oro nel subconscio o del super-conscio che si muovono e muovono. [...] Ma... l'intelletto non l'avrebbe mai lasciata libera, mai." (corsivo mio, pp. 178-9). Se nel romanzo H.D. esplora le possibilità di conoscenza e di scrittura del corpo miracoloso e terrifico che è il corpo gravido, nelle *Note* ella ne tenta invece una elaborazione teorica, cedendo a "quell'intelletto che non lascia liberi". Qui costruisce difatti una teoria della creatività, fondandola sulla sintonia di corpo-mente femminile e proponendola come modello di creatività spirituale e artistica universale. Come il titolo stesso dice esplicitamente, il testo si offre quale sequenza di pensieri distinti e autonomi, dove a un tenue filo discorsivo-testuale fa riscontro

una ricca tessitura di immagini e di rimandi a personaggi esemplari.

Leonardo e tutta la sua generazione; il "Galileo" Cristo che racconta la parabola del buon seminatore, nutre i discepoli e resuscita i morti; Meleagro di Megara, custode di porci e compositore di preziose liriche: l'opera e la vita di questi personaggi illustrano l'accettazione della carne, come dell'humus che nutre la più alta spiritualità e l'arte più grande. È possibile che con le *Note sul pensiero e la visione* H.D. abbia voluto dare un contributo all'opera di Havelock Ellis sulla sessualità, come sostiene Claire Buck (*H.D. and Freud*). E tuttavia, nel dare una rappresentazione della sua esperienza di sintonia cervello-ventre, H.D. non propone un ulteriore esempio che vada ad arricchire la teoria di Ellis secondo cui i cervelli delle donne sono in qualche modo nel loro utero. Quanto scrive H.D. va ben oltre quanto Ellis teorizzava. Tant'è che quando ella, al ritorno dalle isole, gli fece leggere le note, egli reagì con estrema freddezza. E, come l'incoraggiamento di Bryher fu essenziale per la composizione, così quel silenzio può averne determinato la consegna al silenzio del cassetto. O forse la stessa H.D. divenne consapevole di aver fatto osare troppo al proprio intelletto. Di aver usato in quel testo nomi e definizioni come la tripartizione in "mente-corpo-super-mente" o la definizione non certo chiara di "overmind" (che rinvia alla "super-anima" di Emerson) per esperienze che ancora avevano bisogno di nomi adeguati. Oggi questo testo ci dice dell'aporia fra esperienza e linguaggio, mette a nudo le griglie culturali, concettuali e linguistiche attraverso cui l'esperienza, e la consapevolezza che se ne ha, è filtrata.

E tuttavia l'esperienza che condusse H.D. alla scrittura era talmente fondamentale, fondante, anzi, da riuscire a superare ogni filtro. Le ultime sezioni delle *Note*, laddove H.D. si dilunga a parlare della perla e della conchiglia, rivelano appunto la nuova meta che H.D. assegna alla scrittura artistica, testimoniando inoltre il salto di qualità che separa la sua riflessione dalla teoria di Ellis.

Nelle *Note* la medusa o l'acqua che fanno da filtro alla visione anticipano la rappresentazione di sé come conchiglia che produce la perla. È a questo punto che l'affinità con Virginia Woolf diviene evidente. La coscienza di Miriam in *Pilgrimage* di Dorothy Richardson è difatti per Woolf "quel piccolo nucleo sensitivo di materia, mezzo trasparente e mezzo opaca, che incessantemente riflette e distorce la variegata processione, e costituisce [...] la sorgente sotterranea, l'ostrica dentro il guscio" (*Le donne e la scrittura*, trad. Adriana Bottini, La Tartaruga, Milano, 1981, p. 200). La valva dell'ostrica è per lei l'involucro che le anime

secernono per proteggersi, è il "guscio-casa" contenente "l'ostrica centrale della percezione, un enorme occhio" (*Per le strade di Londra*, trad. L. Bacchi Wilcock e P. Rodolfo Wilcock, Il Saggiatore-Garzanti, Milano, 1974, p. 96). Simbolicamente affini sono anche le immagini del globo gelatinoso, quasi un occhio o un acino d'uva che avvolge Virginia bambina in *Momenti di essere* rendendo diffusi i contorni delle cose e del mondo intorno. Se Woolf connette sensi, percezione e coscienza conservando il suo impianto empirista e materialista, H.D. si spinge verso i territori dello spazio. La sua conchiglia nutre la perla. La perla è il frutto della materia, il regno di Dio e, infine, l'opera d'arte. Alla conchiglia e alla perla H.D. dedicherà una delle più belle sezioni (la 4 del primo libro) della *Trilogia*, che ben può essere definita la Divina Commedia di una donna, dove l'io-artista s'avvia per il cammino di salvezza lasciando la foresta in cui s'era persa vent'anni prima.

Note sul pensiero e la visione

Isole Scilly, luglio 1919 *

di H.D.

H.D., Hilda Doolittle, nasce nel 1866 in Pennsylvania. La sua formazione letteraria inizia con Ezra Pound, con il quale ha anche un rapporto d'amore. I suoi primi romanzi hanno al centro il problema della nascita di sé come artista. Trasferitasi a Londra, pubblica nel 1913 il suo primo importante libro di poesia (Sea Garden). Il parto della figlia, la malattia, la solitudine la gettano in una grave crisi di depressione e angoscia da cui ha origine il tentativo di fondare una poetica basata sul superamento della dualità corpo/mente: lo scritto Note sul pensiero e la visione. Negli anni successivi, a una produzione costante assoderà numerosi viaggi: il Medio Oriente diventerà per lei il simbolo dell'incontro tra inconscio ed esperienza mistica e conoscitiva, possibile inizio di un nuovo rapporto non più distruttivo tra genere umano e mondo. Dopo una crisi artistica che affronta ricorrendo anche alla psicoanalisi (I segni sul muro ricostruiscono la sua esperienza con Freud), durante la seconda guerra, tra le macerie di Londra, scrive la sua opera più importante. Trilogia.

Tre stati o manifestazioni della vita: il corpo, la mente, la super-mente. Scopo degli uomini e delle donne al massimo della maturazione è l'equilibrio, lo sviluppo armonico e contemporaneo di questi tre elementi; il cervello senza la forza fisica è una manifestazione di debolezza, un male paragonabile ad una escrescenza cancerosa o ad un tumore; il corpo, senza una discreta quantità di intelletto, è un vuoto ammasso di fibre e ghiandole tanto deforme e rattrappito da potersi bene considerare pari al corpo di una persona colpita da elefantiasi o da una forma di degenerazione adiposa; la super-mente senza l'equilibrio degli altri due si risolve in follia e una persona che avesse maturato solo questo aspetto meriterebbe il rispetto che si porta ad un pazzo dotato di buon senso.

Quando uno scienziato di genio, un artista o un filosofo è immerso nella sua opera da ore o da

giorni, la sua mente assume sovente un carattere quasi fisico. La sua mente, per così dire, diviene il suo vero corpo. La sua super-mente diviene il suo cervello.

Quando Leonardo da Vinci era all'opera, Leonardo era il cervello, la personalità, Leonardo da Vinci. Chiaramente egli contemplava i volti di molti dei suoi giovani. fanciulli e fanciulle, con la super-mente. La *Madonna delle Rocce* non è un dipinto. È una finestra. Attraverso una finestra accediamo al mondo della pura super-mente.

Se io potessi rappresentare o descrivere quella super-mente per quanto riguarda me, la definirei così: ho l'impressione di avere una calotta sulla testa, una calotta di coscienza sulla testa, sulla fronte, che modifica leggermente la vista. Talvolta quando mi trovo in quello stato di coscienza, le cose intorno a me appaiono un po' sfocate, come viste sott'acqua. Le cose consuete non divengono mai completamente irreali né perdono le loro proporzioni. Basta appena uno sforzo, come un piccolo sforzo fisico, per definirle, metterle a fuoco.

Quella super-mente sembra una calotta, come d'acqua, trasparente, fluida eppure dotata di un corpo definito, contenuta in uno spazio definito. È come una pianta acquatica chiusa in se stessa, una medusa, un'anemone.

Entro quella super-mente i pensieri scorrono visibili come pesci che nuotano in un'acqua chiara. Il moto di oscillazione dalla coscienza normale alla coscienza di grado superiore è accompagnato da una lacerante agonia mentale.

Riprendendo la metafora della medusa, direi che lunghi tentacoli si protendono giù per tutto il corpo, che tra questi e il sistema nervoso s'instaura una relazione analoga a quella esistente tra la super-mente e il cervello o l'intelletto. Esiste, allora, un insieme di super-sensori. Questi sensori si estendono intorno a noi e al di fuori di noi; come i lunghi e mobili tentacoli della medusa si allungano intorno e al di fuori di essa. Non sono fatti di materiale diverso, estraneo, come le braccia e le gambe di un individuo non sono estranee alla materia grigia del cervello che le dirige. I super-sensori sono parte della super-mente, come i tentacoli della medusa sono la medusa stessa, che si prolunga in sottili filamenti. In un primo momento ho riconosciuto questo stato di coscienza nella mia testa. Ora lo vedo anche al centro della regione d'amore del corpo o posto nel corpo come un feto.

Il centro della coscienza risiede o nel cervello o nella regione d'amore.

È più facile per una donna raggiungere questo stato di coscienza piuttosto che per un uomo?

Per quanto riguarda me, fu prima della nascita di mia figlia che la coscienza medusea sembrò insediarsi definitivamente nel campo o regno dell'intelletto o cervello.

Questi stati di coscienza medusei sono intercambiabili? Dovremmo avere la capacità di pensare con il ventre e sentire con il cervello? È possibile che tale coscienza sia interamente incentrata nel cervello o nel ventre o nella corrispondente regione d'amore del corpo di un uomo?

La visione è di due tipi - visione del ventre e visione del cervello. Nella visione del cervello, la regione della coscienza è situata al di sopra e intorno alla testa; quando il centro della coscienza si sposta e la medusa si trova nel corpo (io la vedo nel mio caso collocata sul lato sinistro con le estremità o i tentacoli che si allungano mollemente verso il cervello) abbiamo la visione del ventre o visione d'amore.

Il sogno e la visione ordinaria sono da ricondurre il più delle volte alla visione del ventre. Il cervello e il ventre sono entrambi centri di coscienza, egualmente importanti.

La maggior parte dei cosiddetti artisti contemporanei hanno perso l'uso del cervello. Non c'è modo di giungere alla super-mente, se non attraverso l'intelletto. Giungere al mondo della visione super-mentale in altro modo, significa agire come quel ladro che si intrufola nell'ovile. Credo che tra gli artisti della generazione a venire, ce ne saranno alcuni che sapranno valersi del segreto della super-mente. [...]

Tutta la teoria di Socrate sulla visione fu una teoria d'amore.

Dobbiamo "innamorarci" prima di poter afferrare i misteri della visione. [...]

Si comincia con l'affinità di pensiero. Le menti dei due innamorati si compenetrano, interagiscono in armonia di pensiero. Il cervello, ispirato ed esaltato da questo interscambio di idee, assume il carattere di super-mente, diviene (come nel mio caso) una medusa, posta sopra e intorno al cervello.

La regione d'amore è eccitata dall'aspetto o dalla bellezza dell'amato, l'energia non dispersa nel rapporto fisico, assume un carattere mentale, diviene quel cervello-ventre o cervello d'amore che ho rappresentato mentalmente come una medusa *nel* corpo.

Il cervello d'amore e il super-cervello hanno entrambi facoltà di pensiero. Tale pensiero è la visione. [...]

Tutti gli uomini hanno la possibilità di sviluppare questa visione. La super-mente è come una lente di un binocolo da teatro. Quando siamo in grado di usare questa lente super-mentale, il mondo intero della visione si apre davanti a noi.

Ho detto che la super-mente è una lente. Dovrei dire più esattamente che la mente d'amore e la super-mente sono due lenti. Quando queste lenti sono ben sistemate, messe a fuoco, esse rivelano alla coscienza il mondo della visione. Le due lavorano separatamente, percepiscono separatamente, tuttavia danno una sola immagine. [...]

Il mistico, il filosofo, è felice di contemplare, esaminare queste immagini. Il drammaturgo attico le riprodusse per gli uomini meno dotati o dotati di altri doni. Egli era consapevole, in ogni istante, che quelle non erano idee sue. Erano idee eterne, immutabili di cui egli era divenuto gradualmente cosciente, drammi già concepiti a cui aveva assistito; la memoria è la madre, generatrice di ogni dramma, idea, musica, scienza o canzone.

Si può direttamente accedere al mondo della coscienza super-mentale, attraverso l'uso del nostro cervello super-mentale. Possiamo entrarvi indirettamente, in vari modi. Ogni persona deve trovare una via personale.

Certe parole e versi dei cori attici, ogni linea dei disegni di da Vinci, l'auriga di Delfi, hanno un preciso effetto ipnotico su di me. Sono i miei accessi chiari, diretti nella coscienza del super-mondo. Ma il mio filo conduttore, i miei segnali non sono i vostri.

I miei segnali non sono i vostri, ma tracciare il mio percorso, può contribuire a darvi fiducia ed esortarvi ad uscire dall'oscurità, immobilità, decrepitezza del vecchio mondo mille volte sondato, il mondo senza vita di pensieri e emozioni consunte. [...]

È vero che nell'A.D. 361, il Galileo conquistò Delfi. Ciò avvenne perché la mente ellenica aveva smarrito interamente il segreto dei punti e delle linee. La forza elettrica delle linee e degli angoli della ieratica figura dell'auriga trasmettevano ancora il loro messaggio ma non c'era nessuno pronto a riceverlo.

Il Galileo vinse perché era un grande artista, come da Vinci.

Una cesta di pesce, rovesciata sulla sabbia, o una candela in un candeliere o una moneta romana con la pregevole incisione di una testa di re, potevano ispirarlo, come l'uccello o il volto di un giovane o i biondi capelli di un fanciullo ispiravano da Vinci. [...]

Il primo passo nei misteri eleusini era legato alla carnalità. C'erano immagini disposte in una grande sala, marmi colorati e ceramiche scure dipinte di rosso e vermiglio e terrecotte o immagini di creta dai vivi colori.

I candidati per l'ammissione ai misteri venivano guidati attraverso la sala da un sacerdote o vagavano a caso, allo stesso modo in cui la folla si sparpaglia per la sala dedicata all'erotismo al museo di Napoli.

Era abbastanza facile darne un giudizio dal loro atteggiamento, e definire se si trattasse di puro piacere animale o di falso distacco.

La folla che aveva accesso alla seconda stanza era diversa, più sensibile, più esigente. Potremmo paragonarla a certi intellettuali odierni. Si mostrava interessata poiché era quel genere di cosa di cui bisognava interessarsi - anche per ostentare la propria superiorità. Chiunque superasse illeso lo stadio puramente animale e lo stadio intellettuale veniva lasciato in un luogo appartato a meditare in solitudine.

Ai giorni nostri chiunque lo voglia può passare attraverso questi stadi con la stessa facilità con cui nei pressi di Atene venivano iniziati i candidati ai misteri eleusini nel quinto secolo a.C. C'è una parte della letteratura erotica interessante e divertente. Se non sai trarre piacere dalla lettura di Boccaccio, Rabelais, Montaigne, Sterne, Middleton, de Gourmont e de Rénier e non sai trarne alcun insegnamento c'è qualcosa che non va in te fisicamente. Se non sei in grado di leggere questi autori e trarne divertimento non sei pronto per il primo stadio di iniziazione.

Se invece questi autori li leggi e ne trai un autentico piacere fisico, giacché il tuo corpo si trova in normale stato di salute, può darsi allora che tu sia pronto per il secondo stadio di iniziazione. Sei in grado di percepire il mondo puramente con l'intelletto, con il cervello.

Se il tuo cervello non è in grado di sopportare la tensione necessaria per addentrarsi in percorsi mentali di tal sorta, in modo scientifico, e tu stesso non sei abbastanza equilibrato e integro da cogliere tali cose con il giusto distacco, non sei certamente pronto per esperimenti di coscienza super-mentale.

Socrate disse: "Molti sono i portatori di tirso ma pochi gli ispirati". Per portatori di tirso egli intendeva, coloro che avevano superato i primi due stadi dei misteri eleusini. Oggi, per noi, i portatori di tirso sono gli individui dotati di intelletto e giunti al giusto grado di maturazione, che hanno interpretato i problemi legati alla vita in modo scientifico e con una certa dose di senso artistico. Molti sono oggi i portatori di tirso ma pochi sono gli ispirati.

Bisogna comprendere una verità di grado inferiore prima di poter comprendere quella di grado superiore. Bisogna comprendere Euripide prima di poter comprendere Aristofane. Tuttavia per comprendere la natura del letame dal punto vista chimico, spirituale e materiale, si deve prima comprendere la struttura spirituale, chimica e materiale della rosa che da questo nasce.

Euripide è una rosa bianca, lirica, femminile, uno spirito. Aristofane è un satiro. Il satiro ha più valore della rosa bianca a cui è avvinto? La terra ha più valore della rosa bianca che fa spuntare? Il letame ha più valore della rosa?

I fiori sono fatti per sedurre i sensi: profumo, forma, colore. Se non sai farti sedurre dalla bellezza non puoi apprendere la saggezza di ciò che è deforme. [...]

La coscienza normale, le spine delle affezioni quotidiane, la gelosia e i dispiaceri e le molteplici sofferenze che si accompagnano invariabilmente ad ogni autentica, profonda relazione, tali stati interiori possono incarnarsi simbolicamente nel cardo. Ci sono due vie per sfuggire al dolore e alla pena del vivere, e al dono più raro, più sottilmente pericoloso e ingannevole che la vita possa offrirci, la relazione con un'altra persona - l'amore. Una via è sopprimere quell'amore del nostro cuore. Sopprimere l'amore - sopprimere la vita.

L'altra via è accettare quell'amore, accettare l'insidia, accettare le spine, il cardo. Accettare la vita - questo è pericoloso. Altrettanto pericoloso è non accettare la vita.

Ad ognuno, uomo o donna in questo mondo, è dato una volta o l'altra, in un modo o nell'altro, di fare una scelta. Ognuno, uomo o donna è libero di accettare o rinnegare la vita - accettare o rifiutare questo ambiguo dono - questo cardo.

Queste note tuttavia riguardano principalmente il processo mentale che in qualche modo sta a complemento del processo vitale.

Questo cardo dunque - vita, amore, martirio - conduce infine - deve condurre secondo il corso logico degli eventi alla morte, al paradiso, alla pace. Quel mondo di morte - ovvero morte alle spine della vita, che ne sono la forma più alta - può essere rappresentato simbolicamente dal serpente.

Nei vari culti sacerdotali di tutti i paesi e di tutte le epoche al mondo della visione è stato dato il simbolo del serpente. Nel mio linguaggio o nella mia visione personale, chiamo il serpente medusa.

Il serpente - la medusa - la mente super-conscia.

Ciò a cui tende l'artista è la percezione del super-conscio.

Ma questa dimensione esiste per tutti. Le menti sono diverse ma le super-menti si somigliano. [...]

Il corpo - le membra di un albero, i rami di un albero da frutto, l'intero corpo un albero - filosofia del Tao, filosofia degli ebrei, filosofia dei greci, l'uomo identificato con la natura, l'uomo giusto "un albero piantato presso un fiume", numerosi esempi di divinità negli alberi ed esseri umani di singolare bellezza e grazia in punto di morte trasformati in alberi, pioppi, gelsi, allori, come ricompensa per la loro amabilità.

L'uomo tuttavia è dotato di intelletto, di cervello - una mente capace di tre stati dell'essere, una mente che può essere conscia nel senso comune, classico, letterale del termine, sub-conscia - quegli stati sub-consci che variano nei diversi stati del sogno, della sensazione fisica, della malattia, del delirio o della follia - ed inoltre super-conscia, capace di cogliere una vita intera come accadde a Leonardo, a Euripide, al Galileo con le sue ceste e i volti degli uomini e le monete romane - agli eremiti delle foreste del Gange e al pittore che si concentrò sul ciuffo del ramo di pino con la sua bruna pigna finché ogni ago non divenne per lui un'entità separata e ogni ago di pino non mostrò una chiara relazione con ogni altro, come il progetto di un ponte disegnato da un ingegnere meccanico del ventesimo secolo.

Lo-fu, sotto la dinastia dei Ming A.D. 184, sedeva nel suo frutteto. Sedeva nel suo frutteto e si guardava attorno con aria svagata e indifferente. Contro le pietre grigie del muro di cinta del frutteto vide il ramo basso di un melo. Avrebbero dovuto potarlo quel germoglio, pensò, è troppo basso. Poi, mentre osservava il giovane germoglio inflessibile e tenace, no, pensò, le

mele sono perfette, così tonde e sode. Poi continuò a guardare. Era un germoglio spuntato già da qualche anno. Perché non era stato potato? Si trattava forse di un particolare esperimento di innesto che il vecchio giardiniere aveva tentato qualche tempo prima? Era un caso che il ramo pendesse a quel modo? Poi la sua mente conscia cessò di interrogarsi e, giacché era un artista, l'intensità e la concentrazione assursero ad un superiore grado di pensiero ed egli prese a contemplare quel ramo da frutto sospeso sotto il sole, le sfere delle mele rosse, gialle, rosse picchiettate di marrone e rosso, gialle nel punto in cui i due colori si fondevano, e ancora picchiettature marroni sul giallo, e verdi nel punto in cui la superficie arrotondata rientrava verso il picciolo. Vide il picciolo, incassato quasi inghiottito dalla verde cavità. Vide il picciolo fissato al saldo rametto al di sopra di esso. Vide la scorza verde e bruna del picciolo e la paragonò alla scorza del ramo, più scura e più spessa. Esaminò le increspature e il reticolo di linee scure che costituivano la peculiare superficie di quel rametto. Proseguì l'indagine. C'erano due foglie, continenti da esplorare senza fretta affinché la sua mente nel vago indugiare per le venature d'una foglia, non avesse a tralasciare una sola nervatura o il rametto di un germoglio di quella struttura meravigliosa. E quando ebbe conosciuto la struttura di quella foglia, i fiumi, che solcavano quel continente, la sua mente si sentì paga. Ma ciò aveva solamente dato inizio alla ricerca. Tra ogni fiume giace un rigoglioso campo verde - innumerevoli campi verdi ognuno diverso, ognuno con una qualche particolarità che lo distingue da ogni altro luogo.

Ho cercato di descrivere il più brevemente possibile e tralasciando i dettagli, il modo in cui Lo-fu contemplò quel ramo. Egli lo guardò veramente. Lo vide veramente. Poi rientrò e nella sua stanzetta fresca riparata dal sole chiuse gli occhi. Quel ramo era la sua amata ora, il suo amore. Vista nel frutteto la sua amata, era percepita come in mezzo a una folla, da lontano, così. Non poteva certo toccarla, la sua amata, con tutti intorno. Qui, nella sua stanzetta, il mondo aveva cessato di esistere. Era chiuso fuori, escluso alla vista, dimenticato. Il suo amore, il suo ramo di melo, la sua bella ed esile amante, gli apparteneva. E poiché l'aveva posseduta con la grande anima ricolma d'amore, ella gli apparteneva per sempre.

Gli apparteneva, e benché sapesse ch'ella era una soltanto, una fra mille, una fra le innumerevoli bellezze, ella gli apparteneva, gli apparteneva davvero. E mai era colto da gelosia, benché la bellezza di lei fosse così evidente, giacché nessun altro poteva possederla. Tuttavia egli, a differenza degli altri amanti, bramava che chi gli era amico potesse amarla, o potesse far suo un altro ramo, ché il frutteto era colmo e oltre il frutteto la montagna e le

foreste di pini offrivano la fitta vegetazione come messaggio di profonda armonia. Lo-fu era un poeta. Quel ramo di melo, fuori nel frutteto, esisteva per lui come via d'accesso a qualcos'altro. Come l'esistenza del corpo dell'amato poteva dirsi il mezzo per accostare se stessi a qualcos'altro, il mezzo cioè o strumento di un sentimento o della felicità, allo stesso modo il ramo nel frutteto esisteva per Lo-fu come mezzo per raggiungere la felicità, mezzo per completare se stesso, mezzo per giungere all'estasi.

Ho parlato con un giovane, uno studioso, un filosofo. Egli sostiene che il termine super-mente da me adottato non è appropriato giacché, almeno nel suo caso, lo stato mentale che descrivo si trova al di sotto della mente sub-conscia. Infatti, io immagino i miei tre stati di coscienza disposti in sequenza.

1. Mente super-conscia

2. Mente conscia.

3. Mente sub-conscia.

Egli d'altro canto immagina i suoi tre stati.

1. Mente conscia.

2. Mente sub-conscia.

3. Mente universale.

Per mente universale egli intende esattamente ciò che io intendo per super-mente tuttavia il mio termine super-mente non risulta di certo appropriato, se altri accedono a tale stato super-mentale attraverso il sub-conscio.

Entrambi comunque ci figuriamo i tre stati mentali disposti in sequenza, sebbene il simbolo universale sia probabilmente il triangolo, o ancor meglio, il cerchio, giacché i tre sembrano fluire l'uno nell'altro, ma né io né lui abbiamo adottato questo tipo di immagini.

Il corpo di un uomo è una via d'accesso, o può servire come via d'accesso all'estasi. Il corpo umano può servire a questo. La più pregevole scultura greca si serviva di corpi di giovani atleti come Lo-fu si serviva del ramo dell'albero da frutto. Le linee del corpo umano possono servirci

come via d'accesso alla super-mente o alla mente universale.

Le linee del corpo umano e le linee dell'albero da frutto sono come il corpo dell'auriga di Delfi di cui parlavo prima. L'albero da frutto e il corpo umano sono entrambe stazioni riceventi, in grado di accumulare energia proveniente dal su-per-mondo. Quell'energia è sempre là ma può essere trasmessa soltanto ad un altro corpo o ad un'altra mente ad essa affine, accordata sullo stesso tono. [...]

Immagino, tuttavia, che il corpo, come un pezzo di carbone, adempia alla sua funzione più alta quando si consuma. Quando il carbone brucia emana calore. Il corpo consumato dall'amore emana calore.

Oltre a ciò, il carbone può essere usato per produrre gas, un'essenza, una forma di carbone concentrata, eterea. Così avviene per il corpo. Può consumarsi semplicemente come calore o amore fisico. È un fenomeno positivo e per di più è interessante comprendere il processo per il quale il calore del corpo fisico si tramuta in quest'altra forma diversa, concentrata, eterea, alla quale parlando comunemente diamo il nome di spirito. Tutto è spirito ma spirito in forme diverse.

Non si può avere calore senza il pezzo di carbone. È probabile così che non si possa avere spirito senza corpo, il corpo della natura, o il corpo dei singoli uomini e donne. Ho discusso con uno scienziato, uno psicologo, sulla mia divisione di mente e super-mente. Ha detto che super-mente non era esattamente il termine appropriato, che mente sub-conscia era l'espressione che mi mancava.

Ho pensato a lungo a come stabilire un confronto tra questi due termini, e comprendo infine il mio errore e il suo. Sbagliavamo entrambi. Nel termine super-mente avrei incluso la maggior parte delle facoltà della coscienza superiore. D'altro canto lui avrebbe fatto confluire tutte queste facoltà nella mente sub-conscia.

Ma il sub-conscio e il super-conscio sono stati completamente diversi, mondi completamente diversi.

Il mondo del sub-conscio è il mondo dei sogni veri e propri e il mondo a cui accedono i veri grandi amanti, gli amanti carnali.

Il mondo del super-conscio è il mondo dei sogni ad occhi aperti e il mondo a cui accedono i grandi amanti, soltanto i più grandi amanti spirituali.

Un sogno sub-conscio può mutarsi in sogno super-conscio in stato di veglia.

L'intelletto, il cervello, la mente conscia è il ponte, il punto di congiunzione tra il sub-conscio e il super-conscio. Credo infine di aver chiari i termini. Ci sono tre tipi di manifestazioni - mente sub-conscia, mente conscia, mente super-conscia.

Queste meduse sono per me i "semi gettati nel terreno". Tuttavia come per creare una nuova vita ci vogliono un uomo e una donna, così ci vogliono questi due tipi di seme, uno nella testa e uno nel corpo perché si abbia una nuova nascita spirituale. È forse per questa ragione che li ho immaginati come meduse. Sono in realtà due particelle di protoplasma e quando "rinasciamo", non ricominciamo come bambini ma come i primissimi germi che poi divengono bambini.

Probabilmente noi attraversiamo tutte le forme di vita, e questo è interessante. Finora tuttavia ne ho attraversate due, io sono nel mio corpo spirituale una medusa e una perla.

Possiamo forse servirci di questa perla, come ci si serve di una sfera di cristallo, per concentrare e proiettare immagini dal mondo della visione.

È necessario uno sforzo, per arrivare alla percezione della super-mente. Ma una volta che siamo consci della presenza di questa medusa sopra la testa, questa perla all'interno del cranio, questo seme gettato nel terreno, trasferiamo automaticamente sul corpo gran parte della nostra attenzione.

Nel momento in cui diveniamo realmente consapevoli dell'esistenza della perla, del seme, il nostro centro di coscienza si sposta. Rivolgiamo la nostra attenzione al corpo.

Da dove proviene il corpo? Cos'è il corpo?

L'immagine del corpo come ostrica e dell'anima o dello spirito come perla è un'immagine, credo, che altri hanno già usato. Tuttavia oggi ho percepito io stessa l'addensarsi della medusa sopra la testa. Ho visto che quello stato mentale da me figurato con una medusa poteva essere reso con un simbolo diverso ma altrettanto pregnante. Per meglio dire, tutta l'energia spirituale sembrava concentrarsi in mezzo alla fronte, all'interno del cranio, era un puntolino

da cui emanava una luce molto tenue, non diffusa, ma piuttosto luce concentrata in se stessa come la luce di una perla. Così ho compreso perfettamente che cosa intendesse il Galileo quando parlava del regno dei cieli come di una perla di gran valore. Analogamente, il corpo non era considerato cosa rara o pregevole. Il corpo appariva una forma di vita elementare, priva di bellezza e transitoria. Tuttavia ancora una volta mi avvidi di come il corpo avesse la sua funzione. L'ostrica produce la perla infatti. Così il corpo, con tutte le sue emozioni e paure e sofferenze consumate nel tempo produce lo spirito, un'essenza concentrata, che non è il corpo, ma è prodotto, per così dire, creato da esso.

So che può sembrare un cliché ma io parlo per me, secondo la mia personale esperienza.

Poiché lo spirito, ne siamo consapevoli, è un seme. Nessuno può accrescere la propria statura di un pollice servendosi del pensiero, né un iniziato può imporre al suo spirito di crescere servendosi della forza e del potere del proprio intelletto. Non si può imporre allo spirito di crescere, ma si può ritardarne lo sviluppo. Almeno così mi pare.

Si può ritardarne lo sviluppo trascurando il corpo giacché il corpo dell'uomo come il corpo della natura costituisce il terreno in cui viene gettato il seme o lo spirito. Questo è il mistero di Demetra, la Terra Madre. Il corpo dell'iniziato eleusino si era fuso con la terra, come la sua anima si era fusa con i semi racchiusi nella terra. Nessuno può far germogliare il grano o far sì che la ghianda rompa il suo guscio. Nessuno può estendere il proprio spirito con la forza dell'intelletto.

Tuttavia ognuno di noi può ripulire il campo, può sradicare le erbacce che soffocano gli steli dei fiori. Ognuno di noi può irrigare il proprio campicello, può sforzarsi di allentare il sovraccarico di tensione del proprio corpo.

Nota

* Il testo, che pubblichiamo per gentile concessione dell'editore, è costituito da ampi stralci dell'originale *Notes on Thought and Vision* ed è uscito per la prima volta negli Stati Uniti nel 1982 insieme a un altro scritto di H.D. (*The Wise Sappho*) nel volume dal titolo *Notes on Thought and Vision* (City Lights Books, San Francisco, Ca.) con una prefazione di Albert Gelpi.

La traduzione dall'inglese è di Laura Costantini. La supervisione di Marina Camboni, la scelta dei passi di Marina Camboni e Paola Redaelli.

Luce Irigaray, la spartizione del divino

di Dolores Ritti

Con queste note che prendono in esame un periodo fondamentale del pensiero di Luce Irigaray, quello che dall'Etica (1985) a Io, tu, noi (1990), ho tentato di abbozzare una critica all'idea del divino e delle sue risonanze negative nel movimento femminista. Anche se negli ultimi anni l'interesse della filosofia francese verso l'altro si è fatto più forte e l'impegno più immediatamente politico, mi è sembrato utile tornare oggi a quell'epoca non tanto lontana in cui cieli nuovi e terre nuove erano annunciate per le donne.

Che tanto ascolto abbia avuto un pensiero femminile che, dall'interno della filosofia, tutto vi ha scompaginato con una *hybris* appena velata dal rigore formale di una ricerca, nell'intento di "rendere" al femminile quel che è suo, mi pare comprensibile. Molto meno comprensibile la soggezione a quel pensiero e il fatto che un linguaggio così ostico, a volte esasperante, si sia rapidamente tradotto in Italia nel gergo dell'autenticità femminile. Ora, di fronte a certe malinconiche derive del nostro femminismo, vale la pena di riprendere in mano i testi di Luce Irigaray e sottoporli a una lettura meno impaziente ed ingenua. Nei primi libri, *Speculum* e *Questo sesso che non è un sesso*, il progetto è chiaro. Irigaray indaga sulla donna come soggetto negato non solo all'interno della società e della storia, ma negato dallo stesso discorso, che nella formazione del senso e nella creazione del simbolico ha spartito maschile e femminile. La via d'uscita da questa negazione è quella di far risaltare il femminile all'interno stesso del discorso maschile, incrinandolo e mandandolo in pezzi nei suoi punti deboli, imitandolo in un gioco che lo "svirilizza", con un procedimento classico della filosofia che è quello dell'ironia socratica, nel senso di interrogazione stringente che incalza l'avversario, di cui si vogliono distruggere le idee, sul suo stesso terreno. Da questo procedimento che finge di accettare le

rappresentazioni offerte dalla cultura maschile e quindi idee e concetti del pensiero filosofico, ne deriva per le donne la necessità della creazione di una propria simbolica, una propria filosofia. Ogni pensiero che si rispetti deve fondarsi, cioè trovare un'origine. Ma qual è l'origine, se il rapporto di identità con la madre è storicamente segnato dal maschile che vi si è prepotentemente introdotto? Quello che si deve raggiungere è un femminile prima della storia, un'origine mitica. C'è molto Heidegger in questo movimento verso le origini. Ma, mentre per Heidegger, quel movimento si fa dentro la storia della filosofia, perché deve spiegarla, per Irigaray l'origine della donna non è rintracciabile se non come negatività, silenzio o rumore di fondo, opacità, imitazione. Ma allora un'origine non compromessa, semplice come tutte le origini pretendono di essere, diventa il corpo della madre, corpo che non è più destino ma promessa, perché il corpo della madre diventa la fonte cui attingere esperienza e linguaggio assolutamente nuovi. La conoscenza avviene dunque per prossimità e non più per immagine e rappresentazione: l'immagine infatti poggia sulla separazione tra soggetto e oggetto e la rappresentazione è legata allo sguardo che allontana per meglio dominare. "Il tutto si dà a noi attraverso il tatto" scrive Irigaray. Non è lo sguardo che crea l'altro come in Sartre, ma la carezza che mette al mondo l'altro come in Lévinas. Rifiutare l'immagine femminile come sconcertante gioco di ombre e di riflessi per un altrove "al di qua di ogni sguardo", questa sarà l'impresa della vera conoscenza del femminile. Ma una volta scartata con tanta fretta e fastidio la funzione che la filosofia ha affidato all'immagine nella formazione del soggetto, bisogna assumersene anche le conseguenze.

Tutta la filosofia francese più recente, con Derrida, Lévinas e Blanchot ha aspramente denunciato il privilegio che la metafisica occidentale ha attribuito alla visione e alla luce, spostando completamente l'attenzione sulla parola e sulla scrittura. Ma prendendo questa strada, ha rinunciato a un pensiero vitale. Tutta l'esperienza umana è riassorbita nella dispersione e nell'impotenza perché altro non designano la Traccia, l'assolutamente Altro, il Neutro, negatività senza via d'uscita concettuale, né esistenziale. Ogni orizzonte dialettico è scomparso, nessun punto di riferimento è dato che non sia un'esteriorità tutta intellettuale. E così scritture folgoranti hanno spesso sostenuto contenuti oscuri e incerti anche nelle intenzioni.

Nell'ottobre 1974, Irigaray viene sospesa dall'insegnamento all'Università di Vincennes. Una commissione nominata da Lacan ha bocciato il suo progetto di insegnamento, incentrato sulla figura di Antigone. Questo evento, l'unico che si conosca di una vita che si identifica tutta con

lo studio e la scrittura, è vissuto probabilmente come uno scacco. Sta di fatto che Antigone torna incessantemente nelle opere di Irigaray come metafora della sua stessa filosofia. Da almeno un paio di secoli, la protagonista della tragedia di Sofocle viene interrogata nei momenti cruciali della storia. Appena a ridosso della Rivoluzione Francese, Hegel e Hölderlin chiedevano a questa figura femminile di sciogliere alcune terribili domande sul potere. Che gli uomini interrogino una donna non è per astuzia: qualcosa non torna nemmeno nei loro conti. Ma anche molte donne si sono cimentate, dopo Simon Weil, con questa figura, sottoponendola a nuove interpretazioni legate al clima culturale inaugurato con il femminismo. Letture colte, spesso erudite, una sola di passione nella quale mi riconosca, quella di Rossana Rossanda che ne fa la "portatrice di una legge in nome della quale sfidare la legge, la ragione contro le ragioni terrene dei tempi brevi e dei luoghi circoscritti".

"Ritorno al personaggio di Antigone, non per identificarmi in esso. Antigone, l'antidonna, è ancora una produzione della cultura scritta da soli uomini". Così Irigaray nell'*Enea della differenza sessuale*. L'affermazione, perentoria e plateale insieme, tradisce quello che vuole negare. L'identificazione con Antigone è perfino elementare se non altro per la parte di sventura e di rivolta che tocca a tutte le donne. E se molte ci sono tornate, non è perché questa sia una tragedia arcaica e Antigone una figura lontana dalla modernità per quel rifiuto di mediazione con cui difende le sue leggi e chi le è caro, ma perché la sua posizione tra comunità e potere ha ancora molto da dirci oggi.

A Tebe, città della rivolta, due fratelli in guerra tra di loro per il dominio della città, muoiono uno per mano dell'altro. Ma, mentre uno ha diritto agli onori della sepoltura, l'altro è lasciato in pasto a cani e avvoltoi. Antigone, sorella dei due, si oppone alla legge della città che proibisce di seppellire il nemico ed esce all'alba per coprire con almeno un pugno di sabbia il corpo del fratello. Catturata dalle guardie viene portata davanti al signore della città, Creonte. Antigone non si difende ma attacca. Ci sono leggi non scritte che lei ha rispettato e per questo pagherà. Emone il figlio di Creonte e di lei innamorato cerca di strapparla alla condanna, ma inutilmente. Allontanata dalla città e chiusa in una grotta, con un po' di cibo, ad Antigone è lasciata la sola morte che possa darsi, per impiccagione. Ma già il tiranno dubita del suo gesto e corre per salvarla. Ma è troppo tardi: di fronte a lei morta si uccide il figlio e poi la madre sua. Ora in una prima lettura che Irigaray fa della tragedia il punto è messo non tanto sulla risolutezza di Antigone, ma su quella di Creonte, il signore della città che con la sua colpa "condanna la società a una schisi nell'ordine di una ragione che lascia la natura senza dei e

senza grazia". Antigone, "né serva, né padrona", "non rischia nulla", "non attenta alla vita dell'altro". Già prima di essere condannata è rivolta verso la terra, le ombre, il sangue. Anzi questa sarebbe la sfida: la propria appartenenza agli inferi e l'identificazione con l'infelicissima madre, secondo un'interpretazione tanto affascinante quanto disinvolta che risale a *Speculum*. Tutto in lei è già predisposto al sacrificio e quel suo sparire, né viva, né morta tra la roccia, quasi un'assunzione, ne farebbe una figura della genealogia femminile con le Erinni, Persefone e quante altre donne e dee sono state ridotte al silenzio dalla cultura patriarcale. Ora un'interpretazione che spinge Antigone completamente dalla parte della notte, la priva di ogni senso tragico, se è proprio della tragedia illuminare la condizione umana, porsi come problema, enigma, domanda senza risposta e quindi interrogazione infinita. Quello tragico, come dice Vernant, è un discorso molto complicato, non solo per il significato delle parole, ma soprattutto per quel gioco delle parti tra eroe e coro, attori e spettatori, eroe e divinità e all'interno stesso dell'eroe, per cui le posizioni sono sempre precarie e in debito le une con le altre. E questo non per amore di filologia, ma perché in quella lettura, Antigone assume involontariamente la Pane della vittima sacrificale che consacra la fondazione della città e delle sue leggi, anche se il suo signore, Creonte è, alla fine, lui stesso un "niente", "un morto che cammina".

Ma l'idea di sacrificio è complementare a quella di redenzione e di salvezza. E infatti, è proprio alla conclusione delle sue riflessioni su Antigone che Irigaray invita all'attesa di un dio e con lui, "al posto di un declino implacabile, una nuova nascita, un'altra epoca della storia". *"Questa creazione sarebbe la nostra fortuna, dall'infimo della vita quotidiana, al più 'grande', per l'apertura a un trascendentale sensibile che avviene attraverso noi... come resurrezione e trasfigurazione del sangue e della carne tramite il loro linguaggio e la loro etica"*. Questo movimento del pensiero che partendo dall'infimo va al più "grande" è antico quanto la filosofia ed è stato elaborato in teologia con il termine di *via negationis*. Il negativo è teologizzato: nel senso che la negazione non è l'inverso o il complemento di una affermazione, ma una negazione che ci introduce a un assoluto fatale.

È presente nelle immagini, di un linguaggio pur ascetico come quello di Irigaray - "*materia*", "*suolo*", "*merce*", "*sacrificio*", "*popolo*" - un'idea "creaturale" della donna, che molto ha a che vedere con un'altra idea, quella di dipendenza. Essendo la donna un niente, sarà costretta a riconoscere la propria pochezza davanti a una super-potenza, a un ordine superiore, siano essi Dio, la madre simbolica, il mondo fattuale degli uomini. E come non potrebbe, dopo tale riconoscimento, non reclamare anche per sé un'appartenenza onnipotente davanti alla minaccia continua di sparizione, una sua partecipazione al divino? "La donna ha in un certo

senso un compito religioso, dove il religioso e il corporeo coincidono: se la donna riesce a vivere il suo corpo come casa/tempio, potrà forse fare un passo avanti nel tentativo di essere se stessa". E, se Antigone "non è più dea", perché è già dalla parte del dio degli uomini, lo stato, e si dà da fare per nascondere i suoi crimini, "senza meta etica", questa non sarà mai più la nostra strada.

"La collaborazione alla redenzione del mondo attraverso la sofferenza e la castità, non dovrebbe essere il nostro unico destino". "Una sofferenza che non sia un passaggio redentore, equivale a un rifiuto del divino". "Un dio femminile è ancora da venire". Diventa quindi una necessità immaginare un dio donna. Perché una necessità? Ma proprio per uscire dalla nostra pochezza, "noi inferme, informi, insicure, aggressive, votate all'altro per mancanza di coscienza in noi, sottomesse all'altro per incapacità di costituirci un ordine".

Ma come sarebbe possibile questa fondazione, senza un dio proprio e un proprio simbolico?

"Bisogna ritrovare un nuovo significato nelle tradizioni religiose e rivalutare quelle che danno importanza alle genealogie di donne divine perché sia possibile una comunità. La donna non può essere divina se non riconosce la madre come potenzialmente divina". Negli scritti immediatamente successivi *AY Etica*, Irigaray insiste nell'indicare un tempo prima del patriarcato in cui le donne avevano dei diritti e una loro religione, "epoca del divino che accompagnava la fertilità della terra nei suoi fiori e nei suoi frutti, umano e divino non erano separati, né il corpo dallo spirito, né lo spirituale dal naturale, l'amore era rispettato nelle sue dimensioni corporee, la fecondità femminile era nel e fuori dal matrimonio e regnava la pace".

La ricostruzione di una propria storia dentro una visione escatologica è stata un'esigenza ma anche una tentazione di tante parti di umanità che la civiltà nel suo formarsi ha negato e che, proprio perché escluse si sono immaginate preservate se non salve. Fare la storia contropelo, trovare il filo rosso o il filo di Arianna, illuminare nel fitto degli eventi e delle trasformazioni sociali, epoche d'oro, figure, che si sono sottratte a visibili oppressioni o complicità con l'ordine che le escludeva, è stato spesso un lavoro inefficace. Non solo perché darsi nobili origini è una fantasia puerile, ma perché in questi rifacimenti più forte è la volontà di autoaffermazione e autorappresentazione. E le donne, che di una storia causa di tante sofferenze non ne vogliono più sapere, hanno operato uno spostamento spesso definitivo della contraddizione su un piano diverso dal reale, in un mondo di equivalenze e corrispondenze simboliche, creando nuove figure/valore quali il proprio sesso, la coppia madre/figlia, la

comunità a due, e da ultimo le graziose divinità femminili contro le funeste divinità maschili.

Pensando che il mito, essendo la storia l'oblio della cultura del genere femminile, offra più solidità e possibilità di presa nel balzo che le donne debbono operare rispetto al presente, la proposta di Irigaray, invece di guadagnare in forza e in efficacia, diventa inerte e si sfrangia di interpretazioni a dir poco ambigue. Come tutto quello che è definito dal sacro, il mito vive della sua potenza luminoso e triste, completamente altro, idolo, ombra, sogno "con effetto d'inganno, delusione, adescamento". Ma della divinità Irigaray esalta solo l'aspetto del fascino e del meraviglioso nei suoi contenuti di presenza, se è lecito usare questo concetto, di grazia, di bellezza, ma trascurando l'altro e fondamentale aspetto, quello del tremendo, del repellente e del terrifico. Insomma quegli aspetti per cui io, solo a sentir parlare di divinità, sono percorsa da un brivido e nutro il sospetto che tanto amore per madri e dee nasconda un'intenzione scaramantica. Madri e amanti felici, Demetra e Afrodite, abitavano un tempo la terra, dice Irigaray, parafrasando Hölderlin, del quale penso che più che rimpiangere la partenza degli dei, rimpiangesse il mancato arrivo degli uomini. Anteporre un momento afrodisiaco al momento dionisiaco, peraltro già "cosa di donne" secondo la cultura classica, mi sembra una proposta anche culturalmente modesta, nonostante l'enfasi che l'accompagna. Il fatto è che la differenza sessuale, una volta esauritasi rapidamente come differenza morfologica dove il sesso è "iscritto" in tutte le qualità del corpo, diventa alterità assoluta, aperta all'idea di infinito e di trascendente, differenza quindi come differimento, rifiuto dell'urgenza, sospensione del fare di fronte al reale. Differenza diventa allora prendere il proprio tempo, il tempo della parusia del femminile.

"L'eguaglianza nella spartizione del divino dovrebbe essere la richiesta che le donne fanno alla teologia e non tanto l'accesso al sacerdozio". Al mondo della tragedia viene anteposto il mondo della divinità, ma c'è in questo un peccato di superbia: la spartizione del divino svela un privilegio e la ricerca di una purezza che la tragedia condanna. Come quando Artemide al devoto Ippolito morente che le dice: "Signora, vedi il mio miserevole stato?", risponde: "Vedo, ma i miei occhi non possono piangere". Lo sguardo della dea non può contemplare la sofferenza e la morte ed ella si ritira lasciando spirare il povero Ippolito tra le braccia del padre. Le divinità greche, maschili o femminili, plurali o singole, sono delle potenze, l'estensione stessa del loro potere, il loro dominio sulle altre. Anche nella rappresentazione della *kore*, il corpo della fanciulla è là ad esprimere delle potenze: giovinezza, bellezza, vita, salute, energia... Non amore, né pietà, né carità.

A me pare che chi si dà forza attraverso il mito, ha già di sé un'idea autosufficiente, immobile, aristocratica ed eroica. In un momento in cui l'identità è data non più per memoria o per esperienza, ma imposta da un comando tutto esterno alla persona, sia esso il mercato, la guerra, la religione, la società dello spettacolo, sottrarsi a questo comando per rifugiarsi in un tempo fuori dal tempo ma sotto altre protezioni, è un'impresa disperata. Più utile sarebbe ricostruire una fenomenologia che rintracci oggi le figure femminili liberate dalla crisi del patriarcato, quanto di quel morente ordine è stato incorporato, ripetuto, ravvivato, anche nelle donne più avvertite non solo sui suoi disastri ma anche sulle sue lusinghe.

Perché alla fine quella di Irigaray non è una strategia del rovesciamento come essa stessa aveva promesso, ma una strategia dell'avvolgimento del mondo, con un'altra realtà possibile o impossibile espressa nella forma ottativa caratteristica della sua sintassi. Il suo amore/odio per la filosofia è quello di una emulatrice. Quello che è attaccato è riproposto sotto altre forme. Un carattere drammatico le permette di assumersi molte visioni nel mondo e i molti linguaggi che le esprimono. Ma alla fine il suo linguaggio, separato dall'individuazione, diventa astratto ed esoterico insieme, riconosciuto solo entro comunità ristrette, tanto più che sempre meno le donne intervengono, attaccano e chiedono conto del significato delle parole. Come ogni filosofia, anche quella di Irigaray, rivela un'idea del mondo come apparenza e illusione. (Quante volte ha parlato di mascherata e di mimesi!) Di qui una presa di distanza dalla realtà e dal presente. Ma mi pare che alla fine lei stessa sia presa in questo gioco violento di allontanamento dall'immediatezza per cadere dentro l'orizzonte della filosofia più classica. Porre come termine, cioè compito e progetto della ricerca il *divenire divine* delle donne, significa arrestare ogni possibilità che le interroghi nelle loro vite, "in quello che fanno di quello che altri han fatto di loro". Significa fame ancora oggetti astratti, qui nella loro origine. Origine verso cui le donne vengono costrette in un movimento puramente restaurativo, perché il principio, Logos o madre che sia, è anche comando.

Nota

Le citazioni di Luce Irigaray sono tratte da *Etica della differenza sessuale*, Feltrinelli, 1985, *Sessi e genealogie*, la Tartaruga, 1989, *Égales à qui?* Critique, 1987.

Il linguaggio della Dea

Come liberarsi di un mito

di Lea Melandri

L'occasione di questo scritto mi è stata data da Ermanno Montanari del Teatro delle Albe, quando mi ha chiesto di partecipare al seminario dal titolo "Il linguaggio della Dea", che si sarebbe tenuto presso il Teatro Rasi di Ravenna nella settimana dall'1 al 6 maggio 1995. Ho pensato che sarebbe stato un modo per rileggere e discutere con più attenzione articoli di attrici, registe, critiche e spettatrici di teatro, alcuni dei quali già pubblicati su questa stessa rivista. E, naturalmente, un pretesto per incontrarle.

Quando ho accettato di partecipare a questo seminario, sapevo che avrei dovuto entrare in un ambito che sta molto a margine, per non dire estraneo, ai miei interessi - tanto amo il cinema quanto evito il teatro -, ma ero disposta a lasciarmi condurre da alcune suggestioni che mi sono venute da persone diverse in questi anni. Penso all'amicizia con Laura Mariani, che cura con passione per la rivista "Lapis" tutto il materiale che riguarda le donne attrici e registe, con Maria Nadotti che ogni tanto riesce a trascinarci, sia pure renitente, a vedere spettacoli, ma soprattutto all'incontro con Ermanna Montanari e Marco Martinelli, con il loro Teatro delle Albe, e, in particolare, con la vicenda di *Rosvita*, che mi è parsa subito molto più di un lavoro teatrale. Tenendo conto delle riflessioni, delle scritture, dei dibattiti che l'hanno accompagnata, credo si possa considerare un esempio di quello che l'Aleramo avrebbe chiamato un "lungo incessante sforzo autocreativo" che, nell'esperienza di una donna, finisce inevitabilmente per interessare sia la vita che l'attività artistica e, più in generale, la produzione di pensiero. Non escludo che a convincermi sia stato anche il richiamo, così presente nei testi di Marco e di Ermanna, di un "campo" che non è quello metaforico della competenza e dello studio, ma una terra reale, la campagna romagnola, dove sono cresciuta, il dialetto a cui resta consegnata gran parte della mia memoria. Forse è stato l'effetto di quel

primo teatro, iniziazione violenta alla vita, a farmi apparire in seguito falsa e irritante ogni "rappresentazione" che tentasse di imitarla.

Dopo l'entusiasmo per quel frammento di passato che veniva a ricongiungersi alla mia ricerca di oggi, è cominciata la fatica di affrontare un tema su cui avevo più domande e punti oscuri che certezze. Mi sono chiesta a lungo perché, se come si dice da più parti "Dio è morto", le dee sembrano invece godere ottima salute, e, insieme ad esse, le sante, le vergini guerriere, le ascete, le martiri cristiane; che cosa cercano le attrici, le registe, in questi monumenti solenni del femminile messi a copertura dell'insignificanza storica delle donne; infine, che cosa ha a che fare questa "messa in scena" di antiche maschere eroiche con la ricerca, che sembra procedere in senso opposto, di donne ormai abituate da anni a riflettere su di sé, sul modo di pensare se stesse e il mondo, sui sogni che le hanno sviate da una percezione più reale del loro essere. Di nuovo ho deciso di lasciarmi guidare dalle scritture che già mi venivano indicate, come quella che ha dato il titolo al seminario, lo studio di Marija Gimbutas, *Il linguaggio della Dea* (1) - a cui ho affiancato un antecedente illustre, *Il matriarcato*, di J.J. Bachofen (2) -, e il libro di Laura Mariani, *Il tempo delle attrici* (3), o da altre che avevo a portata di mano, gli articoli delle attrici pubblicati su "Lapis", "voci" a cui si sarebbe trattato di prestare un ascolto più attento (non mi ero accorta di quanta "sacralità" fosse entrata nella rivista inavvertitamente).

Infine, mi è venuto in aiuto il saggio prezioso di Ida Magli, *Storia laica di donne religiose* (4), appena uscito, che conferma ancora una volta quanto sia difficile vedere l'ovvietà, l'evidenza, forme del vivere che ci accompagnano da sempre e che hanno bisogno, tuttavia, per imporsi all'attenzione, di essere scoperte. Tale è la figura del "sacrificio", dell'immolazione di sé come individualità concreta per una grandiosa "rinascita", nella vita delle donne - e, certo, non solo delle donne. Sicuramente parlava di questo una scheggia linguistica, "Il sublime olocausto" (forse era il titolo di un album dell'"Intrepido"), che ha continuato a riemergere ossessivamente per anni dalla mia adolescenza, e di cui allora non sapevo il significato.

Così mi sono mossa cercando *luoghi comuni* dietro le costruzioni imponenti del mito e della religione, vedendo *sintomi* di un'esistenza che stenta a trovare un luogo proprio, fuori da quello che le hanno assegnato il desiderio, il sogno e la legge dell'uomo, là dove altre hanno invece creduto di trovare segni di una identità e di un linguaggio "differente" del femminile.

Marija Gimbutas, e Bachofen più di un secolo prima, hanno pensato di poter leggere, l'uno nel mito, l'altra nei simboli conservati dai resti archeologici più arcaici, la "prova concreta" di un

"ordine sociale" o di una fase iniziale della civiltà, dominata dal "principio materno", da una cultura non violenta, incentrata sulla terra, che sarebbe stata spazzata via da una "aggressiva invasione maschile". Per quanto riguarda il problema storico, mi limito a una osservazione di Lévy Strauss, da cui emerge che le donne, qualunque sia il posto che possono avere eccezionalmente occupato (sacerdotesse, capi clan, regine, ecc.), hanno sempre rivestito, in una società di uomini, essenzialmente la funzione di "oggetti" e di "simboli".

"... non si possono sostituire i gruppi matrilineari ai gruppi patrilineari e viceversa: a parte il loro comune carattere di classi uni-lineari, le due forme sono infatti equivalenti soltanto da un punto di vista puramente formale. Nella società umana esse non occupano né lo stesso posto né lo stesso rango. Dimenticarlo sarebbe come disconoscere il fatto fondamentale che sono gli uomini che scambiano le donne, e non viceversa [...]. La donna, personalmente, non è mai altro che il simbolo della sua linea di discendenza. La filiazione matrilineare è la mano del padre o del fratello della donna che si estende fino al villaggio del cognato." (5)

È facile immaginare che siano stati gli attributi simbolici, la definizione del "principio materno" - così si esprime Bachofen - come "sola beatitudine" nella "profonda miseria degli inizi", come "divino principio di amore, di vita, di pace", di "universale libertà ed eguaglianza", ad affascinare le donne di sé medesime, piuttosto che lo statuto sociale di "merce" o di "valore prezioso" che un uomo poteva esigere o offrire nella relazione con altri uomini. Ma oggi, che possiamo guardare con occhi meno incantati a quelle immagini luminose, si fanno più chiari anche gli elementi di ambiguità e di contraddizione che esse si portavano dentro. Nella descrizione di Bachofen la lotta tra i sessi avrebbe visto, all'origine, la donna trionfare sulla "superiore forza fisica" dell'uomo, unicamente per la "potenza" che le viene dal "carattere religioso" insito nella sua natura, e dall'essere portatrice "di amore e di pace". Ma sono proprio queste due componenti - "il sentimento d'amore" e la "profonda conoscenza del divino", attribuite tradizionalmente al femminile -, che, confinando la donna nel suo ruolo biologico, di corpo che genera, e dilatando questo stesso corpo fino a confonderlo con la Madre Terra primordiale, cioè con la "vita della natura", ne cancellano di fatto l'unica esistenza concreta e possibile, che non implica necessariamente l'essere madre, né il dono totale di sé all'altro, né tanto meno l'universalità di un ordine naturale. L'incivilimento, in cui la donna avrebbe avuto tanta parte alle origini, procede da un *atto sacrificale* - la dedizione assoluta di sé al figlio - e da una paradossale, contraddittoria "potenza" femminile, in cui si danno insieme, contemporaneamente, vita e morte, natura e sovrannatura, sensibile e sovransensibile.

"Nella cura del frutto del proprio corpo, la donna impara prima dell'uomo a spingere la propria preoccupazione amorosa oltre i confini dell'io individuale, verso un altro essere, e a dedicare alla conservazione e all'abbellimento dell'altra esistenza tutte le capacità inventive del suo spirito..." (6)

Se la dimensione del "divino", della "trascendenza", dell'"universalità" si costruisce nel pensiero dell'uomo, specie nella cultura occidentale, come effetto di uno scorporamento - cancellazione del corpo, della sessualità, dell'essere del singolo -, il carattere religioso qui attribuito alla donna, passa invece in modo imprescindibile attraverso la sua fisicità, sede di un miracoloso processo generativo che la imparenta con le potenze invisibili, custodi della sopravvivenza, del mondo intero. È per questo che la donna continuerà, in tempi e luoghi diversi, a rappresentare una mediazione necessaria all'uomo per unirsi o parlare col suo Dio, essendo l'unica esistenza capace di tenere insieme in uno stesso organismo due vite, di esser contemporaneamente sé e l'altro, di svuotarsi, nella maternità reale come nella relazione amorosa di ogni forza propria per far vivere l'altro al proprio interno. Ma l'ambiguità di questa posizione appare in tutta chiarezza nelle ragioni che, secondo Bachofen, avrebbero determinato il passaggio al dominio dei padri. Il potere generativo lasciato a un corpo femminile/natura, diventa richiamo inquietante alla morte, ostacolo per il divenire della civiltà e, soprattutto, implica la subordinazione del "liquido generatore maschile" al "grembo della madre". Da ciò discende un capovolgimento delle parti che si chiude, nel pieno dello sviluppo della civiltà greco-orientale, con l'affermazione di un superiore principio maschile, eterno, divino e immateriale, che è "superamento della tenebra materna", uscita dalla "promiscuità con la materia femminile".

Non è l'invasione armata di cui parla la Gimbutas, ma l'inizio, per le donne, di una resa più sotterranea e insidiosa, che, mentre continua a prendere come teatro il loro corpo e la loro funzione di generatrici per una rappresentazione del sacro, ha già spostato altrove sia la sacralità che il principio primo del creare. Se trasferiamo questa vicenda dal piano mitico (o storico) allo sviluppo del singolo individuo, maschio e femmina, non è difficile rendersi conto di quanta confusione e conflittualità tra i sessi abbia potuto essere causa, nel momento in cui si è posto per entrambi l'esigenza di pensarsi e di sentirsi nell'interezza, né solo corpo né solo mente. Più complessa e drammatica la posizione della donna, che si è trovata in possesso di un corpo tanto valorizzato immaginariamente quanto svilito storicamente, costretta a scegliere tra un'*oggettivazione* che la riduce a natura e una *trasfigurazione simbolica* che, innalzandola al di sopra della natura, la imparenta con gli angeli e le potenze invisibili. Ragionando

sull'esperienza delle "mistiche", Ida Magli si meraviglia che le donne riescano con tanta facilità a passare "dal simbolico al concreto", a *incarnare* perfettamente un'idea per poi risorgere, o credere di rigenerarsi, *disincantandosi*, in quella stessa idea. Una spiegazione potrebbe venire proprio dal constatare che, stretta tra natura e sovrannatura, tra il morire in vita e il rinascere in cielo, all'esistenza femminile è come se non fosse stato dato luogo né confini reali per collocarsi.

È un fatto reale e drammatico che le donne siano riuscite a 'rappresentarsi' una percezione meno astratta e deformante di sé soltanto come "sforzo autocreativo", passaggio obbligato attraverso una sorta di rigenerazione o nuova nascita, il che comporta, immaginariamente, la possibilità di congiungere in sé figure di maschio e di femmina, semi fecondatori e grembi fecondati. Appare invece come favola, ingenua via di fuga, o consapevole inganno, ricercare, per un femminile a cui non è stata data storia, un segno distintivo "differente" per grandezza, priorità, superiore armonia.

La Dea madre della Gimbutas, o le Sibille di Joyce Lussu, in un libro uscito nella collana "L'Arma e la Ferita" (7), che si ispira alle tesi della Gimbutas, si richiamano a genealogie femminili portatrici di fecondità e saggezza, e lasciano intendere che una cultura sconfitta ma non "cancellata" e sotterraneamente presente, ha continuata a intessere opere di pace anche dentro una "civiltà di morte". Ma la lingua con cui si tenta di risarcire l'assenza storica delle donne con una loro originaria grandezza, è la stessa con cui l'uomo, dal versante di una storia che ha asservito sia la natura che il corpo femminile, ha continuato a riporre in un ideale "altrove" - la religione, il mito, l'Origine - il paradiso di una beatitudine perduta o l'attesa di una salvezza a venire. Sull'impossibilità di distinguere origine e storia, armonia di acque e terre fertili e gridi di guerra, citerò un frammento di Leroi-Gourhan, che costringe a ripensare contrapposizioni facili come quella che ha dato il titolo alla collana diretta da Carla Sanguineti, "L'Arma e la Ferita". A proposito dell'equivalenza "segno femminile/ferita", infatti, si legge:

"D'altro canto, l'equivalenza segno femminile-ferita dà adito a un intreccio di corrispondenze quanto mai interessante. Il fatto che un bisonte possa avere indifferentemente sul fianco una vulva o una ferita permette di accedere, in maniera non esplicita ma avvertibile, a una vera e propria metafisica della morte." (8)

Nei simboli e nei "segni" arcaici del femminile si incontrano vita e morte, pace e violenza, nostalgia e paura, e non potrebbe essere diversamente per l'esperienza che ognuno fa del

corpo materno alla nascita e nell'infanzia, sia che si tema di somigliargli troppo o troppo poco, di esserne espulsi o trattenuti. È, sempre di Leroi-Gourhan, una definizione della "preistoria" che riporta alla domanda iniziale: che cosa lega insieme ricerca delle donne, teatro e Dee madri?

"Del Paleolitico ci è giunto soltanto lo scenario, mentre sono rarissime, e quasi sempre incomprensibili, le tracce degli atti. Ne consegue che oggetto del nostro studio può essere soltanto una scena vuota, ed è come se ci chiedessero di ricostruire uno spettacolo teatrale senza averlo visto, a partire dalle quinte raffiguranti un palazzo, un lago e una foresta sullo sfondo." (9)

I miti si possono dunque considerare la "rappresentazione" dell'origine, *teatralizzazione* di eventi la cui memoria si perde nel sogno. Non c'è da meravigliarsi perciò se in quella "scena vuota" le donne hanno tentato di rappresentare o *far accadere* la loro nascita mai avvenuta, fornendole un impianto e un significato "sublimi", la grandezza che sola può ripagare la millenaria "sepoltura" nel silenzio. Ma si potrebbe anche rovesciare il concetto e chiedersi se non è proprio il teatro, la sua matrice religiosa, i segni che ancora porta di cerimonia collettiva di propiziazione, a costituirsi come il luogo più adatto per celebrare una nascita, che non possa più essere ignorata e che abbia la sacralità indiscussa di una investitura divina.

Nell'Introduzione al libro, *Lo spettacolo sacro* (10), Adriano Magli scrive che la "cerimonia", come "azione mimetica collettiva", è il momento in cui "l'uomo può realmente essere nell'Altro, assicurarsi i suoi attributi, i suoi donativi, le sue concezioni, i suoi strumenti", intendendo per "Altro" quella "realtà superiore" con cui crede di essere in rapporto, ma che ha bisogno di "riviviscenze" e di "conferme". Se le donne pensano di "dover dar voce" a tutte le Sibille che la storia ha zittite, e di "poter essere" col loro concorso divino insediate adeguatamente nel mondo, non c'è dubbio che il teatro, restituito alle sue radici religiose e iniziatiche, permette di considerare questo evento come "reale" o "sacralmente avvenuto". E inoltre, finché la ricerca di esistenza propria e di un fare creativo che non sia solo biologico si appoggia all'idea che sia necessaria una *rinascita*, un partorire se stesse che ha come luogo, *scena e azione*, il proprio corpo, e una forza superiore femminile che va riaccostata e fatta "vivere in se stesse", l'esperienza teatrale e l'esperienza mistica non potranno che rivelare analogie sorprendenti.

Non è certamente un caso che nelle scelte di molte attrici e registe oggi più vicine al femminismo ricorrano così frequenti, mescolate con una certa indifferenza, divinità pagane e figure di ascete o martiri cristiane, da Demetra e Kore a Giovanna d'Arco e Rosvita. La cultura a

cui si fa riferimento perde di importanza, dal momento che l'obiettivo è costruire, in analogia con la civiltà che ha avuto come protagonista l'uomo, un'appartenenza di sesso, una linea propria di discendenza, che abbia gli stessi caratteri di sacralità, onnipotenza e autogenerazione. Non è ancora un'individualità concreta, coi suoi limiti, che viene cercata, ma una figura femminile ingigantita, prodotto di due passaggi obbligati: una potenza spirituale femminile, della quale si sarebbero conservati attraverso la storia soltanto un'"eco" o qualche "segno", a cui si offre il proprio corpo per incarnarsi, e, viceversa, un corpo di donna reale che si trasfonde, per rigenerarsi, in quella che appare come la ritrovata "anima femminile".

Per questa e altre ragioni, come ha scritto Laura Mariani riferendosi alla fase emancipazionista della seconda metà dell'800 - primi '900 non poteva non esserci tra femministe e attrici un reciproco "rispecchiamento". Le accomunava la ricerca di "nuovi modelli di identità femminile", la tentazione di pensarli già esistenti - "originari" e "autentici", sepolti sotto la cultura dell'uomo-, o il dubbio che si trattasse invece di costruire un'esistenza propria, "tragicamente autonoma", come osserva l'Aleramo, perché lontana "da tutto ciò che finora le donne hanno amato e in cui hanno creduto". A una "generazione politica di ribelli", le attrici prospettavano un'"arte del vivere" fuori dalle "costrizioni del matrimonio" e dai "confini domestici", ma soprattutto "rivelavano" sulla scena volti e passioni nascoste dietro la maschera della normalità, la "fame di esperienze" che si agita dietro il consenso silenzioso a un ruolo. Dall'altra parte, non sarebbe stato possibile, per le donne che uscivano allo scoperto nel momento stesso in cui si sottraevano a un destino storico, evitare una "teatralizzazione della vita che le separasse dalle donne comuni".

Il fascino della Duse, raccontato da D'Annunzio, non si scosta molto da quello che l'Aleramo ha sempre rivendicato per sé: "l'aver tutto conosciuto nella vita e nell'arte attraverso le cento maschere che ha assunto", e che la portava ad approssimarsi a un "misterioso oltre l'umano" comparabile al "sacro", "ai templi" e alle "foreste".

Per operare una rottura forse non si poteva, dice Laura Mariani, che

"... costruirsi come personaggio di eccezione rispetto a uno spettatore da conquistare, o da scandalizzare [...] La critica dei vecchi modelli di identità crea il bisogno di vedersi agire in un ambiente al di sopra del normale, per ritornare alla normalità con un 'aureola che legittimi la diversità'."

Era consentito uscire da un ruolo imposto solo assumendo su di sé una investitura più alta: dal

generare biologico alla maternità sociale, dall'accudimento dei figli alla "cura" del mondo. Non si poteva ancora, semplicemente, pensare di avvicinarsi a se stesse attraverso una percezione più reale della propria individualità e dei propri limiti. Quella che si celebrava contemporaneamente sulla scena pubblica e teatrale, era una sorta di *nuova nascita*, capace di ricompensare di tutto ciò che si era perduto - famiglia, affetti, abitudini - e del patimento che comporta l'abbandono dei compiti tradizionali: solitudine, disapprovazione, vagabondaggio, "...l'arte, impietositasi della mia felicità perduta - scrive Giacinta Pezzana - mi fece rivivere".

Ora, è evidente che il teatro più di qualsiasi altra "arte" consente di tenere insieme fisicità e parola, interno ed esterno, di pensarsi in uno slancio di trascendenza e di approssimazione al sacro, senza perdere il legame col corpo, di essere, nel medesimo tempo, natura e sovrannatura. È un privilegio che discende dalle sue origini religiose, ma anche dal fatto di pensarsi come "epifania", una vita che si accende e si consuma dentro una misura brevissima di tempo. È questo, probabilmente, a farlo apparire, oggi come allora, il luogo più adatto a una rigenerazione di sé, eccezionale per visibilità e interezza.

Non è un caso che richiami al teatro si incontrino nelle esperienze più diverse delle donne, ma sempre in relazione con l'idea, più o meno consapevole, di uno sforzo "creativo" o "autocreativo". La poetessa americana Hilda Doolittle, nota come H.D., nelle sue *Note sul pensiero e la visione* (11), scrive:

"Dobbiamo 'innamorarci' prima di poter afferrare i misteri della visione [...] Le menti dei due innamorati si compenetrano [...] Il cervello, ispirato ed esaltato da questo interscambio di idee assume il carattere di super-mente... "

La via d'accesso all'"estasi" o alla "visione" è anche qui il corpo, un corpo fecondato dall'unione d'amore, perché possa farsi luogo di una nascita spirituale che lo *trascende* e lo *consuma*.

"Il corpo appariva una forma di vita elementare, priva di bellezza e transitoria. Tuttavia ancora una volta mi avvidi di come il corpo avesse la sua funzione. L'ostrica produce la perla infatti. Così il corpo, con tutte le sue emozioni e paure e sofferenze consumate nel tempo produce lo spirito [...]. Immagino, tuttavia, che il corpo, come un pezzo di carbone, adempia alla sua funzione più alta quando si consuma "

Anche quando si tratta di realizzare "opere di anima" e non "di carne", il riferimento obbligato sembra essere la maternità biologica, quel "pertinace naturalismo", quella "aderenza alla vita"

che Boccioni rimproverava all'Aleramo, e che l'uomo ha soltanto risolto altrimenti: separandosene, riducendola a silenzio o a "rigo immaginario" su cui intonare la propria parola. Ma per la donna, che con quella matrice è stata identificata, il processo creativo del pensiero rischia di trasformarsi in "pellegrinaggio mistico" o in "martirio": un corpo che 'rappresenta', mentre la agisce, la sua consunzione e la sua trasfigurazione. Di qui il richiamo, indifferenziato, ai misteri pagani e cristiani - a Demetra e alla Passione di Cristo; di qui, soprattutto, il fascino del teatro come "sacra rappresentazione", per liberare dal chiuso e dalla solitudine il faticoso travaglio creativo delle donne.

"Il mistico, il filosofo, è felice di contemplare, esaminare queste immagini. Il drammaturgo attico le riprodusse per gli uomini meno dotati o dotati di altri doni. Egli era consapevole, in ogni istante, che quelle non erano idee sue. Erano idee eterne, immutabili di cui egli era divenuto gradualmente cosciente."

"Attore totale", nella descrizione di Ida Magli, diventa anche la "sepolta viva" della clausura, e, più ancora la "mistica" nel momento in cui celebra, per un Potere che l'ha destinata a quella funzione, la sua morte e la sua rinascita nello Sposo Divino.

"...costrette a 'rappresentarsi' l'ima davanti all'altra su quel palcoscenico per definizione che è un monastero di clausura [...] Perfino le grate, le tende, che si aprono come un grande scenario nel parlatorio, confermano la monaca nel suo ruolo di 'attore' totale. Un attore che porta su di sé il dramma del mondo alle sue origini, quando il sacrificio della vittima era reale, concreto, e tuttavia poneva le basi dello 'spettacolo'..."

"Per quanto apparentemente del tutto solitaria, l'esperienza della donna 'mistica' si concretizza in spettacolo perché c'è un gruppo intorno a lei che vi crede, e soprattutto crede che sia compito della donna 'agirlo' in funzione del gruppo."

Ma è soprattutto nelle testimonianze delle donne attrici (12) che il teatro, ricondotto nelle sue radici, sembra farsi "rito" propiziatorio, o cerimonia religiosa, per una nascita che la storia ancora non conosce: quella dell'essere femminile, "larva senza corpo" che attende il suo risveglio, e quella di un sesso o di un "genere" che pensa di aver salvato dal silenzio di un millenario asservimento soltanto rare, enigmatiche "voci" di profetesse.

"...ecco che arriva quel momento di entusiasmo, di epifania, ed ecco che hai realizzato un'emancipazione su di te, sul tuo interno e sul tuo corpo: è questa la nostra meraviglia e il nostro privilegio." (Marisa

Fabbri).

"...come se fossi avvolta nel buio prenatale e lì mi giungessero i suoni. " (Laura Curino).

A provare che si tratta di un "re-inizio" non comune, ci sono, nell'esperienza di Isabella Carloni, "voci oracolari" - non importa da quale terra lontana o da quale esilio richiamate in vita: la Sibilla o Giovanna d'Arco - che vengono rapidamente in soccorso alle parole balbettanti di chi esce da un lungo mutismo. Ma sono voci che non chiedono solo ascolto, esigono un corpo in cui placare degnamente la loro attesa di incarnazione.

"...sento come donna di aver re-iniziato a parlare, a balbettare [...] seguire una voce, lasciare che il corpo si 'faccia' voce, perdersi, non tanto per diventare altro da sé, ma per farsi in se stessi altro. " (13)

Il teatro-corpo-culla in cui far vivere Giovanna è già uno spazio religioso, collocato com'è "fra cielo e terra", fra l'"innocenza animale" e la "terribilità degli angeli".

Ma è soprattutto Cristina Gualandi che, parlando di Luisa Spaziani (14) e del suo poema su Giovanna d'Arco, formula con Più chiarezza teorica la compenetrazione di scrittura (poesia) e azione teatrale, e il confluire di entrambe nell'atto di nascita di una figura femminile unica, imparentata con le nature superiori.

"È una storia d'azione, è una storia d'attrice, questa sua: la lunga gestazione e poi l'epifania della figura che si consuma unica in pochi giorni. "

La parola dell'autrice-attrice diventa allora:

"il profferire della Pizia che, accovacciata sul tripode, riceve dalla bocca interiore i vapori divini e li restituisce in parola poetica [...] soltanto dopo averli patiti con tutta se stessa, che significa con tutta la propria carne. "

Può accadere, in via eccezionale, che questa parabola - fecondazione/gestazione/ parto - esca dalle metafore con cui ci si limita a descriverla, o dal trasferimento di tipo mistico in un essere concreto. È il caso di Pamela Villoresi, che ha ripreso il suo parto per farne un film. Anche su questo evento biologico-teatrale in senso stretto calano, tuttavia, sacralità e mistero: un "tempo" e un "ritmo" appartenenti all'intero universo trasformano quel corpo particolare, quell'individuo, quella nascita, in una "forza" "che non sei tu", ma "un'altra cosa, molto più

importante, di cui sappiamo troppo poco" (15).

A questo punto forse è possibile riformulare con più chiarezza la domanda iniziale: perché segnali di un cambiamento profondo, che interessa l'esistenza concreta di una donna e il suo essere parte attiva di una comunità sociale, si eclissano così rapidamente, prima che si possa descriverli. nell'immagine - simbolo o metafora che sia - di una "seconda nascita", presupponendo che la prima non sia avvenuta o che si sia arrestata sul principio? Perché il suono di "una voce" o il significato di una "parola", di un "sapere" che si è fatto semplicemente più prossimo a un sentire proprio, deve alzarsi così solenne, come fosse l'erede di oracoli antichi e promessa di nuove rivelazioni? Infine, quale evento, legato agli individui, uomini e donne, e alla loro storia, cerca nel teatro la sua più sublime "epifania"? E appena uscito in Italia, di Maria Zambrano, *La tomba di Antigone* (16), originale riscrittura dell'Antigone di Sofocle. Mi è sembrato di trovarvi, se non risposte, qualche chiave interpretativa in più: nelle discontinuità del testo, sorrette da registri diversi - più riflessivo filosofico nel *Prologo*, più poetico nella parte teatrale -; nel vedere e non vedere della Zambrano dentro una collocazione del femminile *comune* e, insieme, *eccezionale* come è quella della *sua* Antigone; nella lettura che ne ha fatto Rosella Prezzo. La 'scena' che si delinea fin dalle prime battute del Prologo è quella del "conflitto tragico" che attraversa la Storia, prima ancora che la finzione poetica, e che fa sì che il "protagonista" del dramma teatrale sia già "attore" per l'azione "fuori dal comune" che si consuma attraverso di lui. Antigone risponde, prima che al sogno di un poeta, a quel modello di civiltà che ha posto il "sacrificio" di una "vergine" - in qualsiasi forma si esprima, nella morte reale o nella rinuncia a vivere - come *mediazione* privilegiata per il "riscatto" dalle colpe dell'umanità, "rinascita della coscienza" e di una "Nuova Legge" radicata nell'Amore.

In lei si esprime "una delle più felici scoperte della coscienza religiosa greca: la passione della figlia", che troverà nella tragedia, luogo di incontro tra il divino e l'umano, la collocazione più consona. L'amore-patimento di Antigone si consuma "nell'assenza e nel silenzio dei suoi dei", ma "all'ombra del Dio sconosciuto che verrà dopo". È il simbolo della Croce, infatti, che disegna perfettamente l'intersecarsi, nella figura del "mediatore" per eccellenza, Cristo, di cielo e terra, vita e morte, colpa e purificazione. L'elemento che fonde due religioni, e che consente accostamenti insospettabili, al di sopra di culture e epoche diverse, è che una figura femminile, che assomma in sé l'essere *figlia* - nata dal pensiero del padre, la sua "ragione", la sua "parola senza errore" -, *vergine* di nozze terrene e perciò "pulita", diventi "sostanza, materia prima del sacrificio", promessa di una coscienza e di una libertà che trascendono il

fatale imbestialire della Storia. Il bisogno di una "femminilità sacrificale" (Ida Magli), nel duplice senso di "vittima" su cui si erge la città dell'uomo, e di riserva innocente, capace di portare oltre, o di "trascendere", un edificio che è stato finora di violenza, è, visibilmente l'ambiguo destino che la cultura maschile ha riservato all'altro sesso, consentendogli di barattare uno stato di esclusione, di patimenti e di morte reale, con il miraggio di un "seconda nascita" e di una "vita inestinguibile". Ma è diventato anche, forzatamente, per la donna, come dice Ida Magli, il pensiero delirante che sia possibile usare come "potenza" propria e libertà un'arma che è stato l'uomo ad assegnarle, "'liberarsi' assolutizzando la propria condizione di vittime". La ricompensa per essere costrette a morire in vita, o a seppellirsi nelle viscere della storia, così come viene descritta nella parte finale del Prologo di Maria Zambrano, non sembra lasciare alcun dubbio sulla sua grandezza e desiderabilità. Antigone è uno di quei "personaggi ed eccezionalmente umane creature" in cui la "verità", riessere dell'uomo" liberato dalla fatalità, "si incarna" fino a farsi profezia. Per questo la sua morte è solo "transito" in un "orizzonte senza limite", tempo necessario agli uomini per ricevere la sua rivelazione.

La perdita di individualità propria ha come risarcimento una coscienza che "non dipende da alcun io" e che perciò può farsi "umano specchio di giustizia" non solo per sé, ma per tutti quei personaggi, della famiglia e della città, che attraverso di lei possono ripensarsi, far luce nelle oscure e fatali radici del loro agire, spezzare il "laccio tragico" del destino ritrovandone i "contorni", le ragioni ancora nascoste. E difficile non vedere il fascino di una contropartita così lusinghiera. Per il fatto di essere colei che "mantiene in vita la vita", scriva Ida Magli, "la donna non teorizza la vita, ma fonda la storia". In Antigone, come nelle mistiche e nelle "sepolte vive" della clausura invece, è la storia che va a "ricapitolarsi", a "riflettersi", a rigenerarsi in una coscienza femminile. Si allontana l'"ombra della Madre" naturale, le "nere" viscere di quel corpo che, pur dando alla luce, continua a trattenere nella sua "oscurità" il figlio, ma resta la maternità in una funzione rigeneratrice estesa a tutto il genere umano, e che perciò diventa rarefatta, intangibile, come la creazione di un Dio. Il testo che segue, e con cui si apre la scena teatrale, forse perché dà voce e figura ad Antigone, mostrandola nell'atto del vedersi e di essere vista dai protagonisti I della sua storia familiare e pubblica, si fa più articolato, più attento ai chiaroscuri di una vicenda femminile che ora appare I meno sfolgorante che nella premessa. Scrive Rosella Prezzo:

"Non tanto all'Antigone 'canonica' o 'canonizzata', l'eroina fissata nella luce del suo gesto, che tiene testa a Creonte, su di lui moralmente vittoriosa nella morte, volge quindi il suo sguardo d'amore Zambrano;

bensì all'ombra di Antigone. La ragazza Antigone dolente, senza terra, abbandonata, sola nell'assenza e nel silenzio degli dèi, condannata a non essere nella zona di nessuno fra vivi e morti; ma che proprio nel momento in cui entra nella tomba si vede per la prima volta." (17)

Nel momento in cui "si vede", Antigone appare a se stessa "larva", "impalpabile come le pieghe dei sogni, come un ricordo", un corpo "sottratto da sempre al risveglio". La tomba che ora vorrebbe veder trasformarsi in "culla, nido, casa" - come se da lì stesse nascendo un'altra volta - forse è quella in cui è nata e da cui, "prigioniera della nascita", non si è mai allontanata. Pensando di darle la morte, non hanno fatto altro che restituirla al luogo da cui non è mai uscita - "come se non avessi nemmeno cominciato a rigirarmi nel ventre di mia madre" - o come se tutto fosse accaduto lì dentro, "dentro la famiglia". Dubita, a questo punto, di essere stata anche "solo una ragazza", e sospetta che quella tomba, dove è chiamata a un compito eccezionale, "far nascere" tutti in una rinnovata coscienza di sé, le sia stata imposta "perché da lei non nascesse nulla".

"Siamo tutte e due - commenta Anna, la nutrice - di quelle persone alle quali non succede mai niente", a cui è successo "di stare a vedere, quello che si dice vedere senza poterci fare niente". E Antigone conferma: "di ciò che accadeva loro, non sapevo nulla. Io sentivo solo, sin da allora, quel peso, quest'oscurità, questa prigionia". E quando Anna la richiama a un destino più alto - "Stai qui, tanto sola. Per la storia" - è da lei, dai racGonti con cui cercava di addormentarla nell'infanzia, che vorrebbe capire il senso di quel "sacrificio vivificante". Ma la nutrice tace, e a lei resta solo un inquietante interrogativo: "Quale storia? Per quali storie mi trovo qui: per quella tra i miei genitori, per la Storia del Regno, per la guerra, tra i miei fratelli? O per la Storia del mondo, la Guerra del Mondo, per gli Dei, per Dio?". Ancora più inquietante è la risposta che si legge indirettamente più avanti. Per diventare "protagonisti di verità" non c'è bisogno di cercare, si è prescelti. Antigone, chiamata a sciogliere il nodo di fatalità che lega gli uomini alla violenza e alla colpa, è essa stessa afferrata da un destino che non controlla.

"La verità è quella cosa che gli dei ci gettano quando ci abbandonano. È il dono del loro abbandono. Una luce e che sta più in alto e più oltre, e che nel cadere sopra di noi, i mortali, ci ferisce. Sono, quelli sui quali cade la verità, come agnelli col marchio del padrone. "

E aggiunge: "Io non ho scelto, sappiatelo" e, inoltre, quel "poco di sapere", di verità, di

giustizia, "si paga", costa sangue. L'amore, per trionfare, deve prima farsi patimento. E anche quando la "promessa della resurrezione" sarà compiuta, l'aurora dalla luce di un Sole che ferisce, la collocherà in un luogo centrale che sta "tra la terra e il cielo", "sul confine" tra la vita e la morte. A quel punto si fa anche più chiaro, benché il testo della Zambrano non lo sottolinei esplicitamente, che dietro la tragedia del personaggio Antigone, e, in forme meno spettacolari, di ogni esistenza femminile, si confrontano scelte che non sono tali - schiavitù e onnipotenza, natura e sovrannatura -, e che non esiste "centro" per l'essere di una donna, che non sia in se stessa, nella sua individualità, anche solo intravista. La vita che è "caduta" su Antigone, e che si manifesta "quando la lasciavano sola", consuma "tutte le vite" che altri andavano tessendo per lei, ma non per questo la restituisce al suo essere concreto, corpo e pensiero. Di fronte a una normalità che "svanisce" rapidamente, cancellata da una speranza più brillante, ciò che appare è una terra deserta - "senza nome né forma alcuna, come uno spazio chiaro, come un orizzonte e come una terra diversa, senza orme di piedi umani" -, "quasi solo un appello" una chiamata verso un punto invisibile. Forse soltanto uno di quei sogni che attraversano come "chiari" improvvisi il "bosco della storia", senza per questo diventare "templi".

Mi accorgo, a conclusione di questo lungo percorso attraverso territori specificamente teatrali o limitrofi, che non ho mai smesso di pensare alla spinta che lo ha mosso, cioè a *Rosvita* di Ermanna Montanari - testo, spettacolo e progetto di ricerca, che ha poi preso forma in una serie di seminari. Forse sono andata annaspando per vie traverse perché avevo bisogno di qualche elemento di chiarezza in più, con cui tornare a mettere ordine in un materiale così ricco e così diverso - oltre al libretto, le interviste, gli articoli di Ermanna su "Lapis", su "Ravenna Teatro", le note di "quaderno" che hanno preceduto e accompagnato lo spettacolo - ma soprattutto così visibilmente disposto a incantare e a essere contraddetto. Forse, anche, non volevo arrendermi di fronte all'oscura memoria che mi accomuna a Ermanna - l'origine contadina, il dialetto - da cui emergono inspiegabilmente aggrovigliate "passioni di sangue e di terra" e "visioni celestiali", la mano di me bambina che agita un ulivo acceso contro i temporali di agosto, e la litania di bestemmie che dai pagliai più compagna il gesto. Se provo tanto fastidio a veder rifiorire dee, sante e vergini guerriere, in luoghi che nella lontananza e nell'indebolirsi dei ricordi ho preferito pensare come riserva di un sano paganesimo è perché quelle figure di un dramma ricorrente, i sentimenti e le vite che vi si sono annodate dentro, mi sono fin troppo familiari. Tentare qualche interpretazione su *Rosvita* sarà perciò come deporre il peso caricato, un tempo, su spalle ancora deboli.

Il primo incontro con Ermanna Montanari è avvenuto attraverso l'intervista di Silvia Battistella, pubblicata su "Lapis" n. 16, giugno 1992.

La perplessità che ho provato allora si è ripresentata quando, dopo aver felicemente conosciuto sia lei che il suo lavoro, ho letto su "Ravenna Teatro" le linee generali di un progetto (o seminario) che già coinvolge da alcuni anni attrici, registe e pubblico, su cosa significhi un "teatro al femminile", e che ha come titolo "Il linguaggio della Dea". In entrambi i casi, il bisogno di dare una fisionomia "specificata" all'"universo femminile", e far uscire dalla solitudine la ricerca che alcune donne hanno ormai avviato su se stesse e sulla loro creatività, anziché far luce su un processo comune di cambiamento che si va facendo, crede di aver trovato un "pozzo da cui attingere" nell'eredità, quanto mai incerta, di una "discendenza propria".

Dai resti di una civiltà sconfitta e sepolta sotto le costruzioni storiche dell'uomo, Ermanna vede affiorare due volti contrapposti, ma ugualmente significativi, del femminile: quello che risplende nelle voci, nei gesti, nelle scritture di donne "creative" - profetismo, sacralità, spiriti guerrieri -, e quello che parla attraverso il linguaggio muto del corpo di nonne, madri, figlie - il loro "balbettare", "inciampare", la "rilassatezza" e la "furia" di chi si muove su un "vuoto d'amore". La parentela spirituale con le une accentua, per contrasto, la consapevolezza di quell'altra lingua che ha lasciato segni così profondi nelle infinite risorse e miserie del quotidiano.

"...cominciai a riflettere sulle parole che mi mancavano, su un linguaggio di verbi che non avevo [...] Pensai a quanto corpo invece e azioni possedevo. "

Rosvita, definito come il "tentativo di costruire la trama di un'identità, di una storia", diventa allora il luogo di una ideale ricomposizione:

"...l'aspirazione ad un modello tra carnalità e spiritualità, tra necessità dell'ascolto del proprio profondo e insieme l'urgenza di confrontarsi con un sacro fuori di sé. "

Le viscere e il cielo, i patimenti della donna e dell'artista, vanno a confluire nell'"onda ciclica e ritmata" in cui Ermanna pensa di ravvisare il tratto distintivo di un "differente" modo di essere e di esprimersi del femminile. A questa felice, per quanto visionaria, congiunzione di destino biologico e trascendenza, viene incontro non a caso, lo studio di Marija Gimbutas, che sposta sull'orizzonte di una storia millenaria vicinanze, richiami, appena percettibili nella

trama dei rapporti familiari. L'idea che sia esistita "una società preindoeuropea, matrilineare, dedita al culto della Grande Madre, basata sulla creazione artistica e di manufatti", "una società pacifica che non conosce la guerra", consente di individuare un terreno comune, una comune memoria, in cui far convivere rare solitudini sapienti con una sofferenza femminile diffusa e "sepolta", ma dà anche a questo luogo di appartenenza, a questo linguaggio "inascoltato" tutta la grandezza necessaria per imporsi all'attenzione del mondo. Agli "orfani" di storia - *"chi non è sorto, chi non ha lasciato visibile traccia, i senza nome [...] quelli che fecondano in ombra, contro o per loro scelta"* -, e proprio per questo innocenti della violenza che in essa si va consumando, viene riconosciuto il risarcimento massimo: l'appartenenza a una "religione" che ha solo bisogno di ricostruire i suoi "fili spezzati e sottratti", di rimettere insieme i suoi cocci, i suoi segni e manufatti, custoditi in sepolcri millenari.

Se ho voluto considerare a parte la definizione di un progetto collettivo che, come sempre, induce a sorvolare sull'esperienza, sulle vite concrete, quasi fossero solo un pretesto per disegni più elevati, è perché *Rosvita* - l'Introduzione, il testo teatrale (18), e tutte le note sparse, inedite, che ne hanno accompagnato la stesura -, non si presta alle generalizzazioni vaghe del mito. Nel modo puntiglioso con cui Ermanna ne ricostruisce la comparsa, nella vita prima che nel teatro, in un'esperienza che "capita" e che solo dopo cerca i suoi percorsi simbolici ed espressivi, si è costretti a prendere atto che l'"identità" femminile si dà solo in quel mosaico che formano insieme: frammenti di memoria personale, costruzione immaginaria di sé e disincanti, visionarietà e sensi restituiti a un organismo reale. Ma questo andamento, complesso e contraddittorio, che fa di *Rosvita* una felice *ascesi mancata* e una riuscita, originale, opera di poesia e di teatro forse appare solo agli occhi di una spettatrice che ha voluto spiare dietro le quinte e nelle pieghe di un testo. Stando all'Introduzione, anche Ermanna sembra riservare a *Rosvita* un posto a parte, ma per altre ragioni. Insieme al dialetto, che è stato "la prima e l'unica lingua per anni", sono entrate nel suo repertorio di figure femminili mamme e nonne, richiami alla naturalità dell'esistenza, ma anche a forze misteriose e invisibili. Ai loro corpi, gesti, intonazioni ha uniformato il suo, in quel movimento di nascita che è lo staccarsi del corpo dell'attore da un fondo "utero", formato da "teloni di campagna", "teloni-madre", presenti con vari adattamenti in quasi tutti gli spettacoli.

"Questa lingua: il mio dialetto. Quelle immagini: i teloni sui pagliai, sui trattori. I teloni-madre che proteggevano il raccolto, i teloni che coprivano i carri armati durante la guerra, i teloni così spessi e scuri attraverso i quali non passava l'acqua. (...) I teloni che ho usato in Confine, Brandelli, Ruh, Asini

e Bonifica, sono i teloni-madre, sono il feticcio necessario per creare in scena davanti a loro. Davanti a loro, furiosa carne ferita, l'attore si attacca, costretto alla luce, a porsi avanti. "

Rosvita interrompe la continuità con quell'origine così densa di umori fisici e fa tacere una lingua che dai cortili di campagna aveva trasferito i suoi oggetti, reali o simbolici, fin sopra la scena. Per questo appare come un lavoro segnato da una doppia "orfanità": l'abbandono, o il rifiuto, da parte di un dio che l'ha lasciata sola, in un interno di ospedale, a condividere le sofferenze di altre donne, quando era promesso un "fuori" desiderabile, e che non si era potuto "percorrere"; ma anche la perdita di quei legami corporei che la *scrittura* non può raccogliere, soprattutto nel momento in cui si accinge a celebrare una sorta di "martirio": malattia, smembramento del corpo, discesa agli inferi, ascesa al cielo. Figure femminili familiari e sconosciute, accostate dalla sofferenza e dal mutismo, sono ancora presenti, ma i loro gesti, le loro voci non muovono più il corpo, bensì la "testa", non l'azione teatrale, ma la parola scritta.

"... più che nei gesti le ho nella testa, come ho nella testa tutte quelle nonne, tutte quelle madri, tutte quelle donne, nascoste, sepolte, senza aria. Il gemito di un abisso. "

Il bisogno di raccogliere quel "gemito" e risollevare la sorte femminile dall'"abisso" a cui è stata condannata, è la chiave interpretativa di Rosvita, nel suo proposito di essere "itinerario mistico": dal patimento e dalla morte di sé alla resurrezione in una immagine femminile di alta spiritualità - la Vergine della Sinagoga, nel dipinto di Witz, e poi Rosvita monaca di Gandersheim. Ma spiega anche perché la scrittura, l'avvicinamento al testo, diventi, in questo caso, il percorso più accidentato, su cui pesa tutta la fatica dell'ascesi, mentre l'azione teatrale, che viene al seguito, potrà permettersi di sciogliere lacci, identificazioni forzate, farsi paradossalmente luogo di una liberatoria dissacrazione.

Di fronte alla pesante eredità di morte e follia, che viene da un universo femminile "sepolto", la parola scritta si scopre inadeguata, un "mondo arido e simbolico", "senza soffio e senza carne". Dalla monaca di G., dalla sua voce sopravvissuta al naufragio di molte altre, a cui non è stato concesso di "prendere aria", viene l'impulso alla scrittura, ma così come Rosvita indica un modello di ascesi che trascende l'essere reale, anche lo scrivere è ricerca di una "misura" che "si è posta al di là del corpo". La "fame di religione", il bisogno di "creare miti e credi", di chi si è sentito senza sua colpa privato di storia, appare perciò anche *fame di scrittura* e di *interezza*, ricomposizione, attraverso il testo, di corpo e parola. Ma proprio per l'aspetto visionario, con cui è stato pensato spesso dalle donne un processo creativo che non fosse "di

carne e sangue" ma di pensiero, le due esperienze si confondono. Una stessa apertura di scena - "la stanza, la croce, il giacilio" - è quella che prepara l'ideazione del libro e il rito di una solenne consacrazione. Dettare una parola propria non è come recitarla scritta da altri. Dalle note sparse nei "quaderni" di Ermanna affiorano consapevolezza, discrepanze, intuizioni di strade che spesso corrono in senso opposto ai nostri intendimenti. Rosvita si rivela, imprevedibilmente, un "percorso verso il padre", il "desiderio di sradicarsi" e "attendere l'ustione", di far proprie le parole "misurate" del nonno, il "grande patriarca", parole che "come macigni" potevano uscire solo "se avevano qualcosa di importante da dire". Ma è proprio questa "misura", posta al di fuori e al di sopra di se, che finisce per divorare l'essere in carne e ossa che la produce - *"Verginità, Martirio, Santità. Mi sto mangiando il corpo, tutto è in onda"*. In una delle scene iniziali di Rosvita, il braccio sinistro è davanti alla bocca, "pronto per essere mangiato, per essere scritto". Man mano che l'azione teatrale prende forma, aumentano anche gli scostamenti tra Ermanna e Rosvita, tra Rosvita e i "personaggi infuocati" dei suoi scritti, tra la donna che agisce dentro un credo religioso, e l'altra che non ha questa certezza, perché sa di "non somigliare" a nessuna delle creature celesti che vorrebbe imitare.

"Non ho le certezze di Rosvita. Mille anni mi separano da lei. Io sono cresciuta dentro questa religione, così, come si cresce dentro una forma di governo."

L'"identificazione" non impedisce di vedere la "distanza". Gli scritti di Rosvita, le sue creature poetiche sono occasioni per far rivivere il proprio mondo interiore per poter essere, anche se in una breve "epifania", sia Taide che Pafnuzio, le vergini cristiane e Dulcizio, le martiri e il loro carnefice. Lo stesso transito mistico - dal patimento alla promessa di resurrezione, alla "bella superficie che uccide" - forse, annota Ermanna, non esprime che la condizione dell'attore, una condizione "eccessiva", stretta tra un "letargo" e una "plus-vita", tra un "nascondersi e poi mostrarsi" che "convivono e si abbracciano solo sulla scena, mai prima mai dopo; ma in quel durante che ha vita breve".

"Essere attore è vivere in un tempo brevissimo contemporaneamente la vita e la morte. Condizioni eccessive. Spasimare, bruciare. Tessere la vita di un essere invisibile che fra poco morirà [...] Essere attore è una mancanza. È carne riempita e paurosa. Gioca con la paura, con la rovina. L'attore è terrorizzato, è un terremotato nel corpo, sulla voce che spesso non controlla [...] Fare del proprio corpo una croce. Corpo a pezzi. Corpo misurato. Ossessionato dalla misura, dalla misura della vita, dalla misura del tempo."

Rosvita rappresenta sicuramente una "ricerca di sé e del femminile" ma forse non là dove, per fame di miti e di religione, si sarebbe tentate di trovarla. Piuttosto, nel movimento dissacratorio con cui Ermanna fa proprie le parole di Agostino - *"Io mi arrovello. Mi arrovello su me stessa. Di me stessa cerco la misura. Sono diventata per me un terreno aspro che mi fa sudare abbondantemente"* -, nel cogliere nel corpo, che dovrebbe "consumarsi", la prima resistenza a farsi disincarnare. *"Ma come posso io, con questi polmoni, questi ginocchi, queste reni, questi piedi"*, risponde a chi vorrebbe che diventasse simile agli angeli di Dio.

Se il teatro porta fatalmente in sé, per le sue origini, simboli di "nascita" nella sacralità di una investitura divina, dialogare con potenze invisibili e farsele amiche può voler dire semplicemente, come nell'esperienza di Ermanna e del Teatro delle Albe, far rivivere sulla scena frammenti di quella memoria del corpo che trattiene le intonazioni di un dialetto, i gesti, i volti, i silenzi, le voci imperiose dei protagonisti insostituibili di ogni infanzia. Il linguaggio che le donne vanno cercando per uscire da un'"assenza" millenaria diventa allora la ricostruzione paziente di voci interne, maschili e femminili - lingue particolari della storia di ognuna, ma contrassegnate dalla vicenda storica dei sessi -, e del loro riaffiorare negli uomini e nelle donne reali che la vita non a caso ci mette a fianco. La ricerca sul suo essere figlia, attrice e donna, dice Ermanna, non può prescindere da chi, come Marco Martinelli, gli è vicino, in qualità di "sposo, scrittore e regista", dal rischio di un gioco di parti complementari - *"il suo gregoriano e i miei balbettamenti, il suo equilibrio e il mio sbilanciamento"*, il *"costruirsi e distruggersi"* - ma può annotare e trasferire nelle sue creature di scena i cambiamenti prodotti da una coscienza più lucida dei loro rapporti.

Note

(1) Marija Gimbutas, *Il linguaggio della Dea*, Longanesi, Milano, 1990.

(2) J.J. Bachofen, *Il matriarcato* (1861), Einaudi, Torino, 1988.

(3) Laura Mariani, *Il tempo delle attrici*, Editoriale Mongolfiera, Bologna, 1991.

(4) Ida Magli. *Storia laica di donne religiose*, Longanesi, Milano. 1995.

(5) Claude Lévy Strauss, *Le strutture elementari della parentela* (1947), Feltrinelli, Milano, 1969.

(6) J.J. Bachofen, *op.cit.*, p. 14.

- (7) J. Ioyce Lussu, *La Sibilla*, Collana "L'arma e la Ferita", Centro Internazionale della grafica, Venezia, 1987.
- (8) André Leroi-Gourhan, *Le religioni della preistoria* (1964), Adelphi, Milano, 1993, p. 174.
- (9) André Leroi-Gourhan. *op.cit.*, p. 173.
- (10) Adriano Magli (a cura di), *Lo spettacolo sacro*, Guanda, Milano, 1964.
- (11) Hilda Doolittle, *Note sul pensiero e la visione* (), in "Lapis" n. 26, giugno 1995.
- (12) *Divina. Vicende di vita e di teatro*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1992.
- (13) Isabella Carloni, *Giovanna d'Arco: un percorso teatrale*, in "Lapis" n. 24, dicembre 1994.
- (14) Cristina Gualandi, *Teatro e poesia. A portata di mano*, in "Lapis" n. 24, dicembre 1994.
- (15) Laura Mariani, *Parole di attrici*, in "Lapis" n. 20, dicembre 1993.
- (16) Maria Zambrano, *La tomba di Antigone*, La Tartaruga edizioni, Milano, 1995.
- (17) Rosella Prezzo, *La scrittura del pensiero in Maria Zambrano*, in Maria Zambrano, *op.cit.*, p. 20.
- (18) Ermanna Montanari, *Rosvita*, Edizioni Essegi, Ravenna, 1992.

La memoria della fecondità

di Maddalena Gasparini

Una madre genera il figlio della figlia, una moglie genera il figlio di uno sconosciuto, un uomo genera figli che non incontrerà (e figlie che potrebbe incontrare), un uomo e una donna acquistano un grembo dove far crescere il loro figlio, morti generano orfani. Commistioni di parole e di significati entrano nel linguaggio comune: mamma-nonna, figlia-nipote, madre-zia; la madre genetica e quella biologica, il padre genetico e quello sociale.

Relazioni di sesso e di parentela, relazioni fra i corpi e loro rappresentazioni sociali perdono la certezza dei confini che la biologia e la storia sociale avevano fin qui delineato per uomini e donne; per successive operazioni di divisione l'unica verità indiscutibile sembra relegata al mondo molecolare, o al più cellulare. Banche e Agenzie raccolgono, mettono in catalogo e vendono una speciale materia prima, che messa nelle opportune condizioni "produrrà" un neonato. La cronaca dei casi estremi o delle controversie giuridiche parla di questioni antiche come il desiderio di un figlio, rende possibili sogni taciuti di autogenerazione o di una progenie illimitata, apre spazi a fantasie e usi impreveduti della tecnologia della riproduzione, svela gli intrecci del libero mercato con gli aspetti più intimi della vita di una persona.

Mentre cerco di disporre i pensieri e le emozioni evocate dalla tecnologia che interviene sulla riproduzione umana mi accorgo che una contraddizione li attraversa. C'è da un lato la tentazione di un rifiuto radicale, quasi istintivo dei capovolgimenti che si producono, dall'altro una sorta di pudore che mi trattiene dal negare legittimità a un desiderio assolutamente individuale anche se non condiviso. Altri hanno coniato il termine di "medicina dei desideri": la chirurgia estetica, la modificazione dei caratteri sessuali o - buonultimo - la loro rimozione alla ricerca del sesso neutro esaudiscono una richiesta, incuranti del suo senso. E le tecniche di riproduzione artificiale ne sarebbero un capitolo in più. Allora forse la domanda è se e dove ciò

che appare un'espansione delle possibilità umane modifica le attese, le immagini, i sogni, le relazioni di donne e uomini; se la pretesa di dominio sul corpo femminile, quand'anche consenziente, ne esce confermata o battuta; se lo spazio soggettivo e sociale in cui la maternità ha chiuso la donna, ne risulta aperto o ancora più soffocante.

Sterili o infeconde. Infecondità, termine demografico, conta i figli che le donne non hanno potuto o non hanno voluto avere. Il calo di natalità iniziato nella seconda metà degli anni '40 e mai interrottosi, rivela la diffusione del controllo delle nascite: minor numero di figli per donna, ridotto lavoro legato alla loro crescita, una cura più attenta. Sterilità è termine clinico che definisce l'impossibilità di concepire: un concetto semplice, una definizione difficile. Dopo quanto tempo, dopo quanti rapporti una persona o una coppia è "diagnosticata" sterile? Si preferisce non parlare di sterilità (come mi ha spiegato uno specialista in tecniche di riproduzione assistita) ma di un "fattore di sterilità" la cui persistenza nel tempo è spesso dubbia, come molti casi di gravidanza spontanea successiva a una gravidanza assistita, stanno a dimostrare. Malgrado le incertezze (e le critiche, provenienti anche dall'interno della comunità scientifica) dati allarmanti sull'aumento dell'incidenza della sterilità vengono periodicamente strillati dalla stampa, anche di settore (1), quasi a suggerire che le tecniche di fecondazione artificiale non sono altro che la terapia di una malattia sempre più frequente. Ma se la fecondità (o l'infecondità) è femminile, la sterilità riguarda uomini e donne, o piuttosto la coppia eterosessuale. Nell'infecondità si somma il rifiuto, la rinuncia, l'impossibilità delle donne a procreare; nella sterilità residua un impedimento, spesso invisibile (2), che è della donna o dell'uomo o di entrambi. Insomma se della fecondità restano responsabili le donne (ci ricordiamo ancora degli appelli alle donne, preferibilmente del Terzo Mondo, perché salvino il pianeta dalla sovrappopolazione) nella procreazione del nuovo nato, e ancor più nella "nuova forma di riproduzione umana" (3) rappresentata dalle tecniche di fecondazione artificiale, ricompare il padre. O la necessità del padre. Alla collettività delle donne l'invito alla rinuncia, alle coppie la possibilità di fare figli nei modi e nei tempi e con le mediazioni e intersezioni più svariate. La riproduzione dell'individuo e quella della specie si muovono su registri diversi e la divaricazione di ciò che attiene alla nostra stessa origine investe ciascuna di noi: l'una si allarga a dismisura, l'altra è costretta nelle compatibilità sociali e ambientali.

Parole. Nel tempo diverse parole sono state usate per nominare il complesso di interventi il cui fine è dare un figlio a chi non può o non vuole averlo per le vie che tutti conosciamo. Alla "inseminazione", la deposizione del seme in utero o in peritoneo tramite una sonda, si affianca

la "fecondazione", produzione *in vitro* dell'embrione e il suo successivo trasferimento nella tuba o in utero. L'inseminazione e la fecondazione, già "artificiali" diventano: "assistite": il processo di medicalizzazione della riproduzione (4) e più in generale della fisiologia del corpo femminile si è esteso fino al concepimento. Una presenza terza, spesso maschile, opera ripetutamente, in senso stretto e metaforico, sul corpo femminile. E tuttavia di corpo e sesso femminile si taceva pudicamente, malgrado restasse l'oggetto del pesante e concreto intervento delle tecniche: i cicli ripetuti di stimolazione della produzione degli ovociti; il loro prelievo chirurgico; il trasferimento degli embrioni "migliori" in utero; l'eventuale riduzione del numero di embrioni se ne attecchiscono in eccesso; il tutto ripetuto più volte alla ricerca di una gravidanza che si compirà in non più del 10-12% dei casi (intesi come trasferimento dell'embrione). Solo di recente è stato proposto il termine di "maternità assistita" a paradossale conferma di quale sia lo spazio riservato alle donne: che siano fuori o dentro i luoghi della storia sociale o politica, restino comunque portatrici della naturalità cui la funzione riproduttiva le lega, senza di necessità relegarle. Mentre l'uomo, più simile a Dio, ne ricrea le condizioni (5).

Un'appropriazione indebita. L'inseminazione artificiale degli animali pare fosse nota già nell'antichità e la prima applicazione in campo umano viene datata intorno alla fine del '700. Le tecniche di fecondazione artificiale sugli animali si sviluppano tuttavia solo negli anni '30 con finalità ovvie: migliorare la qualità della produzione selezionando le razze e ridurre i costi della riproduzione degli animali destinati al consumo; una finalità economica e alimentare che ha peraltro ridotto drasticamente quella variabilità genetica che la natura ha costruito nel corso di centinaia di migliaia di anni. Fra gli anni '50 e '60 il trasferimento dal campo animale a quello umano avviene rapidamente, per una sorta di cortocircuito ormai in atto fra la ricerca scientifica, l'applicazione delle tecnologie che l'hanno resa possibile a campi più vasti e la presenza in entrambe dell'industria, il cui fine - è meglio ricordarlo - resta il profitto. Nella ricostruzione storica l'applicazione della tecnologia riproduttiva alle donne appare dunque come il contributo al superamento di un ostacolo; risponde a un desiderio "naturale" che tuttavia non riesce a realizzarsi per via naturale. Chi chiede assistenza e chi la offre sembrano animati da uno stesso fine: se il rapporto sessuale non si traduce in una gravidanza, si usa una tecnica più efficace.

La tecnologia tuttavia articola un proprio linguaggio, produce e usa strumenti propri, genera immagini dell'invisibile e immaginari destinati a farsi realtà. Così la presa d'atto, agli inizi

degli anni '90 che molte donne chiedevano l'intervento della fecondazione artificiale per il solo e dichiarato intento di non avere rapporti (etero)sessuali getta nello sconcerto innanzitutto i medici coinvolti. Scrive Marilyn Strathern, antropologa, in un saggio dedicato alla sindrome delle madri vergini: "I medici londinesi [...] nutrivano la preoccupazione, fonte di grande inquietudine, che il loro ruolo fosse molto simile a un ruolo sessuale" (6). Disponibili ad assumere temporaneamente e per via mediata il compito del padre, si ritraggono di fronte alla richiesta di una maternità senza paternità. "Le donne che dichiarano di volere dei figli attraverso l'uso di mezzi tecnologici allo scopo di evitare il rapporto sessuale, non solo rappresentano una minaccia per la paternità [...] ma mettono in evidenza che la minaccia per così dire viene dalla tecnologia stessa. Le donne sfruttano le possibilità tecnologiche per quello che esse sono realmente in grado di fare - evitare la necessità del rapporto sessuale - e non per il loro valore di sostituzione, come un surrogato del rapporto stesso" (7).

La richiesta delle madri vergini e più recentemente la domanda di immissione sul mercato dei *kit* "fai-da-te" per l'autoinseminazione sanciscono pubblicamente la separazione della sessualità dal concepimento, non per liberare l'emozione della prima ma per appropriarsi in via esclusiva della seconda. La lotta collettiva delle donne per la liberalizzazione della contraccezione sottraeva la sessualità al ricatto di una maternità non voluta, favorendone l'espressione gioiosa nella relazione con l'altro. L'indipendenza del concepimento dalla sessualità porta al contrario il segno della riduzione; escluso l'altro, la procreazione diventa definitivamente un evento che riguarda solo la madre.

Se la paternità deve in qualche modo essere provata dall'esistenza di un legame col figlio e con la madre del figlio, la maternità è sempre stata narrata come evento a due: la madre e il figlio; luogo di reclusione della donna e di negazione della sua sessualità, della "potenza immaginaria e dell'insignificanza sociale" come diceva Virginia Woolf. Il timido affacciarsi dei padri sul *maternage* rischia di ritirarsi nel delirio (non così remoto dalla realizzazione) di una gravidanza in grembo maschile. A una sessualità articolata nel segno del piacere maschile, spesso violenta, corrispondeva una maternità passata come piacere compensatorio, ripagata dal possesso, anche se transitorio, del figlio. La negazione del sesso nella riproduzione, l'allontanamento dell'altro rinvigorisce un sesso ridotto a violenza, esibizione, mercificazione, e conferma insieme una rappresentazione che iniziava a mostrare le sue ombre. La critica conservatrice, confermata dalla tendenza a proibire per legge la fecondazione di donne sole, racconta la stessa storia: la riproduzione resti un evento femminile; ma su di esso continui a

esercitarsi il controllo del padre.

Una cura per la sterilità. A vedere quanto sta accadendo intorno a noi nel campo della riproduzione artificiale e della manipolazione genetica (ad essa strettamente collegata) l'interpretazione che essa sia assimilabile a un intervento terapeutico risulta un maldestro tentativo, oltre che tardivo, di mettere degli argini al rovesciamento di senso che la richiesta delle donne sole o lesbiche ha prodotto. Eppure resta alla base di proposte di legge in materia, in attesa di essere esaminate in parlamento, tanto che, coerentemente, se ne propone la liceità anche per le donne sole, purché sterili.

In realtà un risultato, di segno opposto, è già stato ottenuto dalle tecniche di riproduzione artificiale: quello di passare in secondo piano la ricerca sulle cause e i meccanismi dell'infertilità (8). Succede concretamente che a una domanda di assistenza o di chiarimento, viene data una risposta surrogata: a una gravidanza che tarda a venire si risponde con un embrione già confezionato. Il tempo della riflessione, della possibile elaborazione della mancanza viene cancellato e surrettiziamente riempito di pratiche invasive. La fecondazione artificiale non cura, piuttosto cela la sterilità della coppia, e insieme supplisce l'impotenza della medicina nella diagnosi e nella cura della sterilità.

La riproduzione alienata. Scriveva Marx nel lontano 1844:

"L'alienazione dell'operaio nel suo prodotto significa non solo che il suo lavoro diventa un oggetto, qualcosa che esiste all'esterno, ma che esso esiste fuori di lui, indipendente da lui, a lui estraneo [...] significa che la vita che egli ha dato all'oggetto, gli si contrappone ostile ed estranea."

"L'estraniamento si mostra non soltanto nel risultato ma anche nell'atto della produzione [...] Come potrebbe l'operaio rendersi estraneo nel prodotto della sua attività se egli non si estraniasse da se stesso nell'atto della produzione?" (9) Ed ecco la risposta di una madre surrogata alla domanda se avesse avuto difficoltà a consegnare il bambino ai committenti dopo nove mesi di gravidanza e il parto: "...sa, è sempre nella mente il fatto che non è il mio bambino... Solo perché è nel mio corpo, non vuol dire che abbia qualcosa a che fare con me", e un'altra donna: "Se fosse stato il mio uovo, sarebbe stato tutto molto diverso. Ma così com'è avvenuto non ha nessun legame con me. C'è stato un distacco dal bambino fin dal primo giorno" (10).

Le madri surrogate sono donne che, sulla base di un contratto economico-normativo, ma talora anche per motivi affettivi, accettano di portare in grembo un embrione prodotto a partire da un ovocita e da spermatozoi appartenenti alla coppia committente o a uno dei suoi componenti. Nelle affermazioni di queste donne, come nella forma dei contratti, la riproduzione umana assume fino a confondersi l'aspetto della produzione di merci. Il nesso fra produzione e riproduzione è stato analizzato dentro il ciclo economico; come pure la capacità del mercato di trasformare in merce corpi e relazioni; ma qui la donna assume nella funzione riproduttiva il modo e il nodo della produzione capitalistica, rivendicando come una sorta di diritto, oltre che di necessità, l'estraniamento da quel prodotto concepito altrove e destinato ad altri. La corporeità dell'evento, il corpo che lo rende possibile, non è venduto, piuttosto cancellato; malgrado sia sottoposto a interventi, esami, controlli. Se la gravidanza cessa di essere un evento a due, allora sembra negarsi, e con essa il corpo femminile reale. Talvolta la maternità surrogata prende avvio da un vincolo affettivo o parentale o descritto anche come "solidale". Una donna mette a disposizione la propria capacità di "portatrice" (come definiscono i francesi le madri surrogate) per una maternità che l'altra non può portare a termine, non dentro una relazione mercantile, ma sulla base del dono. E una sorta di maternità doppia, che tuttavia è solitamente destinata a finire appena oltrepassata la soglia della nascita, consumarsi prima di potersi esprimere.

Una delle motivazioni addotta a giustificare la maternità surrogata e le tecniche di fecondazione eterologa (in cui cioè metà del patrimonio genetico è di un donatore o - più raramente - di una donatrice esterna alla coppia) si fonda sulla presunta autenticità del vincolo genetico, che avrebbe preso il posto del "vincolo di sangue" o biologico e sulla pretesa di una discendenza fondata sulla continuità genetica. Ma qual è il nesso fra il desiderio di genitorialità e una sequenza di DNA?

Una natura invisibile e modificabile solo dall'ingegneria - non si chiamerà così per caso - genetica si va sostituendo all'individuo che solo nell'incontro con l'altro, col diverso da sé, diventa essere umano, uomo o donna. In un'apparente contaminazione fra natura e scienza, si riconferma la loro separazione, il dominio dell'una sull'altra e buon'ultima l'appartenenza della donna al mondo della natura. Appartenenza fantastica, ma continuamente alimentata, anche se alla "naturalità" dell'apparato e delle modalità riproduttive viene sostituita quella del DNA e delle tecniche di fecondazione artificiale. Dal corpo materno si transita: come nell'antica convinzione, il figlio concepito dal padre era accolto e cresciuto nel ventre materno; figlio

monogenetico, figlio del padre della tradizione cattolica. La configurazione genetica ci accompagna invece per tutta la vita: esistono associazioni di persone nate da donazioni anonime che rivendicano il diritto a sapere il nome del "vero" genitore; un disperato tentativo di contenere l'incertezza sulla propria origine, accentuata dalla frantumazione della relazione madre-figlio: madre biologica e madre genetica possono non coincidere e la madre sociale può essere diversa da quella biologica ma coincidere con quella genetica e ciascuna può pretendere di essere la "vera" madre. Il compito di costruire e mantenere in vita la relazione col figlio, ma anche il rapporto da cui può avere origine un figlio, sarà ancora più difficile.

(Uno speciale ringraziamento a Franca Spirito con cui ho discusso la prima stesura dello scritto).

Note

(1) Secondo una recente *review* pubblicata sul *New England Journal of Medicine* la percentuale di infertilità riguarderebbe 20 coppie su 100 nell'Occidente industrializzato.

(2) Secondo dati OMS nei paesi sviluppati l'infertilità ha cause sconosciute nel 40% delle donne e nel 50% degli uomini. Quand'anche una causa venga identificata, spesso non spiega completamente la sterilità.

(3) È questa la denominazione *neutra* che Maurizio Mori, segretario della Consulta di Bioetica, vorrebbe dare all'insieme di possibilità che le tecniche di riproduzione artificiale permettono di attuare o di immaginare. In: *La fecondazione artificiale*, Laterza, Bari, 1994, p. 138.

(4) Franca Pizzini, *Maternità in laboratorio*, Rosenberg e Sellier, Torino, 1992, p. 21 e seguenti. Vedi inoltre il testo di Barbara Duden, già recensito su questa rivista, *Il corpo della donna come luogo pubblico*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994.

(5) Scrive Ida Magli: "creazione e procreazione in qualche modo si escludono, se non altro perché procreare è *simile* e quindi più *debole* di creare". (*Sulla dignità della donna*, Guanda, Milano, 1993, p. 42).

(6) M. Strathern, *Bisogno di padri. Bisogno di madri. Le madri vergini in Inghilterra in Madri. Storia di un ruolo sociale*, Marsilio, Venezia, 1995, p. 295.

(7) *Ibidem*, pp. 275-6.

(8) La *American Fertility Society* ha preferito modificare il proprio nome in *American Society for Reproduction*.

(9) K. Marx, *Manoscritti del 1844*, Ed Riuniti, Roma. 1968, pp. 72-74.

(10) T. W. Laqueur, *Da una generazione all'altra. Alla ricerca di nuovi legami nell'era delle tecnologie riproduttive* in *Madri*, cit., pp. 303-327.

Consumatrici di biotecnologie?

di Agnese Seranis

“**B**ioetica, sì, no: perché?” (1) Era questo il titolo del convegno, organizzato e preparato per più d'un anno dal Coordinamento Donne di Scienza di Bologna, di cui anch'io facevo parte, e tenuto, poi, nella stessa Bologna nell'ottobre '92. In realtà i nostri incontri non erano iniziati per discutere di questo tema, ma per discutere di scienza, in termini ampi, dei suoi metodi, del suo linguaggio, del suo genere... ma le si poteva attribuire un genere? "Quando guardo dentro un microscopio non sono né un uomo né una donna", disse qualcuna. Ci si trovò invischiata in pensieri e parole frustranti con il disagio, percepito più o meno consapevolmente, di una difficoltà estrema a far chiarezza, prima di tutto, dentro di noi, che avevamo lottato per essere accettate e lottavamo ancora per ottenere riconoscimento da una Scienza che si proclamava neutra, anche se governata e controllata da una Comunità nella maggioranza appartenente, indubitabilmente, al genere maschile. Ci siamo chieste: "Siamo capaci di pensare al di fuori delle categorie di pensiero e di scrittura della scienza maschile?" E, di contro: "Eppure vi è in noi la soggettiva certezza di avere un modo di pensare diverso da quello maschile..." (Piera Serra).

I temi delle biotecnologie e della bioetica apparvero, allora, come un salvagente al nostro annaspere per trovare una ricomposizione, una possibilità di mettere a confronto, in termini non astratti, il nostro essere donne con il nostro essere donne di scienza. Questa scelta, d'altronde, trovava le sue ragioni anche nel fatto che le donne apparivano come le prime consumatrici di biotecnologie. E la bioetica non toccava essenzialmente il nascere e il morire, i momenti del ciclo della vita in cui le donne erano ancora chiamate a giocare un ruolo determinante? Inoltre se, in termini generali, si accusava la scienza maschile di essere dissipativa e manipolativa, le biotecnologie riproponevano, con urgenza, la necessità dell'interrogarsi sui concetti di "naturale" e "artificiale"; e le donne non potevano eludere la

responsabilità di portare un loro contributo al dibattito.

Si doveva, o no, dunque, tracciare una linea di limite al fare scientifico e alle tecnologie conseguenti? Distinguere ciò che era lecito da ciò che era illecito? Era questo il compito della bioetica? Ammesso che parlare di bioetica avesse un suo fondamento.

Elisabetta Donini, a questo proposito, sottolineò, poi, nel suo intervento, che si sente bisogno di bioetica come se essa potesse rappresentare una misura correttiva ad una scienza, a monte, che si va sviluppando, da sempre, in una presunzione di univocità di percorso e di certezze da offrire. L'urgenza, invece, resta di una discussione ampia sulla scienza, dai suoi assunti scientifici alle sue dichiarate inderogabili necessità interne di progresso. "Non vedo perciò - scrive nella sua relazione la Donini - come una critica della bioetica in nome della pluralità delle esperienze possa essere efficace se non si coniuga ad un'intenzione generale di cambiamento delle radici culturali e strutturali da cui la bioetica stessa scaturisce e che a mio parere coincidono con l'impianto scientifico-tecnologico della società moderna e contemporanea." Questi ed altri interrogativi sono sorti nel corso delle nostre riunioni e al momento del Convegno. Io cercherò di attraversarli e di riproporli qui alla riflessione, consapevole delle difficoltà, delle ambiguità e delle ambivalenze contenute in ogni possibile tentativo di risposta. Non so se siano già passati vent'anni da quando il chirurgo Barnard eseguì il primo trapianto di cuore. Quell'audace operazione suscitò, allora, meraviglia ma non turbò "le coscienze" quanto oggi lo fa "la maternità assistita" di una donna in menopausa. Il fatto è, a mio avviso, che il trapianto di cuore, pur nella sua esasperata rappresentazione di ultima chance a esistere, non intacca un ordine "naturale" di processi inerenti alla vita; ordine percepito come 'sacro' nel suo essersi conservato immutato per millenni e perché ad esso sembra dover obbedire, nelle sue differenze, tutto il vivente, animale e vegetale.

La maternità assistita di una donna di sessantanni viola, invece, quell'ordine e, questo, grazie ad una nuova scienza, la biotecnologia, la cui corsa è appena iniziata. Ci dobbiamo aspettare ben altro, dunque; ma non siamo certi che questo altro ci piacerà.

Si iniziò - lo ricordiamo tutte - con la possibilità di operare la cosiddetta fecondazione "in vitro", offerta alle coppie che, per ragioni diverse, avevano difficoltà a generare dei figli. Un plauso alla scienza! Oggi, le potenzialità di intervento, in relazione alla nascita di un nuovo individuo, si vanno moltiplicando quotidianamente: il limite temporale per una nuova maternità si allontana; la successione di eventi, considerata irreversibile, è stata sconvolta con

lo sviluppo di tecniche che permettono di conservare, e quindi utilizzare in modo differito, lo sperma di un uomo o gli ovuli di una donna: è possibile così far nascere dei figli già orfani, prima ancora che essi esistano a livello embrionale; il primo rapporto relazionale, ontologico, di un individuo è sempre, ancora, con il corpo di una donna, la quale, tuttavia, potrebbe non esserne più la madre biologica, etc.

Da parte delle donne - bisogna dire - vi è stata un'immediata domanda di poter usufruire di tutto quanto poteva offrire la nuova scienza ai fini della procreazione, loro stesse sollecitando quasi i ricercatori a spingersi, a osare nuove sperimentazioni.

Perché, ci siamo chieste, questo desiderio, questo bisogno quasi angosciato di maternità?

"Molte delle problematiche relative alla fecondazione assistita, fino ai casi limite quali la procreazione in menopausa, sono frutto dell'esasperazione dell'ideologia 'maternità a tutti i costi' come unica e principale realizzazione delle donne", scrive nella sua relazione Bice Fubini. "Gran parte delle tecnologie riproduttive nascono da approcci di sperimentazione della comunità scientifica sempre più interessata a dilatare l'artificialità, ma anche come risposta solidale alla sofferenza di donne e uomini che vivono la sterilità. Le ragioni per le quali un'impossibile maternità o paternità da disvalore sociale è percepita come un fallimento del progetto di sé appartengono per gran parte ad un substrato culturale indotto o comunque storicamente determinato", dice Franca Serafini.

"Io, ad esempio - afferma Antonella Nappi al convegno - sono molto sensibile al desiderio che una donna può esprimere di allevare un bambino... Ma ho anche escluso di avere figli in molti altri momenti della mia vita per altre considerazioni... Ho voluto 'sfidare' la norma e l'equilibrio di una identità femminile costruita a partire dalla maternità e dall'essere in coppia per dare, con me stessa, una diversa immagine di donna e per verificarne di persona la sostanza... la possibilità di prescindere dal rapporto sessuale e dalla maternità nell'intendere la propria identità di donna...".

"La reificazione dell'essere umano è un'operazione respinta da tutto il mio essere - ho scritto nella mia relazione. La maternità, a tutti i costi, che implica fecondazione artificiale, spesso multipla (e gli embrioni in soprannumero, pianificati per aumentare l'efficienza del processo, dove finiranno? nella pattumiera?) la rigetto. L'esistenza di un nuovo essere umano non può essere appetita come soddisfacimento di un desiderio 'legittimo' da parte di un altro essere

umano. È il margine d'incertezza associato alla procreazione 'naturale' che rende evento autonomo e autoreferenziale la nascita di un individuo. E che lo salva dall'essere l'oggetto del desiderio..." Nel rileggere, oggi, questa mia affermazione così netta, mi si affaccia la domanda: ma sarà proprio preferibile essere una ragazzetta o un ragazzino, nati all'interno di un concepimento naturale, se, poi, si viene abbandonati in strada, in balia delle squadre della morte, come a Sao Paulo in Brasile? Ciò che non si è dissipato, invece, è il dubbio che la Storia e la Comunità scientifica spendano tante risorse soltanto perché si vuole che le donne siano più appagate nei loro bisogni e, quindi, più felici. Resto convinta che gli obiettivi sono altri. Mi sono soffermata un giorno sull'ovvia constatazione che, nelle biotecnologie, si va operando con i metodi tradizionali della scienza: la scomposizione di un processo in vista, probabilmente - e, qui, attenzione! mi dico - di una successiva ricomposizione controllata. Paradossalmente, dobbiamo dirci, che la legittimità dell'operazione di scomposizione è stata avallata dal movimento stesso delle donne nei primi anni '70. Noi donne, infatti, abbiamo rivendicato che fossero riconosciuti come distinti e separabili il diritto alla sessualità e la scelta della procreazione. Come conseguenza ne era venuta la richiesta di legalizzazione dell'interruzione di gravidanza. E qui, noi ci siamo fermate. La Scienza, invece, facendo culturalmente sua questa separazione tra sessualità e riproduzione, è andata avanti molto rapidamente, in un processo di scomposizione sempre più spinto.

È verosimile presumere che in tempi non lunghi sia possibile costruire un utero artificiale in laboratorio, sicché la nascita di un nuovo individuo possa avvenire, totalmente, al di fuori dei corpi maschili e femminili. Che questa non sia una supposizione tanto peregrina stanno a indicarla le parole di un'operatrice del settore che intervenne durante il Convegno - di cui, ahimè, non ho il nome nei miei appunti, o, forse, non lo disse - e parlò degli studi che si stanno portando avanti sulla capacità di vita autonoma di feti sempre più piccoli, al di fuori del corpo della madre. Senza porci l'altra inquietante domanda: da dove provengono questi feti, oggetto d'indagine? C'è forse il pericolo che la specie si estingua, e, in particolare, quella di genere femminile?

Forse una parte di donne riterrà attraente questa eventualità: liberarsi dal peso della gravidanza, come conquista di un'ulteriore spazio di libertà. A me, quest'eventualità inquieta perché se il potere maschile ha deciso di investire tante risorse, di certo ne vuole un ritorno. Quale? Un controllo unilaterale della riproduzione, ad esempio, da cui noi saremo, al momento opportuno, in qualche modo estromesse. Sarà più facile, così, e meno brutale, utilizzare lo

strumento della procreazione come arma di guerra. Ricordiamo gli stupri sistematici ad opera dei Serbi per la pulizia etnica? Ma anche nella civile Israele la procreazione viene utilizzata, sistematicamente, a fini politici. Un arabo-cristiana di Betlemme, durante un mio viaggio in Israele, lo scorso autunno, me lo spiegò molto semplicemente. Iniziati gli insediamenti tutt'attorno la cittadina, sono stati messi in opera, da parte del governo israeliano un insieme di incentivi, inclusa l'esenzione dal servizio militare, affinché le donne facciano molti figli. Ciò allo scopo di sbilanciare il rapporto israeliani e arabi a loro favore. Queste operazioni politico-belliche, ad esempio, quando la scienza assicurerà gli strumenti per prescindere dal consenso e dal coinvolgimento delle donne, saranno molto più felici.

Ma vi è un aspetto delle biotecnologie a cui i ricercatori, i tecnici del campo sembrano disattenti o, forse, preferiscono eludere perché, non sanno valutarne le portate e le implicazioni, ossia l'impatto di queste sull'universo relazionale: i rapporti uomo-donna, ad esempio, o i rapporti donna-donna. Anna Maria Tagliavini, nella sua relazione dice: "La possibilità di separare la maternità dal concepimento, o meglio lo spostamento del concepimento dalla sfera della sessualità a quella del laboratorio e dell'esperimento, l'eventualità per la donna di procreare fuori da una relazione di coppia eterosessuale costituiscono uno scenario che può modificare radicalmente un equilibrio dei rapporti tra i sessi consolidato da lungo tempo." E non si può escludere lo stravolgimento del rapporto tra le donne ché, ad esempio, sottolinea nel suo intervento Franca Serafini: "...il ricorso alla madre surrogata, può innescare una conflittualità tra 'due madri' che rompe drammaticamente qualsiasi modello di solidarietà/conflittualità femminile e apre problemi del tutto nuovi al diritto dell'autodeterminazione della donna alla maternità." A livello più generale, gli sviluppi potenziali delle biotecnologie possono dare origine a un'implosione sociale che può tradursi in comportamenti devianti e incontrollabili. R. Serrando, a questo proposito, dice: "L'istinto di conservazione ha da tempo assunto un ruolo perverso: si esprime infatti attraverso l'accanimento terapeutico, il trapianto, l'espianto compravendita di organi, il tentativo di manipolazione/miglioramento della specie." Come si riconfigureranno i rapporti tra paesi ricchi e paesi poveri, tra le diverse classi sociali?

Più d'una del Coordinamento, durante le riunioni preparatorie e nel corso del convegno, ha ricordato l'esistenza del cosiddetto "progetto genoma" il cui scopo è l'identificazione e la creazione di un "data base" di tutti i geni umani. Quali saranno le implicazioni e le applicazioni conseguenti di queste nuove conoscenze, lascia con il fiato sospeso. Ecco, allora, che non

diventa più retorica la domanda: si deve porre un limite alla ricerca scientifica? E, se no, come dominare le nuove scoperte scientifiche di cui parliamo, le cui ambivalenze applicative sembrano sempre più indistricabili e inquietanti, dato che l'oggetto d'indagine e della manipolazione è il vivente? Le donne - è stato il sentire quasi comune - non possono sottrarsi alla responsabilità di prendere la parola in prima persona e trovare i modi per affermare "un proprio ordine (etico) differente", come dice la Tagliavini. O - qualcuna ha ricordato quanto ha scritto Simonetta Picone Stella - non deve accadere che "il vissuto etico delle donne continui a restare sostanzialmente inespresso". La bioetica, hanno ricordato molte nel corso delle riunioni e durante il convegno, si sta strutturando come una vera e propria disciplina con esperti che dovrebbero emettere norme di comportamento laico che sostituiscano al "fondamento sacro della morale il fondamento scientifico". E, dicendo esperti, si fa riferimento al genere maschile perché, almeno in Italia, il Comitato Nazionale, costituitosi presso la Presidenza del Consiglio, vede al suo interno soltanto due donne. Qualcuna ha osservato, tuttavia, che se, da una parte, la presenza limitata di donne è dovuta ad una loro tradizionale emarginazione, dall'altra, forse, vi è un'autoesclusione attribuibile ad una resistenza delle donne a emettere norme giuridiche astratte, di valore universale, in una materia che sottintende l'esistenza di relazioni tra individui.

Che le donne spostino, di fatto, l'accento della bioetica dalla necessità di normazione ad una modificazione qualitativa del rapporto con l'altro e con la conoscenza, si ricava dalla quasi totalità degli interventi a questo proposito. Ne ricordo alcuni. "[...] radicare in tutti gli ambiti del sapere e dell'agire la coscienza e cultura del limite." (Franca Serafini)

"[...] dalla riflessione delle donne potrebbe venire alla discussione bioetica l'esigenza di criteri di valutazione anche qualitativi. Qualità della relazione come aspetto centrale della qualità della vita." (Anna Maria Tagliavini) "...l'assunzione della responsabilità di se stesse implica la possibilità di essere soggetti in grado di individuare norme alla propria condotta [...] È ora che si avvii sulla base di queste ultime riflessioni un'analisi più seria di questa etica della responsabilità." (Flavia Zucco) "Dare la vita è una capacità di relazione. Mettiamo, in evidenza la parzialità del potere di entrambi i genitori e la centralità nella procreazione della relazione che hanno i genitori tra loro e che scambiano con i figli." (Antonella Nappi) A quanto è stato detto, che io ho cercato di sintetizzare seppure, inevitabilmente, in modo imperfetto, vorrei aggiungere una mia riflessione, fuori tempo o fuori luogo.

Nel corso delle riunioni preparatorie e al convegno si è invocata la necessità del costituirsi di una morale "laica". E, io mi sono chiesta: laica? Ma è mai possibile, laica?

Dimentichiamo, forse, che la nostra cultura occidentale è indissolubilmente inscritta in una cultura ebraico-cristiana. Ed è da questa cultura che è stato mediato il concetto di "sacralità della vita", ma non intendendo la vita nelle sue diverse espressioni, ch  la sacralit  della vita   riconosciuta, innanzi tutto e forse esclusivamente, all'essere umano. (Non   un caso ad esempio che Anita Calcatelli e Margherita Plassa sono del parere di privilegiare la vita umana rispetto alla vita animale).

Da un'interiorizzazione profonda di questo statuto, a mio avviso, scaturisce l'exasperazione per la conservazione della vita dell'individuo singolo - trapianti, accanimento terapeutico, etc - da qui le lacerazioni profonde: aborto s , aborto no; da qui le interminabili discussioni se un essere   un individuo dopo una settimana o un mese di vita dal concepimento. Come uscire da questo imbroglio? Per ora non so rispondermi che con: responsabilit , responsabilit  personale... Ma una responsabilit  ampia che includa l'interrogarsi sulle conseguenze dei propri atti, in modo puntuale, esasperato. Cos , una donna che desidera un bambino, in qualunque condizione, si chieda se quel bambino, domani, sar  felice della sua esistenza per come gli   stata prefigurata. Nei primi anni '70, nel movimento femminista si sono rivendicati l'autodeterminazione e la gestione del proprio corpo; forse, ora,   arrivato il momento di prendere un po' le distanze da quel corpo, cos  tiranno, e di offrirci momenti di riflessione e di confronto in merito alle alternative di sviluppo che la comunit  - il 'noi' - si d .

Nota

(1) *Bioetica s , no: perch ?* Atti del Convegno - Bologna 1992, a cura del Coordinamento nazionale Donne di Scienza. (Centro Documentazione delle Donne - Bologna)

Cindy Sherman: travestimenti femminili identità esplose

di Maria Nadotti

Nata nel 1954 a Glen Ridge in New Jersey e cresciuta a Long Island, la fotografa Cindy Sherman ha studiato presso lo State University College di Buffalo, NY, dove ha conseguito la laurea (BA) nel 1976. Dal 1977 vive a New York City, dove, già a partire dai primi anni Ottanta, si è affermata come una delle artiste più influenti della sua generazione.

Servendosi esclusivamente del mezzo fotografico e di tecniche compositive via via influenzate da cinema, televisione, teatro, letteratura e pittura, Sherman ha creato un corpus di opere che, dietro superfici sempre più sontuose, postulano una serie di inquietanti e cruciali interrogativi teorici.

Intanto, già a partire dagli anni Settanta, Sherman si inserisce in una ricerca artistica che, collocandosi nell'ambito della riflessione femminista, problematizza la questione della rappresentazione e dell'autorappresentazione, del rapporto tra soggetto e oggetto del lavoro artistico, nonché l'utilizzo del corpo femminile all'interno dell'opera d'arte. Tematizzando, come punti teorici centrali, la relazione tra visibilità e invisibilità, guardare e essere guardati, attivo e passivo, realtà e finzione, documentazione e distorsione, vero e costruito, essenza e maschera, natura e artificio, essere e apparire, datità e travestimento.

Come molti altri artisti suoi contemporanei, da Martha Wilson a Eleanor Antin, da Adrian Piper a Nancy Kitchel, Jacki Apple o Vito Acconci, (itinerario di autoanalisi e denuncia, segnato da una forte valenza politica e dalla volontà di rompere o riattraversare criticamente i linguaggi artistici, quello femminile; più lineare e meno eversivo o innovativo quello maschile, determinato spesso da atteggiamenti ipernarcisistici più che da una vera urgenza di

ripensamento e trasformazione), Sherman pone al centro della sua ricerca il tema del genere e del corpo e della loro rappresentabilità. La sua opera, attraverso una serie di continue modificazioni e successivi avanzamenti o slittamenti tematici, è una sorta di ossessiva e reiterata "auto messa in scena", che sfugge però totalmente all'autobiografismo. Bisognerà arrivare quasi alla fine degli anni Ottanta, perché, ormai definitivamente abbandonato il realismo onirico della sua "sociologica" o "filmico-televisiva" fase in bianco e nero, le sue grandi e preziose fotografie a colori vengano liberate o evacuate dal corpo dell'artista e si trasformino in vuoti e desolati paesaggi da dopo catastrofe, e a quest'ultimo decennio perché quegli scenari di terminale polverizzazione e frammentazione si ripopolino, ma questa volta di simulacri reali. Al corpo e al viso dell'artista, usati per anni come plastico materiale su cui imprimere prima i segni della "banalità" femminile e del suo disagio, poi dei pendolarismi sempre più allucinati tra maschile e femminile, seduttivo e aberrante, vero e simulato, si sono oggi sostituiti manichini, robot, smembrati corpi artificiali, mostri prodotti non più per via di maquillage, travestimenti, applicazione di protesi. Come se l'artista avesse ammesso una volta per tutte che, per quanto stravolta, la forma dell'autoritratto non è adeguata a dar conto del trionfo dell'inorganico sull'organico, del non umano sull'umano, dell'artificiale o del fabbricato sul naturale, del frammento sull'intero. Che il corpo umano, pur alterato e manipolato, trattiene in sé un barlume di umanità che eccede il nuovo stato delle cose e va pertanto rimosso, tolto di scena. L'opera dell'artista, più volte presentata nei principali musei del mondo, è in questi mesi visibile in quattro esaurienti retrospettive organizzate rispettivamente in Giappone, Europa (Amburgo e Rotterdam) e Los Angeles (Museum of Contemporary Arts).

A Sherman, nel 1994, la Rizzoli International ha dedicato uno splendido ed esauritivo libro catalogo corredato da un testo critico dell'americana Rosalind Krauss e da un breve, acuto saggio di Norman Bryson. Sempre l'anno scorso la BBC ha realizzato su di lei un programma televisivo di cinquantacinque minuti, *Nobody's Here But Me*, diretto da Mark Stokes.

Appunti

Autoritratti? Sembrerebbe di sì. Infatti in scena c'è sempre e solo l'artista. Fotografata in interni squallidi e ostili - stanze arredate sommariamente, anonimi corridoi di motel, cucine seriali, camere da letto e bagni invasi da grandi specchi che rimandano la sua immagine attonita e spaesata - o in esterni vagamente minacciosi e allusivi di abbandoni, fughe, un pericolo imminente. Lotti deserti, strade senza segni di vita, porte sbarrate, finestre cieche.

L'atmosfera - come nei film noir o nei quadri di Edward Hopper - è carica di attesa e tensione. Di suspense. Potrebbe succedere di tutto o, forse, tutto è già avvenuto. L'artista non ci dice se siamo in un "prima" o in un "dopo". Ci lascia intendere però che l'attimo fissato non ha autonomia: la categoria del presente, disattivata, vuota, non solidale ad alcuna azione o scambio, coincide con l'immobilità, la sospensione. L'azione - e l'incubo - si annidano in un fuori campo che lo spettatore/trice non può fare a meno di percepire. Come capita, grazie al montaggio e alle tecniche di ripresa, osservando un film, chi guarda le scene costruite e interpretate da Sherman ha la doppia sensazione di spiare/penetrare da "terzo" nell'intimità di una donna e di fare da testimone a qualcosa che si va preparando fuori scena. La Sherman dei cinematografici e narrativi bianchi e neri intitolati *Untitled Film Stills* (1977/1980) abita i suoi microset fotografici come se accanto a lei, invisibile eppure potentemente presente, ci fosse qualcuno che la guarda e la domina, la mette in fuga e l'inquieta, la cattura e la sottomette, la inchioda in attese paralizzanti trasformandola in passivo, domato oggetto di desiderio e consumo erotico. Con programmatica ossessività, ma senza esibizionismi - semmai si potrebbe parlare di autovoyeurismo e di discorso sul voyeurismo - Sherman "presta" il suo corpo a piccoli e quotidiani intrecci/copione che ruotano intorno a un unico personaggio, sempre rigorosamente femminile. Isolate, straniate, disconnesse, spesso ancorate alla realtà da un solo e mutevole "oggetto di scena" - telefono, specchio - le donne di Sherman non guardano mai nell'obiettivo fotografico. Non si guardano né ci guardano. Obliquo, indiretto, ansioso, il loro sguardo è rivolto a un fuori campo che non è il nostro. Come se per noi l'artista avesse postulato in partenza il ruolo di terzi esclusi, condannati a vedere, ma impotenti a intervenire, nei tanti violenti triangoli di cui le sue donne/lei donna sono via via vittime e complici.

Che non siamo nel campo dell'autoritratto e della rappresentazione soggettiva di sé, dell'autoanalisi o dell'autobiografia, bensì in quello della messa in scena, del travestimento e della fiction, risulta chiaro dall'ostinato, metodico sforzo dell'artista di sparire ogni volta dentro a un personaggio diverso e plausibile. La sua è una vera e propria mimesi: il trucco consiste nel calarsi anima e corpo in un'identità altra ed estranea, facendosene allagare. Insieme agli abiti, all'acconciatura, al maquillage, dell'altra donna vengono assunti i lineamenti, gli atteggiamenti, le pose e le espressioni. L'esteriorità si coniuga con l'interiorità. Sherman usa se stessa come manichino, modella, spazio vuoto o neutro, materia prima e materiale plasmabile. Eppure tra lei e le immagini che il suo corpo proietta sulla lastra fotografica c'è una straordinaria abilità di performer e un lucido sguardo di sceneggiatrice e regista. Ogni inquadratura nasce da una combinazione sapiente di capacità narrativa,

virtuosismo attorale, dominio della tecnica fotografica e progettualità.

Ma qual è il rapporto che lega l'artista ai suoi personaggi? Sparire dentro di essi interpretandoli significa aderire ad essi, identificarsi, parlare per loro e attraverso di loro o piuttosto dominarli e prenderne le distanze, commentarli?

Come passa Sherman dall'angosciante "normalità" della donna media americana dei tardi anni Settanta e dei primi anni Ottanta, imprigionata in infiniti scatti in B/N e poi a colori, alla serie di sempre più aggressive e mascherate icone femminili che prende il via intorno al 1983/84? C'è soluzione di continuità tra le immagini di muliebre "domesticità" da sobborghi periferici e spesa al supermercato, famiglia mononucleare e seduzioni o solitudini da bilocale arredato o camere a ore e i ritratti stregoneschi, perversi, disgiunti, via via sempre più artefatti, artificiali, manipolati, sfregiati, terminali dei pieni anni Ottanta?

Un'ipotesi o un interrogativo. Passando dal grado zero della femminilità perbene e qualunque delle prime serie fotografiche, tiepide e stereotipate riproduzioni del modello vigente tra le americane bianche e di classe media nutrite di melodrammi hollywoodiani, rotocalchi e televisione, alle sempre più caricaturali, grottesche, ripugnanti creature delle serie successive, Sherman smette di "commentare" passivamente la passività delle donne e si getta in un horror fatto di dissacrazione e potenza. Abbandonate le vesti di una Doris Day smarritasi in angosciosi, grandangolati scenari alla Kubrick, Hitchcock, Polanski, l'artista va a cercare nello stravolgimento e nella deturpazione dei corpi femminili il loro possibile riscatto e la loro emancipazione. Come se l'uso di protesi atroci o la cannibalizzazione del corpo femminile, spesso ridotto a cadavere decomposto, non fosse un commento terminale al saccheggio che la cultura degli uomini opera sulle donne, bensì un capovolgimento di piani e prospettive che permette al femminile di sottrarsi alle strettoie della seduttività a tutti i costi, dell'essere in funzione del desiderio maschile.

Da minacciate le donne di Sherman si fanno minacciose. Se prima era il pericolo a corteggiarle o assediarle, ora sono loro a crearlo, metterlo in circolo, annunciarlo. Persino negli scenari orripilanti delle grandi fotografie senza titolo del 1986/87, paesaggi sfigurati di disintegrazione e nausea dove il corpo dell'artista spesso compare solo come frammento e scheggia o come puro sguardo sulla catastrofe (il volto della fotografa riflesso nello specchietto del trucco affondato in una discarica brulicante di non identificabili resti umani o nelle lenti di un paio di occhiali da sole in frantumi), il femminile si è in qualche modo umanizzato, trasformato in

significante di specie e non più di genere.

Più tardi, dalla fine degli anni Ottanta, Sherman affronta di petto e con vetriolica ironia la questione della rappresentazione e dei suoi canoni. I sottotesti di cui si serve per costruire il suo anti-discorso vanno dalla pittura (allattanti gotiche madonne dall'anatomia improbabile e astratta, placide Fornarine e untuosi porporati rinascimentali colti in sfacciate, classiche frontalità o altrettanto classici profili, severe gentildonne e affaccendati mercanti fiamminghi, napoleoniche bellezze e masanielli scamiciati e ribaldi) alla pornografia (corpi spalancati, oggettivati, ridotti a parti consumabili, gonfiati da protesi iperboliche e intercambiabili). Il corpo e il volto dell'artista si caricano di significanti esterni - costumi, gioielli, parrucche, barbe e pelosità, nasi, fronti natiche, vulve e seni di celluloide - mentre i set si complicano e addensano di elementi sempre più elaborati e raffinati. Per ricreare un'assoluta verosimiglianza pittorica o l'effetto patinato dei paginoni centrali. Sherman lavora sul décor e sulla composizione, ma anche e forse soprattutto sulle luci, sui tempi di esposizione, sulla profondità di campo. I suoi piccoli film in costume sono trattati di psicologia dei personaggi, analizzati attraverso la superficie degli abiti e delle acconciature, della postura e dell'inclinazione dei volti, ma anche rivelati nella loro natura profonda. Denudati magari attraverso un microdettaglio (un naso troppo ingombrante, un seno flaccido), essi sembrano svelare l'operazione di imbalsamamento a cui sono stati sottoposti. Omologati, resi simbolo di altro da sé, appiattiti a rappresentanti di categorie, tipi, funzioni, proprio attraverso il difetto fisico, l'eccesso, l'anomalia essi sembrano riprendersi in mano e sottrarsi al destino di icone. Vale per la fiorentina madonna che porge lo sferico e aggettante seno all'immancabile Cristo bambino, ma anche per la donna-oggetto dell'immaginario pornografico, piegata carponi a soddisfare il voyeuristico sguardo maschile. Spaziando negli archivi iconografici dell'arte occidentale, (come già aveva fatto nel 1985 con una riscrittura fotografica della favolistica per l'infanzia) Sherman ha compiuto un altro spostamento: il suo corpo si piega a ospitare e commentare tanto il femminile quanto il maschile e sembra essersi fatto contenitore imparziale e indifferenziato di stereotipi. Al di là dei generi.

La fase più recente della produzione di Sherman parla di un ulteriore passaggio. Se già nei lavori del 1992/93 il corpo dell'artista aveva lasciato il campo a sadici paesaggi inanimati carichi di un erotismo da film di serie B, popolati di manichini femminili brutalizzati e insieme aggressivi (teste di medusa e vagine dentate in primi piani ravvicinati), oggi la scena si è fatta totalmente e ferocemente virtuale, desessualizzandosi. Ai modelli anatomici in plastica e

celluloide, decapitati, smembrati, costretti ad assumere posizioni allusive di sadiani convegni carnali, si sono sostituite misteriose creature d'incubo: replicanti impazziti, clonazioni infernali, surreali mostruosi collage antropomorfici, assemblaggi virati ad un orrore da fine millennio.

"Sento che una fotografia è finita quando non mi somiglia più, quando non riesco più a riconoscermi", mi aveva detto anni fa, durante una conversazione, l'artista. In questi agghiaccianti tableaux svuotati di ogni traccia di umanità come non leggere e riconoscere, invece, la direzione del mondo? Il nostro, già presente, futuro?

Il teatro: una realtà parallela?

di Anna Amadori

Ora a vedere scritto tutto ciò, provo un senso di forte imbarazzo, perché esso fa parte di un processo profondo e intimo del mio lavoro. Eppure so che è l'unico modo, per me, di affrontare l'oggetto della mia riflessione: la divinità e il sacro in rapporto al teatro e al mio essere attrice. Scrivere del mio lavoro è testimoniare un'esperienza, spiegare e analizzare in un linguaggio teorico è quanto di più lontano possa esserci dalla mia sensibilità e forse, se posso permettermi, da quella di ogni attore. Divinità e sacro sono concetti e di fronte a essi provo un senso di impotenza: come posso scrivere del mio essere attrice a partire da questo?

Ho provato la stessa cosa durante un lavoro su *Cassandra*, con altre due attrici, una regista e una studiosa di letteratura femminile. Il punto di partenza del lavoro era il romanzo *Cassandra* di Christa Wolf. Ad uno dei primi incontri, che precedeva l'inizio vero e proprio delle prove, ho parlato dell'immagine che avevo di Cassandra: ho detto che sarei partita dalla sua debolezza. Ho spiegato la natura e la qualità di questa debolezza. Cassandra è debole perché non riesce ad accettare e sostenere la visione del mondo che la società le impone, non ha la forza di chi riesce ad assecondare la falsità e l'inganno che stanno fuori di lei. La sua incapacità di integrarsi diventa la sua tenace volontà di capire, di vedere.

"*Cassandra* [...] continuavo a vivere per vedere [...] Perché volli a tutti i costi il dono della veggenza?" (*Cassandra*, di Christa Wolf)

Cassandra vede ciò che gli altri non vogliono vedere e irrompe con la sua verità a infrangere le illusioni consolatorie e le mistificazioni del senso comune. Solo questa è la sua maledizione: non è creduta perché non è possibile crederle senza ammettere la vanità dell'ordine sul quale tutto si regge. Cassandra non si arrende e fa della sua vulnerabile sensibilità, che alimenta la sua volontà di vedere, l'arma con la quale si scaglia contro la dissimulazione e l'ignoranza. È

debole di fronte alla gravità dei molti ma ha la forza della sua verità. Sta in questo la carica rivoluzionaria di Cassandra: affermare la sua visione del mondo, anche di fronte all'ottusità potente di tutti, che segna il suo destino di ingiusta sconfitta, del quale è del resto consapevole. A Clitemnestra non chiede la vita, ma una scribe che raccolga i suoi ricordi e li tramandi alle generazioni future.

A questo punto la studiosa di letteratura mi ha detto: "Posso essere d'accordo su questa impostazione, ma manca il corpo di Cassandra. In che rapporto poni il tuo corpo con il lavoro su Cassandra?". Cosa voleva dire? Io e la studiosa parlavamo due linguaggi diversi e non conciliabili. Per me era chiaro dove stava il corpo di Cassandra: stava nel mio, io le davo il mio corpo per poter apparire. Io avrei trovato la debolezza di Cassandra nel mio corpo e nella mia tensione interiore. Ma la studiosa parlava il linguaggio delle idee, io il linguaggio dell'attore, che pone a suo fondamento il corpo e l'intuizione, l'energia psichica e fisica, la pratica dell'azione scenica. Ho spiegato ciò alla studiosa e lei mi ha risposto: "Sì, ma Cassandra è una figura mitica, quasi una divinità e ciò che tu dici la rende troppo umana, troppo donna. Cassandra è portatrice di un sapere superiore, che un corpo reale non può contenere. Anche se vogliamo escludere la figura di Apollo, essa deve apparire simile a una Dea." Apparire simile a una Dea. Cosa significa? La discussione non si è mai conclusa. La studiosa fondava il suo discorso su un'idea astratta, io partivo da un'intuizione fisica di Cassandra. Io conoscevo il potere alchemico del lavoro di scena, sapevo come solo a partire dalla materialità, dalla concretezza carnale di un gesto, di un pensiero, di una pulsione sarei riuscito a trasformare il mio corpo in quello di Cassandra e come nella fisicità dell'azione io avrei fatto precipitare tutti i concetti, le idee, le intuizioni che questo personaggio porta con sé, senza indicarli, senza affermarli. Le idee vengono prima o dopo: in scena esiste un qui e ora dove ogni cosa avviene e nient'altro. La scena non può contenere qualcosa che non sia profondamente concreto e umano e che non parli ai sensi di chi guarda: perché il teatro è il linguaggio dei sensi e la spiritualità del teatro origina dalla fisicità dell'attore e della scena dove esso agisce. Così il teatro è l'unico luogo dove spirito e carne hanno un'unica radice, dove divino e umano non sono disgiunti. Mi spiego e lo faccio ancora portando una mia esperienza. Ogni attore ha un suo modo di concentrarsi prima dello spettacolo. Io ho bisogno di chiamare in me la mia energia psichica e fisica con una sequenza di azioni che mettono in movimento tutto il mio corpo. Faccio un lavoro che si basa su impulsi, lascio che sia il corpo a guidare, sciogliere e svegliare i punti di forza e di attenzione che servono ad affrontare l'azione in scena.

C'è sempre una musica che accompagna questa preparazione e che è per me il ritmo e la qualità di tutto lo spettacolo, pur non essendo mai una musica di scena. Con quello che da fuori può sembrare una danza, compio internamente il mio percorso di scena, aprendo i sensi e l'immaginazione. Cerco così di raggiungere lo stato di innaturale consapevolezza che mi permette di affrontare lo spettacolo: consapevolezza perché non può esserci niente che io non controlli, dal mio corpo alle mie emozioni, dalla relazione con i miei compagni di scena alla tensione degli spettatori; innaturale perché allo stesso mi abbandono, mi abbandono al divenire dell'azione, dove impulso e espressione sono connessi. L'attore in scena attinge a una condizione psico-fisica profondamente diversa da quella della "vita naturale" e che produce una sorta di atto "originario", dando vita a una "realtà parallela". L'energia e le abilità di un attore cancellano dalla finzione ogni sospetto di "falso". Lo spettatore sospende così per il tempo della rappresentazione le coordinate spazio-temporali quotidiane e da valore di realtà alla scena. Ne "Il dialogo con il devoto" Kafka scrive:

"Perciò non arrabbiatevi se affermo che il fine del mio vivere è quello di essere guardato dalla gente [...] Mai c'è stato un momento in cui io, da me stesso, sia stato certo della mia esistenza." La figura del devoto di Kafka mi ha aiutato a capire dove nasce la grande passione del mio stare in scena: dal senso di una vita che manca a tal punto da far sembrare irreale e ridurre ad apparenza me stessa e il mondo, e dal desiderio di trovare sostanza con un atto creativo che affermasse il mio esistere e quello degli altri, della natura, delle cose. E così posso dire (ma è una opinione che trova ragione in una mia personale esperienza, non ha valore che per me e per qualcuno che leggendo ci si possa riconoscere) che l'atto del guardare e dell'essere guardati salva dal senso di vanità che la vita porta in sé, lo sguardo dà la certezza di esistere. Lo spazio della rappresentazione è il luogo privilegiato dello sguardo e della visione dove ciò che avviene diventa sostanza, per chi guarda e per chi agisce. Come si potrebbe sostenere altrimenti il ridicolo insito nella finzione se a questa non dessimo, nel tempo sospeso dello spettacolo, il valore di realtà, di una realtà "maggiore" di quella quotidiana, dove il disordine del mondo si ricompone mentre si rappresenta?

"*Amleto*. Mi occorre un fondamento concreto: uno spettacolo; e al sovrano ghermirò a volo la coscienza. Andiamo". (Atto II; scena II) Ritorno alla mia preparazione prima dello spettacolo.

Alla sequenza di azioni alle quali accennavo segue un altro momento: sto immobile e in silenzio per molto tempo. Non posso fare niente, non muovere un dito, non dire una parola,

non pensare qualcosa: sto e ascolto. Ascolto i rumori esterni, poi piano il mio respiro, il battito del mio cuore. Si crea un senso di lontananza infinita fra me stessa e ciò che sta fuori, tra me stessa e ciò che sto per fare. È come se qualcun altro prendesse il mio posto e io mi preparassi a guardarlo mentre parla, agisce. Questo qualcun altro si nutre delle mie pulsioni e ricordi, del mio corpo e pensieri ma non è più un individuo, appartiene a tutti, è colui che per tutti vive ed è testimone della vita di tutti. Nel vuoto di questa scissione si crea uno spazio di quiete, che è il luogo del controllo, dove dialogano me stessa, l'altro e il senso completo della rappresentazione, il suo ritmo e il suo svolgersi. E Kafka mi viene ancora in aiuto. Ne "Il messaggio dell'imperatore" Kafka scrive:

"L'imperatore - dice la leggenda - ha inviato a te singolo individuo, suddito miserando, [...] proprio a te dal suo letto di morte, l'Imperatore ha inviato un messaggio [...]. E il messaggero si è subito messo in viaggio [...] ma la folla è così grande [...] e se anche alla fine, egli riuscisse a precipitarsi fuori dall'ultima porta [...] egli si troverebbe di fronte alla città imperiale, il centro del mondo [...] E qui nessuno riesce a passare, e men che mai con il messaggio di un morto [...]. Tu però siedi affacciato alla tua finestra, e al messaggio dai vita nei tuoi sogni, sul far della sera."

Quando penso al mio essere attrice mi penso così: in ascolto di qualcosa che arriva dalla lontananza infinita di tutti gli uomini e le donne che hanno vissuto e che vivono e dalla loro memoria. È in questo ascoltare che mi sento legata a qualcosa che sta sopra di me e mi contiene.

"Attrice. Anche la specie è come un ricordo [...] La bellezza della specie è che non muore mai. Se anche una rondine muore, le altre continuano a volare, chiamarsi, risponderci. Cercano di conservarsi, di sopravvivere." (*La canzone al trampolino*, di Fulvio Ianneo). Farsi ascolto e testimone per tutti della conoscenza che solo la realtà della finzione può dare. La finzione è l'ortus conclusus che apre la mente e il corpo ad una realtà maggiore di quella quotidiana, la finzione è l'abbraccio con il quale un attore accoglie e rimanda la profonda complessità dell'umano: attore come custode dell'uomo e della sua vita. Ciò non è né missione né funzione, ma sta nella radice stessa del teatro, perché il suo linguaggio è il linguaggio del corpo e dei sensi e dunque il linguaggio dell'uomo e dei suoi sentimenti e pensieri. A volte durante lo spettacolo mi sento appesa in un vuoto, come se un filo teso fra due forze opposte mi tenesse al centro di un equilibrio perfetto. Qui non c'è più volontà e tutto, tutto quello che ho costruito

magari faticosamente in giorni e giorni di prove, arriva da sé, simile a un'onda che da lontano viene ad attraversare il mio corpo e lo muove. Senza peso, scompare il confine fra l'esterno e l'interno di me e mi sembra di stare fra il cielo e la terra, nel punto dove si incontrano la mia immagine e lo sguardo del pubblico. È uno stato di ebbrezza controllata e tutto avviene senza forzare, con la leggerezza e la semplicità di un atto naturale, senza artificio apparente e il mio corpo si espande a riempire lo spazio, oltre la scena, oltre la platea, fuori dal teatro, fuori e mi sento in contatto con un "tutto" indefinibile che mi sovrasta e mi contiene al tempo stesso: sono una parte del mondo. Il silenzio che ha preceduto il mio apparire ha aperto lo spazio interno necessario perché tutto questo avvenisse. Attraverso l'epifania del suo corpo, l'attore porta colui che lo guarda a visioni e intuizioni altrimenti intangibili. Qui la sua vicinanza al divino: nel rendere visibile e tangibile ciò che non appare agli occhi consueti della necessità e dell'economia. Sacro in teatro è dunque questo farsi più uomo degli altri, esserne testimoni e custodi.

Allora gli oggettivi che pertengono alla sacralità dell'attore sono: carnale, mondana, etica, politica, sociale. E il teatro diventa religione dell'uomo, il luogo dove la nostra solitudine di individui abbandonati e incerti trova il respiro comune di una coscienza dolorosa e leggera che fa piangere e ridere e pensare e unisce gli spettatori e gli attori in un'unica energia vitale e salvifica. Mentre scrivo mi accorgo che penso a tutti gli attori e attrici nei quali ho visto il concreto accadere di quanto ho scritto: penso a Titina De Filippo, a Eduardo, penso a Richard Cieslack, a Antonio Neiwiller, a Leo de Bernardinis, a molti altri. Per quanto mi riguarda non so a che punto sono del mio percorso, forse non posso saperlo. Quello che conta è il viaggio e all'arrivo non bisogna pensarci. Il piacere profondo che mi porta in scena conosce alti e bassi, entusiasmi e abbattimenti perché lavoro su me spostando via via la linea dell'orizzonte raggiunto e abbandono i punti d'appoggio, rompo l'equilibrio trovato per raggiungere altri. Questo può essere molto faticoso ma mi fa più paura pensare che tutto si ferma, che ogni cosa è già fatta, che io sono dentro un tempo adulto dove non c'è data la possibilità di continuare a scoprire e a conoscere il mistero che siamo e quello del mondo.

In questi anni di lavoro ho fatto molti spettacoli e ognuno di questi mi ha chiesto un modo preciso di affrontarlo, è stato ogni volta un percorso di conoscenza nuova e ha messo in gioco parti diverse di me. Quello che voglio dire è che se esistono abilità e sapienza, d'altra parte è una pulsione interna forte e vitale che fa affiorare nuove domande e ti spinge a affrontare ogni nuovo spettacolo come fosse il primo. Con gli anni un attore si crea gli strumenti per sostenere

prove più difficili. Ma la presunzione dell'abilità non può entrare in scena: vorrebbe dire fermarsi, vorrebbe dire spostare su di sé l'attenzione e non su quello che avviene. Così ogni volta che affronto un nuovo lavoro ho con me tutto quello che so ma cerco di mettermi in una condizione di vuoto e di "ignoranza": scopro il cammino e non lo presumo. "Ecco io vi mando come pecore in mezzo ai lupi, siate dunque astuti come i serpenti e semplici come pecore in mezzo ai lupi" (Vangelo secondo Matteo).

Cerco ogni volta la semplicità che mi permette di stare in ascolto e che rende trasparente ogni azione: come quando entri d'estate in quelle piccole chiese del Centro Italia dove il silenzio è pieno di chi si è rivolto alle figure stinte degli affreschi chiedendogli aiuto per vivere.

Amy e Jo: chi avreste preferito essere?

di Caryn James *

È mai esistito un trio più segnato da mitezza e aggressività di quello delle sorelline March:

Meg, Jo e Beth? Meg, la maggiore, dall'aria remissiva, che sospira ogni volta che si sfoga lamentandosi di quanto sia terribile la povertà, ma cui sa poi far fronte; Jo, che preferisce vendere i suoi meravigliosi capelli come una martire per una misera somma di denaro, quando potrebbe averla facilmente dalla zia; Beth che si consuma nella malattia senza un lamento. Solo Amy, la cocca di famiglia, si rifiuta di chiedere attenzione. Si limita ad accettarla come una cosa dovuta. Amy, la bella che sposa l'aitante ragazzo della porta accanto, è la principessa viziata di *Piccole donne*. Questo è ciò che mi piaceva di lei.

Fra le lettrici e le scrittrici non vi è in letteratura niente di più sacralmente inviolabile di *Piccole donne*. È dato per assodato che tutte noi abbiamo amato Jo, ci siamo identificate con lei e in lei abbiamo trovato il modello per la nostra vita di scrittrici. Louisa May Alcott amava senza dubbio Jo, il suo alter ego idealizzato, e generazioni di lettrici hanno seguito il suo esempio.

Nel 1968, cento anni dopo la prima apparizione del libro, Elizabeth Janeway cantò le lodi dell'indipendente Jo su "The New York Times Book Review", definendola "il sogno del maschiaccio che diventa realtà" e una "Donna Nuova". Nel 1977 Carolyn Heilbrun scrisse "Jo fu un miracolo", una guida "per ragazze che sognavano di oltrepassare i confini di un angusto destino familiare". E più recentemente sia Perry Klass che Anna Quindlen hanno indicato in Jo il modello che le ha ispirate nella professione di scrittrici. Non si possono certo contestare i ricordi d'infanzia altrui. Ma per quanto riguarda *me*, i libri della mia gioventù di solito alimentavano le mie fantasie, non i miei progetti di carriera, e io volevo essere Amy. L'idea di un nuovo *esser donna* mi era ancora del tutto estraneo. Amy aveva riccioli d'oro, Jo un topo addomesticato. Chi avreste preferito essere? Per anni questo fu il mio colpevole segreto. E

adesso ecco la nuova versione cinematografica di *Piccole donne*, che consacra Winona Ryder come la Jo degli anni Novanta. Le sorelle March sono tornate ad essere argomento di conversazione e ho scoperto altre che in segreto condividevano la mia opinione: avevano sempre trovato Jo alquanto irritante. Rumorosa, prepotente, oltremodo detestabile. Il culto di Jo ha contribuito a farne una sorta di santa protofemminista e di *Piccole donne* un trattato: ma gran parte di ciò è stato per lo più il frutto di un ambiente culturale. Il romanzo offre molte più chiavi di lettura e possibilità all'immaginazione. Da ragazza leggevo *Piccole donne* allo stesso modo in cui leggevo le fiabe. Volevo anche essere la principessa in *Cenerentola*, ma non per questo pensavo che sarei assurta ai ranghi reali (almeno fino a che non sentii parlare di Grace Kelly e Wallis Simpson). Non mi passò mai per la testa che Amy fosse un esserino patetico o che *Cenerentola* si sarebbe dovuta presentare con un cartello che ammonisse: "Questa storia parla di una donna che dipende da un uomo. Può essere pericoloso per la vostra futura indipendenza economica".

Parte dell'imperituro fascino di *Piccole donne* sta nel fatto che ognuna delle sorelle March ha ancora le sue seguaci, e che le anti-Jo non hanno rivelato nient'altro che questo. Alcune delle mie migliori amiche dicono che volevano essere Beth; e sono donne che ora si guadagnano da vivere con la penna. Essere Beth era un modo sicuro di ricevere attenzione, ma morire mi sembrava un po' eccessivo. Mi identificavo con la giudiziosa Meg, ma il personaggio che una aspira ad essere non è mai quello che più le assomiglia. Amy andava in Europa e a zonzo per il Pais-Royal e innamoratasi del brillante Laurie alla fine lo sposava. Jo si trasferiva in una casa alla periferia di New York dove il pedante professor Bhaer le insegnava a scrivere storie ad effetto; e se lo sposò comunque. Scegliere Amy come eroina -cosa che la Alcott non avrebbe mai fatto - era scegliere una senza cervello. Non ero la sola a voler essere Amy. Anche Louisa May Alcott la invidiava. All'inizio di un diario scritto qualche anno prima di *Piccole donne*, la Alcott annota che la sua sorella più giovane, May, il modello reale di Amy, stava per essere mandata in una scuola d'arte grazie all'interessamento di un generoso vicino. Col tono autocommiserante che da lì a poco avrebbe introdotto fra le March, la Alcott scriveva di sua sorella: "È una ragazza fortunata e trova sempre qualcuno che l'aiuta come lei desidera. Vorrei poter fare lo stesso, ma se non lo faccio è perché ritengo che sia meglio per me lavorare, aspettare e fare tutto da sola". Un tema comune nelle biografie della Alcott è rappresentato dal suo difficile rapporto con May. In parte amore generoso in parte risentimento represso, esso è diffusamente testimoniato dai diari di Louisa Alcott. Louisa pagò gli studi d'arte in Europa di sua sorella, ma fu sempre vivamente consapevole del proprio sacrificio. Nel 1873, descrisse così

una sua giornata: "Freddo e uggioso, ma il pensiero di May libera e felice mi era di conforto mentre passeggiavo".

Non siamo molto lontani da *Piccole donne*, in particolare quando Jo viene a sapere che la zia March sta per mandare Amy al suo posto: "Amy ha tutto il divertimento, io tutto il lavoro. Non è giusto, oh non è giusto!" esclamò Jo con forza. Quindi si voltò verso Amy e disse: "Tu odi il duro lavoro, sposerai uno ricco e tornerai a casa per stare seduta in grembo al lusso per il resto dei tuoi giorni". Le parole di Jo suonano più come un'anatema che come un augurio, ma una ragazzina che le leggesse potrebbe certamente trarne una diversa conclusione. E quando i compagni di scuola vanno a far visita alle sorelle March, da che parte dovremmo stare quando la Alcott scrive: "A tutti loro piaceva Jo, ma nessuno si innamorava mai di lei, mentre pochissimi sfuggivano senza pagare il tributo di uno o due sospiri amorosi all'altare di Amy"? Sotto molti aspetti Amy era la sorella che Louisa desiderava essere, sebbene non quella cui assomigliasse di più. Molti cambiamenti e oscillazioni segnarono la competizione tra sorelle durata tutta una vita. Amy era un'artista mediocre in *Piccole donne* (da adulta mi ricordavo a malapena che dipingesse), un giudizio che si rivelò profetico. May disegnò le illustrazioni per la prima edizione di *Piccole donne* e i critici stroncarono i suoi disegni inespressivi, quando li presero in considerazione. Con il successo pubblico di Louisa, sembrò pienamente giusto il fatto che May dovesse avere il predominio nella vita privata. All'età di trentasette anni e mentre trascorreva più tempo in Europa che a Concord, May sposò un uomo quindici anni più giovane di lei. Questo spinse sua sorella ancora nubile a guardare a una vita futura in cerca di consolazione. "Quando sono diverse le nostre vite ora!", scrisse Louisa nel suo diario, "io così sola triste e malata; lei così felice sana e beata. Lei ha sempre avuto il meglio delle cose e le ha meritate. Il mio momento deve ancora venire, altrove, quando ne sarò pronta". Entrambe arrivarono a quell'"altrove" molto prima di quanto pensassero. Entro due anni dal suo matrimonio, May diede alla luce una figlia e morì qualche settimana dopo. "Fra tutte, questa è la prova più dura che ho dovuto affrontare nella mia vita", scrisse Louisa riguardo alla morte di May. Eppure anche in quella circostanza ci fu per lei una compensazione. May lasciò la figlia, che chiamò Louisa May, alla cura di sua sorella Louisa, che allevò la bambina finché non morì, otto anni dopo, all'età di cinquantacinque anni.

Negli anni Novanta, le lettrici cresciute di *Piccole donne* tendono a vedere sia la Alcott che Jo come assolutamente forti, fulgide eroine, dimenticando quanto la Alcott abbia migliorato nel romanzo la sua vita. Jo vendette i suoi capelli con un gesto eroico perché era troppo orgogliosa

per chiedere a zia March del denaro. Nella vita reale, la Alcott perse quasi un metro dei suoi preziosi capelli bruni senza contropartita. Prese il tifo mentre assisteva i soldati durante la guerra civile e, mentre era in delirio, i dottori ordinarono di tagliarle i capelli. *Piccole donne* trasforma la vittima Louisa nella volitiva Jo. Se alcuni fanno fatica a riconoscere Luisa in Jo, ancora più difficile è credere che Jo possa essere Katharine Hepburn. A coloro che hanno il culto di Jo può non piacere ammetterlo, ma l'una e l'altra sono distanti mille miglia dall'interpretazione della Hepburn nel film del 1933. Da allora, l'immagine di Jo si confonde con i tipici ruoli da eroina impersonati dalla Hepburn. È brillante, spiritosa, sicura di sé, sebbene nel modo smaccato tipico di una diva del cinema. Appare affascinante perfino coi capelli tagliati. La Jo della Hepburn è notevolmente più interessante di quella della Alcott, e il film di George Cukor di gran lungo più godibile del remake del 1949.

Eppure June Allyson, nella versione del 1949, mi appare più vera della Jo della Alcott. Amy, d'altra parte, è Elizabeth Taylor, per sempre magnificamente immortalata in tutta la sua giovane bellezza. (Joan Bennet non fu mai veramente convincente nel 1933, nella parte della piccola Amy, probabilmente perché la Bennet aspettava un bambino. Verso la fine del film, Amy era ormai in stato di gravidanza avanzato, e quando Cukor la riprendevano dalla cintola, i costumisti ringraziavano i grembiulini di moda nell'Ottocento.)

Il romanzo e i vecchi film di *Piccole donne* non erano così eccelsi come si sarebbe portati a pensare. È sorprendente notare, con uno sguardo retrospettivo, come il libro sia zeppo di predicozzi e di lezioni moraleggianti impartite da Marmee. I primi film ridussero i sermoni, ma mantennero un nauseante tono mieloso. L'ultima versione cinematografica, nel mantenere l'immagine da santa di Jo, segue pedissequamente il moralismo della Alcott. Una Marmee (Susan Sarandon) priva di senso dello humor distribuisce prediche sui diabolici corsetti e sul valore dell'educazione femminile. A New York, Jo prende parte a una conversazione condannando sessismo e razzismo. Queste prese di posizione assumevano un'importanza notevole nelle menti moderate della famiglia Alcott, abolizionista e suffragista; ma il trasferirle goffamente nel film, senza la minima attenzione al contesto storico mette in evidenza come il film faccia fatica a rendere attuale questo romanzo dell'Ottocento. Il personaggio interpretato dalla Ryder vive le stesse esperienze delle Jo precedenti, ma i suoi modi da maschiaccio non assumono più lo stesso significato che in passato. Gli stereotipi riguardanti ragazzi e ragazze sono andati ormai così in frantumi negli ultimi decenni che Jo sembra una ragazza come le altre, né più né meno. In realtà cresce per diventare semplicemente una donna infelice e

pedante. "Conosci il termine 'trascendentalista'?" chiede al professor Bhaer. In questo malriuscito *Piccole donne*, è il professor Bhaer a mantenere viva la tradizione, per quanto hollywoodiana. Di film in film il professore migliora. La Alcott rendeva esplicito che Jo sposava un uomo più vecchio e per nulla attraente perché trovava in lui un compagno spirituale e dotato del suo stesso livello intellettuale. Fedelmente, la Jo della Hepburn sposava il brizzolato Paul Lukas. La Jo di June Allyson, invece, convolava a nozze con il romantico Rossano Brazzi. E l'ultima Jo è la più fortunata di tutte. Il suo professor Bhaer è Gabriel Byrne, mai così bello e romantico dai tempi del *Gothic* di Ken Russell. Egli si scusa per essere troppo ruvido con Jo nel criticarle i suoi scritti, la porta all'opera, dove si siedono tra le quinte e lui la bacia. Questo tenero modo di corteggiare è, naturalmente, un'estrema distorsione del romanzo. Ma l'idillio fiabesco costituisce la parte più interessante di un film che si affanna a rendere la Alcott più moderna di quanto non lo sia realmente. Louisa May Alcott, nel suo celeste "altrove", forse si sta strappando i capelli dalla disperazione per questa ultima versione della sua storia. O forse no. Forse questa è la sua rivincita. Finalmente Jo è carina e sposa il bello della stanza accanto. Egli conosce persino il termine "trascendentalista". Alla fine Jo è più simile ad Amy.

Di converso, la Amy dell'ultimo film (impersonata, come ragazza, da Kirsten Dunst e, come donna, da Samantha Mathis) è una biondina slavata che trascina una sbiadita storia d'amore con Laurie. Alcuni l'hanno sempre vista in questo modo, ma io dico: Jo ha tutto il divertimento, mentre Amy ottiene solo il secondo posto. Non è giusto, oh, non è giusto! In ogni caso. *Piccole donne* non è mai stato il mio romanzo preferito della Alcott. Quello che ho più amato è *Eight cousins* (uscito nel 1875, quando la Alcott era ormai una celebrità letteraria molto richiesta). È la storia di un'orfanella di tredici anni di nome Rose, che vive in una grande casa con le sue gentili zie nubili, Peace e Plenty. Il suo ricco protettore, lo zio Alee, è un medico di bordo che le porta dall'Asia foulard dei colori dell'arcobaleno e belle giacche ricamate. La famiglia ha una domestica quasi coetanea a Rose e che diventa la sua migliore amica - il che significa che la sua migliore amica deve pulire dove lei passa! Ma il massimo è avere sette cugini maschi che vivono tutti nelle vicinanze e dai quali, nessuno escluso, viene adorata, ai tempi in cui ci si poteva sposare tra cugini. Questa sì che era una fantasia di tutto rispetto. Questo libro era degno di Amy, lo so.

Nota

* da "The New York Times Book Review", 25 dicembre 1994. Traduzione di Tiziana Prezzo.

Migrando, migrando

di Gabriella Parati

La cosa più difficile per una come me è smettere di parlare di altri, delle loro scritture e narrare di me stessa. Io che mi occupo di autobiografismo mi pongo sempre la domanda di come ci si possa raccontare. Forse attraverso altri ed è in questo contesto soprattutto che vorrei parlare del mio incontro con altre donne; donne e incontri che danno senso a questo raccontare un frammento della mia storia.

Sono cresciuta con fatica e scontento appena fuori Milano. A ventiquattro anni dopo già molti anni di bulimia e con una laurea non ancora tutta masticata me ne sono andata in Inghilterra. Poi, dopo altri due anni, in America. In questo modo ho espresso il bisogno di "rigurgitare" simbolicamente non più cibo, ma piuttosto ogni senso di identità nazionale. Me ne sono andata con tanti sensi di colpa senza sapere che cosa avrei trovato dall'altra parte. E come al solito le cose le ho fatte con esagerazione: non me ne sono andata solo al di là dell'oceano, ho messo in mezzo un altro intero continente e sono atterrata sulla West Coast dove ho cominciato una nuova puntata della mia vita un po' squattrinata di studente e lettore d'Italiano che vive in una casa divisa da tanti che riescono a litigare in molte lingue. La mia emigrazione un po' privilegiata può essere narrata attraverso le madri intellettuali che ho trovato per via: Pia F. alla Università di Washington, mi ha insegnato come insegnare. A Chicago, Barbara S. e Rebecca W. hanno considerato me e la mia scrittura senza condiscendenza, disponibili ad un'amicizia che ancora si sta trasformando. Mary Jean G. e Marianne H. a Dartmouth sono colleghe, amiche, appoggi e critiche lettrici del mio lavoro. La fuga infatti è continuata con uno zigzagare statunitense tra Seattle, Chicago. Boulder e infine questa università dove ormai insegno da quasi quattro anni. Che cosa farmene ora del mio desiderio di non-razionalità? In fondo ufficialmente emigrata dall'Italia, ho ancora il mio passaporto insieme alla carta verde che mi promuove al titolo di "aliena residente" in questo paese. Io, donna senza nostalgie, che

cosa posso farmene del mio ibridismo culturale e abitudine ad abitare un bilinguismo a fatica ottenuto? Esce tra poco un mio libro dedicato alla genealogia femminile, alle madri e alle figlie che riescono a frammentare le figure paterne del loro passato e a indebolirle, a ibridizzarle in modo da diventare modelli accettabili. Che cosa farmene della mia madrepatria, della mia padre patria, a cui ritorno per ritrovare affetti e non un paese? Il mio lavoro accademico che già emergeva da motivazioni profondamente autobiografiche è diventato una fonte di ricerca di altri ibridismi culturali, di altre donne e uomini che vivono in Italia emigrati da angoli diversi di questo mondo sempre sfortunatamente diviso in numeri ordinali: primo, secondo, terzo. I miei articoli però appartenevano ancora al mondo astratto della teoria e me ne sono così tornata alle origini ed alla ricerca delle persone dietro i testi autobiografici di immigrati su cui altrettante parole avevo originato.

Ho incontrato Nasser Chohra a Roma in un bar qualunque, munita di un registratore che mi intimidisce e quindi attendo sempre con ansia che mi si chieda di non usarlo. Nasser, o Naci come vuole che io la chiami, è l'autrice di *Volevo diventare bianca*, che è la storia della sua infanzia a Marsiglia e delle sue esperienze come figlia di genitori algerini emigrati. Naci cresce ed è educata in Francia dove diventa anche attrice per poi finire come turista in Italia ad incontrare l'uomo che ha sposato. Vive tuttora vicino a Roma. Roma appunto è il luogo del nostro incontro al bar già menzionato dove le ho fatto le prime domande con il distacco professionale che mi è solito quando mi sento insicura. Naci mi ha raccontato senza avarizia o pregiudizio, rispondendo alle mie domande, accogliendomi con generosità di dettagli. Ma la sorpresa è venuta quando lei ha voluto altrettanto e ha cominciato a rivolgere a me domande, invertendo i ruoli, facendomi oggetto di scrutinio come io avevo reso lei. I toni si sono improvvisamente rovesciati e il mio comodo ruolo di chi chiede e poco concede mi è stato tolto di mano. Questo ruolo dell'intervistatore che diventa intervistato non era parte del mio gioco in cui le regole, di solito, sono io a stabilirle. È stato l'inizio di un nuovo gioco di cui raramente ho mantenuto il controllo e la mia posizione di privilegio. Naci è divenuta una cara amica che ho rivisto recentemente prima che il suo secondo figlio nascesse. Mi ha sorpreso il fatto che spesso sottolineasse il suo ruolo di madre e soprattutto di madre per la seconda volta oltre a quello di autrice di un libro. Il nostro incontro mi ha fatto notare, non per la prima volta, quanto io stia scomoda nel mio corpo e tanto a mio agio nel mio cervello. Sono stata trascinata proprio con la mia storia più personale nelle storie che Naci ed altri mi hanno raccontato e spero continueranno a raccontarmi. Maria Viarengo, che proviene dall'Etiopia ed ha pubblicato un suo frammento autobiografico su *Linea d'Ombra*, intitolato "Andiamo a spasso", ha accettato

di vedermi perché anch'io vivo la condizione di emigrata da qualche parte. La mia e la sua sono state emigrazioni privilegiate: suo padre, italiano, le ha permesso un passaggio agiato tra Africa ed Italia e, nel mio caso, mia madre in fondo mi ha "mantenuto agli studi". Quello che però mi ha aperto le porte alle rivelazioni di Maria è stata la sua volontà di concedermi uno spazio comune di diversità: mi ha riconosciuto non tanto come un'altra occidentale che si occupa dell'altro, ma mi ha visto come ospite dell'alterità. Il mio lavoro sull'emigrazione africana in Italia, che avevo motivato intellettualmente, ha preso colori autobiografici: lavoro sugli "altri" per esplorare la condizione di straniera in me stessa. L'oggetto del mio lavoro non è più estraneo a me, ma la mia identità si mescola con gli oggetti ed i soggetti della mia scrittura. Mi è capitato a volte che la mia origine padana ha avuto un significato immediato per altri: siccome sono milanese, allora sono razzista nella mia visione del nord e sud del mondo. La mia nascita non è una colpa! È comunque sempre con trepidazione che dò inizio ad un nuovo incontro, come è stato il caso di Shirin Ramzanali Fazel. Le ho telefonato dopo che un mio amico senegalese mi ha dato il suo numero. Shirin, ora ci diamo del tu, è somala ed ha recentemente pubblicato il suo libro intitolato *Lontano da Mogadiscio*, che è composto di frammenti autobiografici e memorie di vita in una Somalia diversa dalla terra di distruzione che vediamo quotidianamente sugli schermi televisivi. Sono andata da lei a Vicenza ed abbiamo passato ore a parlare e ne è uscita un'intervista e molte idee su come utilizzare il suo testo per i miei studenti qui negli Stati Uniti, dato che gli studenti pensano che l'Italia sia sinonimo di "Armani", "Ferrari" e "spaghetti". Insegnare "cultura" è un arduo lavoro da equilibristi perché vuol dire non concedere agli studenti quelle risposte conclusive su "cosa sia, come sia l'Italia".

Le mie scelte vanno verso l'esplorazione di centro e di margini spostandoli e sostituendoli: usando ciò che è considerato marginale nella società italiana come un centro temporaneo di studi per gli studenti. Ed è in questo contesto che i testi di Shirin, Maria e Naci, ma anche di Saidou Moussa Ba, Mohsen Melliti, Pap Khouma, Salah Methnani, Mohamed Bouchane compaiono nelle bibliografie degli studenti un po' sorpresi da questa inaspettata italoфонia. In questo mondo di amicizie femminili tra culture sarebbe ingiusto non parlare degli scrittori, oltre che delle scrittrici, che mi hanno aiutata nel mio lavoro di ricerca ed anche a costruire un nuovo legame tra vita e lavoro, tra la mia identità privata e le mie scelte professionali. La prima volta che ho incontrato Saidou Moussa Ba, coautore di *La Promessa di Hamadi* e di sceneggiature teatrali, mi sono sentita a disagio un po' per la mia timidezza che nascondo ormai con abilità, ed anche per la posizione in cui mi trovavo. Eccomi qui: docente americana

che dall'alto del suo ruolo pubblico occupa una posizione di potere, quella da cui si fanno domande e ci si aspetta risposte. Una posizione tradizionalmente maschile, insomma. Come posso io femminista privata e pubblica non odiare una tale posizione che rifiuto; mi fa vergognare l'idea che qualcuno possa pensarmi in tale ruolo! Spetta a lui dire se sono riuscita a rendermi più accettabile. Saidou è stato generoso nella sua offerta di informazioni e nella sua apertura ad un dialogo che spero continui. Ho tormentato Pap Khouma, anche lui senegalese come Saidou ed autore di *Io, venditori di elefanti*, scritto con Oreste Pivetta, con domande anche quest'ultima estate quando lui si stava riprendendo da un'operazione. Chiedo scusa, ma il tempo che passo in Italia è sempre limitato e raccolgo tutto con ansietà prima dei miei ritorni in America fissati secondo le immutabili date di inizio dei nostri anni accademici.

Nota

È adesso al mio ritorno nei boschi di aceri del New Hampshire, in autunno diventati rosso fuoco, che mi posso permettere di ringraziare a distanza, inevitabilmente. E chiedo scusa per questa mia enfasi sugli scrittori immigrati che si sono stabiliti al nord, non è di nuovo razzismo geografico, ma è una scelta dettata dal fatto che le mie migrazioni al contrario hanno come centro quegli effetti familiari prima menzionati. Tutti quanti gli scrittori immigrati qui nominati, escluso Mohamed Bouchane che ha deciso di non scrivere più, contribuiranno con pezzi inediti ad un numero speciale di una pubblicazione letteraria dal titolo *Italian studies in Southern Africa* (di cui sono il curatore) che uscirà nel '95 in Sud Africa. Il numero sarà dedicato alle voci letterarie degli immigrati africani in Italia. Il luogo della pubblicazione è stato scelto deliberatamente per aggiungere un altro termine pieno di significato alla migrazione di testi e di persone che si traducono in contesti geografici, etnici e culturali diversi.

Viaggiare per scrivere, scrivere per viaggiare

Conversazione con Zeynep Oral

di Anna Nadotti

Cambridge, luglio 1994

Seduta sull'erba inglese, converso con Zeynep Oral. Mi ha affascinata, ieri sera, la lettura che ha fatto del suo racconto, *Cinque minuti alle cinque* (l'ho tradotto in italiano per "Lapis", n. 24). Mi ha colpito il suo modo di leggerlo nella traduzione inglese: il racconto conserva la cadenza, le pause e le improvvise accelerazioni di tono che devono esserci in turco, madrelingua di questa donna che, lo scoprirò tra poco, ha la mia stessa età. Parliamo in inglese sconfinando continuamente nel francese. Forse perché, scoprirò tra poco anche questo, eravamo tutte due a Parigi, a vent'anni. Parlami di te, le chiedo. Mi racconta moltissime cose. Tre, in particolare, mi hanno in seguito sollecitata a scriverle, e a intervistarla più a lungo sullo spazio e i viaggi. Dei suoi genitori mi dice, "erano una coppia innamorata e felicissima", ma al mattino ognuno doveva andare per la sua strada ovvero "guadagnarsi da vivere da solo, uomo o donna non ha importanza". Già, infatti è così che dev'essere. Mi dice anche, "Amo moltissimo la poesia".

Già, infatti è così che dev'essere. E ancora, "In turco ci sono due parole per dire donna che scrive: *yazar*, scrittrice, e *yazicc*, una che scrive. Ecco, io mi considero una *yazicc*. Mi piace scrivere. Ho viaggiato molto. Cercavo storie fuori e dentro di me".

Già, infatti è così che succede.

È passato qualche mese. Sono di nuovo in Italia, dopo un viaggio in un paese lontano e ventoso che mi ha fatto tornare in mente un altro particolare della conversazione con Zeynep. In turco c'è una parola, non riesco a ricordare quale, che significa ispirazione, ma è anche il nome di un vento. Telefono a Istanbul, chiedo a Zeynep se è disposta a rispondermi per iscritto a un'intervista sui viaggi e lo spazio, per la rivista "Lapis". Accetta. Nella sua voce c'è quella nota musicale che avevo già notato a Cambridge. Così si mettono in viaggio le mie domande, e le sue risposte.

Quando hai cominciato a viaggiare?

Quando ho cominciato a viaggiare? Prima di quanto io possa ricordare. Ho cominciato a viaggiare con l'immaginazione. (Mia madre mi ha raccontato così tante storie sui miei "viaggi"... viaggi sulla luna, sulle stelle, eccetera. Sembra che io raccontassi a chiunque dei miei "viaggi", con innumerevoli particolari). Ricordo che quando ero una bambina molto piccola, il mio desiderio di viaggiare non era legato a luoghi, o persone, ma agli oggetti. Per esempio, negli anni Cinquanta (nel 1950 avevo quattro anni) in Turchia non esistevano cibi in scatola, ma vicino a dove vivevo io c'era una base NATO. Trovare una scatoletta vuota con l'etichetta "Made in U.S.A.", "Made in Italy", "Made in France" era come trovare un tesoro. Io guardavo la scatola, e ci viaggiavo dentro, fino a quei posti lontani. Non esisteva la TV e sentivo dire "che era come una radio con le figure", io allora viaggiavo *dentro* la radio... viaggiavo *dentro* la terra con le radici degli alberi, o *sotto* la sabbia della spiaggia, con una paletta, e così via.

Quando ero alla scuola superiore (solo femminile) creammo un "Club di viaggi". Abbiamo girato la Turchia in lungo e in largo. I nostri obiettivi erano: 1) divertirci; 2) andarcene da casa; 3) collezionare aneddoti sull'amicizia; 4) conoscere il nostro paese. L'ordine è importante. Quando ero all'università, a Parigi, avevo a malapena i soldi per mangiare, o pagare il riscaldamento della stanza, ma sono andata (per lo più in autostop, in treni di terza classe e con passaggi ponte sulle navi) in tutti i grandi luoghi della cultura europea, da Bruges a Firenze, da Granada a San Pietroburgo. Mi sentivo ignorantissima e avevo fame di scoprire e vedere con i miei occhi il patrimonio culturale. Le mie guide erano la storia dell'arte, la letteratura, l'architettura. Già alla scuola superiore avevo l'abitudine di prendere appunti durante i viaggi, semplici appunti, solo per me. Quando - ero a Parigi allora - ho scoperto che scrivendo potevo non solo esprimermi, ma anche conoscere meglio me stessa, e ho cominciato a scrivere professionalmente, viaggiare e scrivere sono diventati inseparabili, una cosa sola.

Oggi non so se viaggio per scrivere, o se scrivo per viaggiare... però so una cosa. Viaggio e scrittura rendono più intensa la vita, la propria capacità di capire... danno al tempo e allo spazio una struttura diversa.

In che modo scrivere e viaggiare si intrecciano nella tua vita di ogni giorno, pubblica e privata?

Viaggio e scrivo contemporaneamente, non sono più in grado di separare la mia vita privata da quella pubblica. Mi chiedo se tutti questi fatti incredibili capitano a me perché io li immagino. Così, dopotutto, scriverne sarà più interessante. Forse succede a chiunque, ma molte persone non se ne accorgono, non arrivano a esserne consapevoli. Mi chiedo se la mia super-consapevolezza sia una "scusa" per creare o ri-definire luoghi o persone. Oppure se la scrittura sia una "scusa" per creare coincidenze e "accadimenti". Davvero, non ho risposte a queste domande. Quello che so è che non viaggio necessariamente per trovare risposte, ma per moltiplicare le domande, per porre, e pormi, domande, domande, domande. Nella prefazione a uno dei miei libri, ho scritto: "Ogni volta che sento la voce di un treno, di un'imbarcazione, di un aereo, la *voie du chemin*, il mio cuore comincia a battere. A volte questa voce viene da lontano, dall'altro capo del mondo, a volte da vicinissimo, da dietro l'angolo, qui a Istanbul. Nel momento stesso in cui la sento, il viaggio è già cominciato, nella mente, nell'immaginazione, nella pancia...

Non è la meta quello che conta, ma il fatto stesso di partire. Perché nel tempo del viaggio - che è come una parentesi - la vita si fa più intensa. Si intensificano tempo e spazio, si intensificano i sentimenti, i sensi, la conoscenza, la saggezza, i sogni e il reale. Ogni meta infatti è un viaggio nella geografia, nella storia, nella cultura, verso altri popoli e altri individui. Talvolta *altro* significa *diverso*...

Mi sono sempre battuta per andare più lontano. Non erano i chilometri, o le ore, i giorni, i mesi a definire la distanza, il "più lontano", ma i battiti del mio cuore. Ho attraversato frontiere tra paesi, e gettato ponti tra un popolo e un altro. Tra frontiere e ponti ho cercato di trovare me stessa. E dal momento che non avevo con me né mappe né compassi, mi sono sempre rivolta alla gente per chiedere la strada. Non avevo timore di perdermi, e in ogni caso loro non l'avrebbero permesso... Ho visto cose meravigliose e disperazione, sofferenze terribili. Tra le meraviglie e la sofferenza, per non affogare, invece di ricorrere al salvagente sono corsa dalle persone. Non mi hanno mai lasciata affogare.

Tra tutto ciò che ho visto, sentito, vissuto, ho scoperto che le creature più meravigliose e terrificanti, più belle e spaventose, più stupefacenti e più mostruose, più sorprendenti e straordinarie sono gli esseri umani. Cercare di conoscerli è un passo, solo un minuscolo passo per creare un futuro più dolce, più bello, più di pace...

Una volta mi hai detto, "sono una donna turca, bionda e musulmana. Viaggio sola, cercando storie di gente che la Storia, quella ufficiale, ha privato di una storia". Poi hai aggiunto che, nei tuoi numerosi viaggi, da Katmandu al Messico, in Africa, adesso in Vietnam, cercando quelle storie, sei andata alla ricerca anche della parte più oscura e segreta di te. Questo implica la consapevolezza di poter essere una straniera, agli altri e a te stessa, come dice Julia Kristeva. Io credo che la nostra sola possibilità di stare - e viaggiare - nel mondo, cercando di capire quello che vediamo e quelli che incontriamo, stia proprio nell'accettare noi stessi, non gli altri, come diversi, potenziali stranieri. Sei d'accordo?

Essendo turca, mi sento a volte totalmente straniera in Turchia; essendo musulmana mi sento totalmente straniera in mezzo ai miei fratelli e sorelle musulmani; essendo bionda... credo che potrei sentirmi totalmente straniera in Finlandia o in Norvegia...

Se tutta la nostra vita consiste nella ricerca di un'identità - e sono assolutamente convinta che non ne abbiamo una sola, ma parecchie - durante tale ricerca siamo *stranieri*, o piuttosto degli *esclusi*, da noi stessi e dal mondo che ci circonda. Lingua, nazionalità, religione, sesso, geografia, sono solo alcune delle chiavi per trovare la nostra identità, ma non bastano. È l'insieme di sentimenti, cultura, esperienze, sensi - più quello che siamo capaci di fare di una simile accumulazione - che fa di noi *quello che facciamo*. Ho detto proprio così, quello che facciamo, non quelli che siamo. È molto difficile da spiegare. Quello che conta non è il fatto che io sia turca, musulmana, donna, bionda, 1.70 di altezza, 58 chili di peso, ma *quello che faccio*: io scrivo, viaggio, cerco di capire, di conoscere, di moltiplicare le domande, eccetera. A Katmandu o in Africa, in Siberia, in Messico o in Uruguay, o in Vietnam, con l'ostacolo della lingua, il senso di esclusione fisica, le differenze nazionali, religiose, razziali, riesci davvero a *vedere, odorare, toccare, sentire*, e a *sapere* che sei un escluso. Allora, cercando di capire, di conoscere, di imparare chi sono gli altri - i diversi altri - puoi imparare anche chi sei tu. Quando cerchi di raccontare le loro storie, scopri anche le tue storie, quando li guardi, riesci a vedere te stessa. E viceversa.

Più arriviamo a conoscere lo straniero che è in noi, più siamo pronti ad accettare gli altri, gli stranieri. Più li conosciamo, più proviamo piacere a conoscere lo straniero che è in noi.

(Mammamia! Com'è difficile dire queste cose in Inglese!) Così le differenze diventano una ricchezza, non un peso!

Così possiamo trarre vantaggio dalle differenze, non combatterle! Così il mondo diventa vivibile - un posto in cui si può vivere, invece di essere lacerati da nazionalismi, razzismi, regionalismi, fanatismo religioso - un posto dove si può solo morire.

Nel mio libro *Black Love*, ho scritto, "Oh viaggiatore! Il cielo è ormai così alto che nessuno riesce a sfiorarlo neppure con un dito. Perciò dovrai cercare lo straniero che è in te non nel cielo, ma sulla terra. E non pensare di esserci riuscito finché non ti sarai fuso col fuoco e il calore dell'Uganda, la polvere della Tanzania, finché non sarai diventato una lacrima in Etiopia e una risata in Burundi".

Black Love (Amore nero), se non ricordo male, ha una forza diversa, in turco... In turco Kara significa "nero" e sevda significa "amore", ma l'espressione kara sevda significa "amore disperato".

Tu hai due figli, che oggi sono uomini adulti, immagino che ti sia capitato di viaggiare con loro. Cosa ha significato nel tuo rapporto con loro? Io ho viaggiato molto con mia figlia, che adesso è una donna e viaggia da sola, naturalmente, però qualche volta mi capita ancora di guardarmi intorno chiedendomi come i suoi occhi vedrebbero ciò che sto guardando.

Forse ti deluderò, ma da molto tempo non viaggio con i miei figli. E quando viaggiavo con loro, non scrivevo.

Pensi che il tuo sguardo sia cambiato, col tempo? Voglio dire, per me suoni, rumori, voci, silenzi sono diventati sempre più importanti. Ho la sensazione che la gente, gli spazi, i colori non potrebbero esistere in assenza di voci, silenzi. Lo sguardo non è mai stato solo una questione di occhi, ma adesso è soprattutto una questione di ascolto nel senso più ampio del termine, ascolto di corpo e mente. È successo anche a te? Credi che sia una questione di età? O che dipenda piuttosto dal fatto di essere donne in un'epoca di grandi cambiamenti?

Sì, col tempo il mio approccio è cambiato. Ma lascia che ti dica prima che cosa non è cambiato: la mia voglia di andare, l'eccitazione, il desiderio di sapere di più, la mia *preparazione* prima della partenza. Ogni volta che mi accingo a partire leggo moltissimo, di storia, geografia, cultura, economia, politica; ascolto la musica di quel paese, leggo la loro letteratura, la poesia...

Quello che invece è cambiato, con gli anni, non è solo il mio corpo, tutto il corpo, coi suoi cinque sensi, ma anche la mia coscienza; il cuore e la mente preferiscono concentrarsi. Invece di *ampliare la trattazione* - che è un'orribile espressione del gergo giornalistico - preferisco di gran lunga scegliere un tema e approfondirlo il più possibile. Sono le connessioni che mi interessano, le interrelazioni, non tanto l'individuazione di un fatto, di un problema, di una situazione. Mi preme quello che non viene detto ma si può intuire tra le righe. I fatti in sé sono diventati via via meno importanti, quello che mi interessa è il *processo*, l'evolversi delle cose.

Ci sono cose che non ti ho chiesto, e che vorresti dire?

Di solito mi chiedono se, essendo una donna, non ho paura a viaggiare sola. No, non ho paura. Poiché non costituisco una minaccia, ho la profonda convinzione che nessuno possa minacciarmi, o aggredirmi. In Turchia si dice: "Ha il coraggio degli sciocchi". Beh, forse è così, ma non ho mai avuto motivo di rammaricarmene.

Mal d'Africa

di Maria Attanasio

Maria Attanasio è morta a Milano il 3 aprile 1995, a 41 anni. Nonostante le sofferenze causate dalla malattia, ha continuato fino agli ultimi giorni, quando andavamo a trovarla, a voler sapere del lavoro della rivista e a scrivere. È stato durante uno degli ultimi incontri che le ho chiesto scherzosamente di tirar fuori tutti gli scritti inediti che sicuramente aveva nel cassetto. Maria mi ha accennato a un diario di viaggio in Africa. Le ho risposto che, essendomi difficile immaginarla in quei panni, sarebbe stato per me "inedito" in tutti i sensi. Il giorno dopo mi ha fatto avere, già scelte e dattiloscritte, le pagine che seguono. (L.M.)

Questi scritti sono stati stralciati da un diario di viaggio in Mali e Guinea da me fatto nell'estate del 1985.

Era la prima volta che andavo in Africa (e in generale in un paese del Terzo Mondo) e mi era compagno un "veterano" di questo tipo di avventure, F., il cui nome spesso ricorre nel diario. Per me, dal punto di vista della mia identità affettiva, lavorativa, persino sociale, non era un periodo facile, e avevo immaginato il viaggio in un continente sconosciuto e primitivo come un buon punto di partenza per ripensarmi, anche nei miei rapporti col mondo.

Quel viaggio si rivelò un disastro, documentato nelle pagine del mio diario con un puntiglio e un'acrimonia persino eccessivi. Cos'era successo? Fin dal primo momento mi era, in verità, venuto in antipatia lo sforzo volontaristico che mi aveva portato in Mali - fra tutte le Afriche, credo, la più "dura" e difficile - e ancora più mi era venuta in antipatia la subordinazione a F., che faceva pesare la sua esperienza. Ma c'è molto di più: mi ero illusa di prendermi una vacanza dal cosiddetto consumismo, avevo immaginato scenari idilliaci di povertà pulita. E invece mi ritrovavo in mezzo a uno squallore pieno di detriti europei. Questa sporcizia niente affatto "naturale" mi ha perseguitato per quasi un mese. E poi - e veniamo al centro del problema - i rapporti con la gente, mediati per lo più da F. che parlava bene in francese. Contraddistinti, quei rapporti, dal fatto che fossi io, stavolta, la "diversa": nel colore, nei vestiti, negli atteggiamenti. Mi sentivo costantemente osservata, e non in modo benevolo: divertito, tutt'al più, e sfottente. Noi siamo gli ex-colonizzatori di quei paesi; sembra un'affermazione

banale, e invece è densa di conseguenze. Perché devo aspettarmi ospitalità e benevolenza da gente che ho sfruttato in passato, che continuo a sfruttare oggi grazie alle "vacanze economiche"? Sono tornata altre volte in Africa, per vacanze molto più "soft", di cui conservo diari meno avvelenati. Io stessa, tornando, ero cambiata, e questo mi aiutava a capire di più. Ma, con la guerra del Golfo - per me come per molta gente - il discorso di possibili viaggi in paesi del Terzo Mondo si è chiuso: non per paura, ma per vergogna preferisco non portare in giro la mia faccia bianca da turista.

Mopti, 15 agosto 1985

Bello questo hotel di Mopti, aria condizionata e camera decente, dopo due giorni di puzze e sporcizia. Dopo la bella impressione della prima notte (Bamako, città tutta d'aria e di grandi alberi scuri nella notte nera), l'impatto con l'albergo della stazione non è stato dei migliori. Sporcizia e zanzare ma, più di tutto, squallore e colori tutti uguali (il famoso "color cacca" che a F. piace tanto, ed ora mi spiego perché: qui tutto - la faccia della gente, le case, la terra, i vestiti e le suppellettili - sono "color cacca", in tutte le sue possibili variazioni). La stazione ferroviaria di Bamako è il posto più brutto che abbia mai visto nella mia vita. C'è uno squallore senza speranza e un terribile odore di deportazione. Gli umani tutti insieme, che mangiano, pisciano e sudano, hanno un loro particolare odore aspro e triste, come ce l'hanno le stalle o i pollai. Odore comunque di prigionia. Non riesco a trovare niente di bello in tutto questo. Bello, invece, il lungo viaggio in taxi-brousse, in mezzo alle nuvole e alla pianura. Nove ore pigiati in macchina nel caldo e nella polvere per andare da Bamako a Mopti. Poi questo hotel, pieno - come F. non ha mancato di farmi notare - di europei stronzi e antipatici. Allora, per riequilibrare le immeritate comodità del "Sofitel", cena al "bar Mali": poulet mangiato con le mani, nell'afrore delle stanze di bordello e dei vestiti sudici. Resisterò?

Mopti, 16 agosto 1985

Sto affrontando questo mese di ferie come una prova di resistenza. Avevo immaginato grandi prove di resistenza fisica (il caldo, la fatica, lo zaino da portare) che finora, in verità, non ci sono state. Ma non pensavo a questa sporcizia, questo inquietante squallore, questi odori pestilenziali. Quando F. mi parlava di queste cose le immaginavo come episodi isolati in un quadro di povertà e mancanza di "comfort" occidentali. Invece è la condizione generale della vita, qui, che mi deprime. Cerco di riderci sopra, dopo ogni "prova" (come la cena al "bar Mali"), per la soddisfazione di averla superata; ma alla successiva è sempre peggio.

Villaggio Dogon di Djighibumbu, sul tetto di una casa, 17 agosto 1985

Tutto intorno rumori di mortai: si prepara la cena e fra poco anche noi mangeremo il solito "poulet". Altri suoni sono i pianti dei bambini. Oggi ho visto cose molto belle di questo vasto mondo. Poca sporcizia e tanta campagna, il canyon e le cascate e poi, su in cima alla falaise, l'orizzonte vastissimo di una pianura senza pali della luce. L'Africa è, effettivamente, bellissima.

Il giorno dopo, al risveglio

I Dogon sono gente triste: ieri sera niente canti, niente fuochi. Ognuno sta per i fatti suoi, al buio, nella sua capanna. L'unico interesse che hanno per noi è rivolto a sigarette e bonbons che ci chiedono con insistenza, insieme ad un ossessivo: "ça va?, ça va?, ça va bien?". Ieri sera, prima di cena, c'è stato anche un tentativo commerciale: l'amico della guida Mohammud, proprietario di questa casa, ci ha portato qui, sul tetto, collanine, abiti e una sacca di pelle di capra. Ho avuto l'impressione che volessero prenderci per fame e che non ci avrebbero portato da mangiare se prima non avessimo comprato qualcosa. La sensazione complessiva è quella di essere ospiti in una bettola, scomoda e sporca per quanto si voglia. Altro che ospitalità! [...]

Mopti, 21 agosto 1985

Stasera ho camminato da sola per una buona mezz'ora. Il fiume Niger era molto bello, azzurro in un crepuscolo tutto giallo e rosa. Non ho incontrato bianchi: solo teste nere che ogni tanto mi lanciavano un "ça va?". Quando cammino con F. è molta di più la gente che ci saluta, ci ferma, ci invita a comprare. Una donna sola merita evidentemente più rispetto. Ho inoltre l'impressione di essere considerata molto brutta dalla gente di colore: per la mia diversità, la mia magrezza, il mio naso levantino. Non colgo mai sguardi d'ammirazione per me (come io ne lancio a uomini, donne e bambini belli che incontro qui per strada), semmai sguardi incuriositi rivolti al mio berretto con visiera, ai miei capelli lunghi, agli oggetti che di volta in volta tiro fuori dalla borsa. Non mancano i gesti di galanteria, come quando Ibrahim si alza per cedermi il posto o si impadronisce del mio bagaglio; come quando Mohammud mi carica sulle spalle per attraversare un fiumiciattolo; come quando Napo afferma che la sua nuova moglie - la terza - è "très jolie, proprio come madame". Ma sono gesti neutri, rivolti all'entità "donna bianca", che si immagina debole e delicata - a differenza delle forti donne di qui - bisognosa di cure e di complimenti (magari pelosi, come nel caso del boss Napo, che doveva farci allentare i cordoni

della borsa). Io, oltre che poco attraente dal punto di vista sessuale, sono anche un essere muto - non parlo francese, quindi "non parlo" - e poco interessante dal punto di vista commerciale, visto che non ho mai comprato nulla, se non da quello spennapollini di Napo. Nei villaggi Dogon era un po' diverso, soprattutto quando, dopo aver regalato una bic ad un bambino, sono stata corteggiata dal resto della popolazione infantile, che fino a notte inoltrata, e poi di nuovo all'alba, veniva sotto la nostra terrazza, infaticabile e monotona a chiamare "madame, madame". Ma anche in questo caso, nessun interesse per me persona. [...]

Bamako, 25 agosto 1985

Continuiamo a girare da un bar all'altro. Abbiamo visitato gli alberghi più belli della città (il "Grand Hotel" e l'"Hotel de l'Amitié") per sfruttare, da clandestini, i cessi, l'aria condizionata, le poltrone comode. Triste destino: affrontare un viaggio così per poi passare tutta la giornata in giri "turistici" dei posti meno africani di Bamako! Quando entri in questi alberghi sei sopraffatto dalla sensazione di "occidentalità". Ti rendi conto che non sei più abituata ai bicchieri puliti, alla luce elettrica, alla moquette. Cominci a sentirti brutta e inadeguata, coi tuoi capelli mal ravviati e i tuoi vestiti stazzonati, le tue scarpacce piene di fango e il tuo famoso naso levantino: *entraneuses* nere dall'aria sofisticata, lunghe ciglia e tacchi a spillo, ti guardano dall'alto in basso e ti fanno sentire una pulce. Poi cominci ad avere paura che ti scoprano e ti caccino via (perché poi? I bar degli alberghi sono luoghi pubblici e tu paghi come gli altri la "tonic" bevuta a metà col tuo amico). Ti siedi in un angolo intimidita, leggi la lista del bar, subisci le angherie di camerieri dignitosi e feroci che, anche loro, ti fissano dall'alto e sembrano volerti assestare il colpo di grazia. Poi, all'improvviso, guardi un angolo dell'elegante salone e scopri il lereiume consueto: sei in Africa, non dimenticarlo, scopa e stracci per la polvere non arrivano negli angoli. Guardi meglio e vedi l'imbottitura delle eleganti poltrone che comincia a fuoriuscire dalle cuciture, i tavolini - pretenziosi e ordinari - che si sbrecciano immancabilmente, i lampadari decorati di ragnatele... E riacquisti il senso della tua occidentalità. Lanci uno sguardo sdegnato al cameriere - mitigato appena da un urbano "merci" - e te ne vai con l'aria di chi sta lasciando un posto indegno di ospitarlo. Convinta, però, in fondo al cuore, che stai lasciando il paradiso per ributtarti nella sentina immonda di Bamako.

27 agosto, mattina presto

Al confine tra Mali e Guinea. Cominciato il viaggio verso la Guinea. Veramente è cominciato

ieri mattina con un'attesa estenuante nel cortile dell'ambasciata, a Bamako, per ottenere i visti. Poi sono cominciate le trattative per il viaggio. Molta gente, all'ambasciata, si era cortesemente offerta di darci un passaggio in macchina a prezzi esorbitanti. Poi la mancanza di benzina (dovuta - ma me ne sfuggono i nessi - alla rottura di un ponte) sembrava aver compromesso definitivamente la partenza. All'ultimo momento, quando già ci eravamo rassegnati a tornare, con i nostri zaini preparati in tutta fretta, all'hotel Majestic, un giovanotto occhialuto in Wolkswagen (al mattino era anche lui all'ambasciata) è venuto a cercarci e, con la mediazione di un vecchio biancovestito della stazione dei taxi-brousse, ci siamo messi d'accordo per una cifra piuttosto alta. È cominciato a questo punto, con noi già pigiati in macchina, un interminabile giro per cercare benzina, consegnare e prelevare bagagli, prendere passeggeri. Quando siamo partiti (sei persone e un imprecisato numero di bagagli, fra cui un intero stock di treccine finte) era già buio. Fino alle tre di notte abbiamo viaggiato per una strada che definire mulattiera è troppo, con una sosta ad una *gendarmerie* dove un militare imbranato ci ha scarabocchiato qualcosa sul passaporto e ci ha chiesto un *cadeau*. È la prima volta che assisto direttamente a questo tipo di cortese taglieggiamento da parte dei militari. Fra poco, credo, dovremo subirne di più gravi.

28 agosto 1985

Ancora in viaggio verso Kankan.

- Ma le donne nere non hanno mai le mestruazioni?

- Sì, ma le hanno nere.

- E non sentono male?

- No, mai!

- Neanche quando partoriscono?

- Anzi, quello è un gran piacere. Questo il contenuto dei dialoghi fra me e F. in una mattinata di terribili sballottamenti sul cassone di un camion, accompagnati - per me - da gravi dolori mestruali. Abbiamo abbandonato al suo destino (pessimo destino, immagino: l'autista è un pirla) l'equipaggio della WV e siamo rimasti a dormire a Siguiri, subito passata la frontiera. Ieri abbiamo impiegato l'intera giornata per percorrere pochi chilometri, bloccati da mille reti

burocratiche da parte delle dogane di entrambi i Paesi e da continue richieste di denaro da parte dei poliziotti. Lo chauffeur si rifiutava di proseguire, affermando di non avere più soldi. Ho conosciuto, finora, pochi africani antipatici, ridicoli e per ogni verso ignobili come il giovanotto occhialuto della WV.

Conacry, 30 agosto 1985

È un'altra città tristissima questa capitale della Guinea, già nota, ci ha raccontato un europeo che lavora qui, per essere stata la più bella città africana del colonialismo. Siamo arrivati dopo un viaggio di 22 ore in un taxi-brousse che si è varie volte rotto. Il viaggio è stato contraddistinto da un bell'attacco di diarrea che non è ancora finito: al danno si è aggiunta la beffa di dover chiedere allo *chauffeur* di fermarsi per lasciarmi cagare, con tutti i passeggeri che mi guardavano come una bestia rara. In un caso - eravamo fermi ad un mercato - c'è stata una specie di mobilitazione generale di autisti e passanti per trovare un posto adeguato per la mia cacca, con tanto di brocchetta d'acqua per lavarmi. Questo ha comportato una lunga ricerca, piena di "ça va?" e strette di mano, mentre io, in preda ai crampi, chiedevo solo di potermi accucciare in santa pace in un angolo.

L'arrivo a Conacry, stamane, è stato, credo, il momento finora più angoscioso del viaggio in Africa. Da giorni (da quando è iniziata questa allucinante trasferta in Guinea) sognavamo questa città come luogo di delizie, con alberghi decenti, acqua corrente, bagni di mare e frescura mediterranea. Niente di tutto questo: dopo una doverosa visita all'albergo "bello" (300 mila lire a notte) e una defatigante e inutile ricerca di un aereo che ci riporti a Bamako in tempo utile (prezzo un milione) siamo approdati in questo "hotel du Niger" con la prospettiva di fare il viaggio di ritorno a Bamako con gli stessi mezzi con cui siamo arrivati (taxi e camion). Di mare, per oggi, non se ne è visto: come due bestie sfinite abbiamo passato la giornata in questa camera d'albergo, col secchio dell'acqua per lavarci e il cesso comune a portata di mano. Poco fa una visita: una donna ha bussato alla porta insistentemente. Era una puttana che, quando ha sentito la mia voce, ha detto a F. di aver sbagliato stanza.

Kankan, 3 settembre 1985

Auto in panne e ancora diarrea. Ieri mattina alle 5 è cominciato il viaggio di riavvicinamento a Bamako. A 25 ore di distanza sono ancora "on the road".

Abbiamo avuto un incidente con la macchina, un camioncino pieno di gente come una scatola di sardine che si è ribaltato per lo scoppio di una ruota. Io sono tra i "feriti" più gravi, essendomi storiato il collo, schiacciata contro il parabrezza dallo stesso peso del mio corpo. F. si è molto allarmato ed ha cominciato a chiedere a tutti dove posso fare le radiografie (una puntata all'ospedale prima di lasciare l'Africa sembra ormai d'obbligo: per la diarrea o per le ossa rotte, o chissà per cos'altro).

In un primo momento anch'io mi sono spaventata, soprattutto per il "crak" che ho avvertito chiaramente alla nuca mentre l'auto si piegava sul fianco e io cascavo giù. Ma, dopo abbondanti abluzioni di acqua fredda, avverto solo un forte torcicollo senza altri sintomi. Adesso siamo tutti qua sull'erba (siamo in 25 o poco meno) ad aspettare che arrivi qualcosa per far ripartire la macchina. L'idea di rimettermi in auto non mi alletta molto, ma non credo ci siano alternative. E buffo come il tempo, in certe occasioni, si metta a girare lento lento. La sequenza del ribaltamento del camioncino, dopo il colpo secco, come di bottiglia che si spezza, della ruota scoppiata, è avvenuto come al rallentatore. Non ho avuto paura neanche per un attimo, solo il ribrezzo per quel "crak" alla nuca e, subito dopo, l'ansia di vedere F. Soltanto più tardi, quando mi hanno tirata fuori dall'abitacolo (che scena: io col mio pessimo francese che continuavo a ringraziare e a dire che mi lasciassero fare da sola - ricordo solo questo) il fastidioso pensiero di essermi fatta male sul serio e, per un attimo, il solito panico di quando ho paura di perdere il controllo del mio corpo.

Bamako, 7 settembre 1985

Ultimo giorno di Africa. Questa città che ho tanto odiato all'arrivo, mi è diventata familiare e non la trovo più così brutta. Anzi, ha le sue piacevolezze, come il museo antropologico, l'orto botanico, la biblioteca del dipartimento di agricoltura e foreste (piccola piccola da far tenerezza). E poi, piacevolezza della piacevolezze, questo "Grand Hotel" che ci ospita dall'altro ieri dopo il disastroso viaggio da Conacry a qui (tre giorni e tre notti di fatiche, imprevisti, paure e attese sfibranti) ci eravamo ripromessi questo soggiorno di lusso, anche perché nei dieci giorni in Guinea abbiamo speso pochissimo (solo l'economico hotel Niger e il prezzo dei passaggi in taxi-brousse, visto che mangiare, a volte, non si poteva). Lasciata la Guinea, a poco a poco anche la diarrea che da una settimana mi tormentava è finita. Sono stati due giorni deliziosi di lunghe letture a letto, passeggiate rilassanti, buoni pasti. Non abbiamo tradito il ristorante dietro l'hotel Majestic, con la veranda che serve da passerella per venditori e

mendicanti e il proprietario, piccolo bianco carico di anni, che ci saluta con grande cortesia e dignità.

Musica soft di chitarre e percussioni al bar del "Grand Hotel" dove, da un po', siamo seduti senza ordinare nulla, in attesa di prendere la *navette* che ci porterà in aeroporto. Ultimissime ore di Africa in un ambiente che di Africa non ha nulla, se si escludono le facce nere dei cinque componenti della band, il cui batterista, sigaretta in bocca e occhi da *swing*, mi sorride sornione (ho un antico *feeling* con i batteristi). Ultime aggressioni di un antiquario - ci ha affibbiato una pesante statuetta di pietra pseudo dogon in cambio della promessa di due paia di scarpe da fargli avere per Natale - e di un tuareg che sfodera la sua sciabola davanti a F. in un minaccioso tentativo di transazione commerciale.

Il sogno di Zola, favola triste e delicata, ha deliziosamente accompagnato, dall'alba al tramonto, la mia giornata frontaliera, che altrimenti sarebbe stata allucinante: otto ore di attesa per un pulmino che non è partito perché non è riuscito a fare il pieno carico. Poi all'improvviso, una Renault ci offre un passaggio per Bamako (pagando, s'intende). Equipaggio tra i più antipatici, paragonabile solo a quello della WV su cui abbiamo fatto lo stesso impossibile tragitto all'andata (sono ingiusta, nel dire questo, con Abi la negretta delle treccine: forse è che sono un po' gelosa della sua giovinezza e della sua allegra incoscienza).

Ad un autista dei più spericolati fra quanti ne abbiamo incontrati si è aggiunto lo stato davvero impraticabile della pista. Scossoni e colpi a non finire, conditi dagli insopportabili lazzi dei nostri compagni di viaggio che, nella loro lingua, non hanno smesso un istante di prenderci in giro, fra risate assordanti e urla volgari. Soprattutto quando, lungo il viaggio, abbiamo tirato a bordo il sesto passeggero, una bella ragazza in compagnia di alcune galline che, con voce alta e stridula, non ha mai smesso di ridere, incoraggiando con la sua presenza avvenente lo sfrenarsi della loquacità degli altri. Il momento peggiore è stato quando, il sentiero interrotto da un torrente, lo chauffeur ha deciso lì per lì di passare lo stesso, scaricandoci giù. La macchina, miracolosamente, è passata senza apparenti grosse difficoltà, nonostante il pulmino partito al mattino presto avesse rinunciato a passare, come anche un borioso francese che, in compagnia di una bella nera, comodamente viaggiava su un grosso fuoristrada. A questo punto, a differenza della giovane pollivendola rimasta allegramente in macchina ad affrontare il torrente, a me è toccato guadarlo scarpe in mano, piedi che si scorticavano sulle rocce del fondo e acqua che arrivava, in violentissima corrente, fino alle cosce.

Mi è stato san Cristoforo il più silenzioso dei miei compagni di viaggio, un nero butterato e sdentato che per tutta la traversata mi ha tenuta per mano stringendomi come una morsa. Come al solito, affrontare le cose mi impaurisce assai meno che pensarle e, ormai pronta a tutto (ficcarmi in acqua, stare in macchina o dormire lì, sotto la pioggia, non mi sembravano alternative né troppo gravose né troppo diverse), non ho avuto nessuna esitazione.

Più tardi lo stesso giorno. Come non detto: non si parte. Sull'aereo, nonostante innumerevoli prenotazioni e ok, non c'era posto. Né per noi, né per gli altri: 150 prenotazioni fasulle. Per completare il quadro, nel pigia-pigia dell'aeroporto hanno rubato il portafogli di F. con i rimanenti soldi di qui e la carta di credito. Come dire che adesso abbiamo anche problemi economici. Sono rimasti i franchi francesi, ma il soggiorno potrebbe prolungarsi: il prossimo aereo sarà lunedì. E io che devo riprendere a lavorare dopodomani! E mia madre che già stanotte si chiederà come mai non sono ancora arrivata! Domani sera probabilmente si ritorna all'hotel Majestic. C'est l'Afrique.

Bamako, 8 settembre 1985

Il panorama si fa sempre più fosco. Le voci si susseguono: si dice che in nessun aereo della prossima settimana ci sia posto, che i prezzi delle altre compagnie siano proibitivi. Tutti sono solidali, nessuno sa consigliarci una via d'uscita sicura. Io - è persino inutile dirlo - mi sento in carcere: la mia sopportazione dell'Africa, già così scarsa, era stata rigidamente scaglionata fino al 7 settembre. È finita.

Consolato italiano di Bamako, 9 settembre 1985

Gran puzzo di decomposizione, bel giardino, moquette pulita, un pianoforte giallastro e malridotto, una cagna bassotta che si struscia contro le gambe quasi fosse in calore. Il console, una signora grassa, continua a parlare alla radio. Aspettiamo. Ci potrà aiutare? Ieri sera, all'aeroporto, ci ha detto che i nostri biglietti non valgono un soldo bucato.

10 settembre 1985

Aria di casa sull'aereo Alitalia che da Parigi è appena decollato per Milano. Ieri, quando tutto sembrava perduto, è arrivata al "Grand Hotel" di Bamako la telefonata dell'Air Afrique: era arrivata, poco prima della chiusura, la conferma dei nostri biglietti. Corsa in taxi all'agenzia, poi alla polizia per i visti d'uscita: tutto sul filo dei secondi. All'aeroporto, dove siamo arrivati

con almeno quattro ore di anticipo, è poi cominciata una delle serate più angosciose della mia vita: la calca, la gente scalmanata, i fischi inquietanti dei poliziotti. F. bianco e sudato come un cencio, caparbiamente abbarbicato al banco dell'accettazione. Io, con le ginocchia che mi tremano, che continuo a gridare senza voce "doucement, doucement" alla torma di beduini scatenati che rischia di calpestarmi ai cancelli d'uscita. Sono le situazioni in cui la gente può morire schiacciata, credo. Un lungo incubo pauroso, accompagnato dall'angoscia incessante di non farcela, di restare a terra ancora una volta. Sull'aereo, poi, con la Nona sinfonia di Schubert agli auricolari ho sognato di essere sospesa, col mio sedile, a migliaia di metri di quota, senza che nulla sotto di me potesse sorreggermi, e mi aggrappavo disperatamente ai braccioli per non precipitare in un abisso nero e informe.

L'acqua si può bere, l'insalata si può mangiare: cose meravigliose che sorprendono. Non ho voglia di chiamare mia madre, temo polemiche e rimostranze; ma poi la chiamo. Adesso si sta quasi per atterrare. Finito il viaggio. Ma quale vacanza?

Jugoslavia, Jugoslavie

di Maria Bacchi

Negli anni '70 attraversavamo la Jugoslavia spingendo al massimo l'acceleratore di un decrepito furgone a nove posti: era solo un transito verso le più esotiche rotte dell'est o del sud. Nessuna voglia di fermarci, neanche per dormire, in quel paese che sembrava riassumersi tutto nella Zagabria Belgrado. Nell'orgogliosa ignoranza dei miei vent'anni la Jugoslavia era solo il paese del socialismo molliccio, dei suvlachi, dei condomini giganteschi che disegnavano il profilo di città che non volevo affatto visitare. Nessun eroe jugoslavo giocava con il mio immaginario. In Bulgaria a risarcirmi, almeno in parte, delle numerose delusioni che Sofia, dal bel nome evocativo, mi aveva riservato c'era il piacere - forse non condiviso dai bulgari - di essere nella terra di Dimitrov. Ma dalla Jugoslavia quale altro nome era uscito, se non quello di Tito?

Dieci anni dopo, il film di Makavejev e Kusturica agitarono in me emozioni intense. La protagonista di Montenegro Tango (che, grazie anche alla luce nordica e trasognata dell'aurora boreale, trova un'ironica e letale via di fuga dalla sua ordinata vita coniugale dopo essere stata rapita dalla sensualità degli slavi del sud) si insinuò nelle mie più nascoste fantasie. Poi un libro bellissimo *Breviario Mediterraneo* di Predrag Matvejevic a catturare il desiderio di appartenere a un territorio ibrido, tra nord e sud, tra oriente e occidente, un territorio segnato dai confini incerti dei vigneti e degli uliveti, tra la via della seta e quella dell'ambra, con i mercati davanti alle porte delle città, le osterie, le pescherie, le fontane e i pozzi e l'animata loquacità mediterranea, la *retorica mediterranea che è servita alla democrazia e alla demagogia, alla libertà e alla tirannide*. Sul retro di copertina c'è scritto *Predrag Matvejevic (nato a Mostar, Jugoslavia, 1932), uno dei più prestigiosi saggisti della letteratura jugoslava e slava odierna...* L'edizione è del 1988.

Anche l'appartenenza è fatta della stessa sostanza dei sogni e le radici più profonde sono quelle d'elezione. Non appena questo territorio vicino - dai confini vaghi, popolato di miti, parole, odori, sapori, immagini, racconti che in qualche modo mi erano già familiari - è venuto a far parte dei miei desideri di appartenenza, la televisione e la stampa me lo riportano lontano anni luce: la morte, la follia, lo stupro, il nazionalismo, la guerra disegnano i tratti di un medioevo vicinissimo e remoto al quale, per mesi e mesi, non riesco neppure ad accostarmi. Perché distruggono Vukovar? Chi abbatte l'arco audace del ponte di Mostar? Chi violenta le donne jugoslave?

Mi pare di aver voluto capire, di non aver nemmeno tentato di decifrare le informazioni confuse che ogni giorno arrivano in casa. Troppo vicino, troppo doloroso, troppo antico. E mi vengono in mente da chissà quale anfratto parole che nella mia infanzia avevano un suono sinistro come *terre irredente*, *foibe* o *profughi titini*, parole che allora avevano il compito di avvalorare un certo anticomunismo di famiglia.

Cosa c'entro io con questa guerra? Cosa c'entro io con la guerra? Perché sono andata in Nicaragua, in Palestina, in Iraq? Cosa mi strazia e cosa mi attira in questi scenari al limite, di questi teatri in cui si inscena il conflitto fino alle sue conseguenze estreme. Non ho fratelli ai quali dare sepoltura, non ho oggetti della memoria da raccogliere, non ho figli da piangere, non ho case sulle cui rovine disperarmi.

Luisa Morgantini ha scritto, da qualche parte, che lei, nata nel 1940, la guerra l'ha sentita nella pancia di sua madre, l'ha sentita quando i tedeschi sono andati a prendere suo padre che era partigiano; trova qui una radice lontana ma certa al suo impegno pacifista. La mia storia è molto diversa, ma credo vada cercata in questo ordine di argomenti la radice di molte nostre scelte. Non mi basta la risposta lucida, positiva, razionale al *perché frequentiamo quei luoghi*? Non mi basta saper che tessiamo trame di pace fra donne che si trovano collocate su fronti opposti; che stiamo cercando di inventare una politica internazionale delle donne dato che quella degli uomini e delle loro istituzioni si è rivelata fallimentare. Non è solo questo, è di più. Nel mio caso è un viaggio tra le metafore a condurmi fin là. Quel lutto è così mio che non mi vesto neanche di nero, che sento di sfiorare appena i confini della politica nell'impegno contro la guerra. O la politica e la guerra e la storia, le appartenenze, le origini sono maschere che diventano tutt'uno con la carne di chi le indossa costruendo identità inconsapevoli e grottesche e parole che non risuonano in nessuna lingua perché non aderiscono a nessuna vita.

Neda Bozinovic il richiamo della politica

Neda Bozinovic è di Cattaro, in Croazia, è nata nel 1917. Studia legge a Belgrado, entra presto a far parte, da ragazza comunista del movimento degli studenti. Si laurea nel 1939 e trova lavoro in un ufficio postale. Appena inizia la guerra Neda va in Montenegro: il partito le affida l'incarico di costruire lì un'organizzazione autonoma di donne che fornisca un supporto logistico alle formazioni partigiane che stavano nascendo. Entra a far parte delle unità militari combattenti. Nel '42 è responsabile della sezione politica di una brigata partigiana. Non molto tempo dopo è capo del dipartimento politico della Prima Divisione Proletaria (della quale fanno parte i Battaglioni italiani "Matteotti" e "Garibaldi"). Alla fine della guerra è consigliera di stato, poi giudice della corte suprema, quindi segretaria di stato. Nel 1951 è nominata segretaria dell'associazione degli ex combattenti. Questo incarico la prenderà tanto da indurla, nel 1954, a rinunciare ad ogni carica nell'Esecutivo. Resterà per alcuni anni membro della Corte Costituzionale Federale.

Qual è la chiave di lettura che può permettermi di capire la vita di una donna che ha dedicato interamente le proprie risorse a quelle che - con un termine che ha assunto oggi connotazioni così vaghe e ambigue da suonare quasi privo di senso - chiamiamo politica?

Provo, su questo stesso terreno, a porre in discussione ciò che ha perso. Nel 1954, come ho già detto, ha rinunciato alla segreteria di stato. Nel 1963 da segretaria diviene vice presidente degli ex combattenti, una funzione meramente onoraria.

Nello stesso anno assiste, impotente, allo smantellamento delle organizzazioni da parte delle donne jugoslave di una parità con gli uomini che non giustifica più l'esistenza di organismi specifici che le rappresentino.

Nel 1972 assiste all'espulsione dalla lega dei Comunisti della componente liberale e antiburocratica alla quale è molto legata. Lei e suo marito, Dobrivoje Radasavlevic, che per un breve periodo è Presidente del Partito Comunista serbo, non vengono espulsi dal partito ma, per anni e anni, fortemente isolati e esclusi dalla vita politica, un invisibile cordone sanitario li allontana dalle abituali frequentazioni. Il 20 novembre 1979, in occasione del cinquantenario dell'iscrizione al Partito comunista, ne restituisce la tessera.

Nel 1981 molti degli amici liberali con i quali aveva affrontato duri momenti di lotta contro la

burocratizzazione del comunismo jugoslavo e contro il nascente spirito nazionalista, le chiedono di unirsi a loro nel sostenere Milosevic: in risposta lei propone di limitare i loro rapporti al piano della semplice amicizia personale per evitare un'ulteriore rottura di relazioni dato che non si sente proprio di condividere le loro nuove scelte politiche. Dal dilagare di questa ultima guerra anche l'associazione degli ex combattenti ha assunto posizioni nazionaliste e Neda se ne è drasticamente staccata: nel 1994, in occasione delle celebrazioni del cinquantenario della Liberazione, Neda non viene nemmeno invitata. Se avessi saputo tutto questo di Neda prima di conoscerla avrei temuto l'incontro con una donna di grande valore ma vagamente dura, segnata dalla lunga frequentazione con i luoghi del potere, resa amara dalle sconfitte, o acidamente ironica, o insopportabilmente depressa.

L'incontro con Neda Bozijnovic è quasi casuale: chiedo per telefono un appuntamento con qualcuna delle donne in nero di Belgrado; risponde lei, in un francese chiaro e piano che non mi espone a difficoltà eccessive. Quando una settimana dopo arrivo, lei mi sta aspettando: è una donna anziana, contenuta e seria. Risponde alle mie domande sull'attività del gruppo con precisione impeccabile, non mostra segni di stanchezza neanche dopo ore di conversazione continuamente interrotta dall'arrivo di donne e giovani e ospiti stranieri. Lei non perde il filo, non si distrae, non permette digressioni alla mia curiosità esuberante se è nel cuore di un discorso che le pare importante finire, ma non lascia nemmeno cadere nessuna delle mie domande.

Al termine del primo incontro con lei ho la sensazione di una segreta grandezza della mia interlocutrice: sarà la misura e la precisione del suo linguaggio; o forse la grande attenzione che sa prestare a chi le sta di fronte senza tuttavia rinunciare all'integrità del suo pensiero; o una sorta di passione contenuta ma intensa che affiora quando il discorso si apre nell'analisi della situazione politica. Qualità insolite le sue, ancor più insolite in una figura che, se si eccettua lo sguardo obliquo e lunghissimo, è quella di una donna anziana piuttosto incurante della foggia dei suoi abiti, che porta nel corpo i segni della sua stanchezza, che sembra desiderare soltanto di non esser notata. Eppure si muove con sicurezza in questo luogo di femministe di ogni età, di giovani pacifisti e disertori, di internazionalisti e internazionaliste provenienti da ogni parte del mondo. Come tutte scrive, confeziona pacchi per i campi profughi, prepara caffè e tisane, fa fotocopie, spedisce fax. Come tutte, ma con una riservatezza diversa avvolta da un silenzio da "ospite", immersa in una serietà affettuosa che l'età non basta a giustificare. Si trattiene a lavorare più a lungo di altre perché abita in un condominio alla

periferia e la sua casa, in periodo d'embargo, non ha né luce né riscaldamento per molte ore al giorno. Prima di lasciarci le chiedo di parlarmi un po' di lei, della sua vita. Ride, e sorridono anche le donne che ci stanno intorno: - Ero una femminista belgradese, prima della seconda guerra mondiale. E il discorso personale sembra destinato a cadere lì; le sue parole tracciano subito sfondi nei quale lei scompare: la Belgrado degli anni trenta, i movimenti politici e culturali che la rendevano il cuore vivo e cosmopolita dei Balcani, l'organizzazione del partito comunista, la vitalità della sua generazione di militanti. Devo rincorrere Neda nel labirinto delle vicende della storia Jugoslava degli ultimi cinquant'anni, dagli anni Venti fino all'inizio di quest'ultima guerra etnica, quando ha deciso di legare quotidianamente la sua storia a quella di un gruppo di femministe e pacifiste belgradesi, spesso più giovani di lei di quasi mezzo secolo.

Cos'è successo a questo paese che aveva cercato di essere socialista?... Durante la lotta di liberazione ho tentato in ogni modo di educare i combattenti al rispetto di tutte le culture e di tutte le religioni. In mezzo a tante difficoltà, ad esempio, facevamo in modo che i partigiani musulmani avessero la possibilità di mangiare solo i cibi ammessi dalla loro religione... Il nazionalismo ha distrutto tutto questo. Oggi morire per una patria è una sciocchezza... la mia patria oggi è qui nella casa delle Donne in Nero, sto con loro fin dall'inizio della guerra. Stasa e le altre erano al centro dell'azione contro la guerra, da allora solo loro sono rimaste attive...

Mi fermo a Belgrado per una settimana e ogni giorno io e Neda ci incontriamo. Non sto più intervistandola, sta nascendo un dialogo anche se sono sicuramente io ad ascoltare di più, a sollecitare la mia interlocutrice, ad alimentarmi voracemente di tutto quanto lei racconta. Riascoltando la registrazione dei nostri incontri mi accorgo di come la voce di Neda sia andata via via cambiando. Il suo parlare lento e pensoso si colora di venature affettuose; ci sono note remotissime di commozione di tanto in tanto, dove non le aspetteresti, dove la retorica non può avere luogo; e nostalgie serene, accorate e composte quando affiorano le figure del suo universo familiare.

Le mie coetanee mi dicono che per me è facile uscir fuori e far politica ancora... Forse loro hanno nipoti e figli, ma anch'io ne ho e li lascio vivere la loro vita, li spingo a farlo, magari aiutandoli se ne hanno bisogno... Mio marito non mi chiedeva di restare a casa. Lavoravamo insieme, lui da una parte e io dall'altra. Non ci rimproveravamo se uno o l'altro non c'era. Facevamo vita politica entrambi e non era facile, fortunatamente c'era mia madre: ho avuto tre figli. Una delle mie figlie è morta cinque anni fa di

carcinoma. Gli altri sono qui: una figlia di quarantotto anni e un maschio di quarantacinque. Mia figlia mi prende in giro, non si occupa di politica, dice che non è bene usare il tempo per la politica, che non ne viene niente. Posso capirla: lei lavora in un centro di riabilitazione con i feriti di guerra... lei condanna la guerra, lavora coi grandi invalidi; bisogna aiutarli ma sono folli. E un lavoro troppo doloroso per lei e cerca di fuggire dagli altri problemi. L'altra, quella che è morta, era una combattente comunista, era attiva. Era anche femminista, ha riflettuto molto sul problema delle donne attraverso la sua esperienza e quella delle sue amiche. Lei non poteva assumere le mie esperienze e io le dicevo sempre che lei era un tipo che doveva toccare col suo dito tutti i problemi.

Trovava tra le sue amiche chi la sosteneva; era assistente all'università; si interrogava continuamente sul perché le donne non vogliono essere femministe. Mio figlio scherza sui politici. Non credo che i genitori possano trasmettere la loro esperienza ai figli. Tutti e tre hanno sempre discusso con me di tutto, ma avevamo punti di vista diversi anche se tutti e tre erano d'opposizione. Li ho educati secondo un'etica che fosse in accordo con la mia vita, ma loro mi dicono che la vita è dura e che l'onestà che gli ho inculcato non li aiuta oggi.

Arriviamo a parlare di questo dopo alcuni giorni. Quel movimento, che mi è diventato spontaneo, di iniziare a parlare con le altre donne a partire dalla dimensione personale della vita, con Neda si capovolge per un moto altrettanto naturale. La politica, le vicende storiche che l'hanno vista protagonista come "una delle intelligenze più brillanti dell'ultimo mezzo secolo" (stando alle parole di uno sconosciuto, anziano, signore col quale mi trovo a parlare di lei al tavolo di un ristorante belgradese) non sono maschera, copertura, rappresentazione neanche per un attimo; sono sostanza vera, significato profondo dei giorni che passano, stile di vita, impronta dei rapporti, scelta morale di un rigore senza dogmi che mi stupisce e mi commuove. Neda va a toccare il fondo di materiali della mia storia che galleggiano verso una deriva di senso: gli anni della militanza attiva della sinistra extraparlamentare, i giorni e le notti che nel ricordo mi sembrano senza soluzione di continuità; la passione di essermi sentita parte di un filone di impegno, di cultura e di lotta che aveva radici lontane, un alveo ampio, correnti contrastanti e tumultuose al suo interno, ma una bellezza che non voleva possedere beni, dalla parte di chi aveva patrie senza confini, di chi osava ribellarsi.

Prima dell'epoca dei grandi dubbi, prima della morte di Mao, prima del Portogallo e dell'Angola, prima della Cambogia, prima, soprattutto, di quel femminismo dirompente che dal 1975 ha rotto gli argini del mio pensiero e della mia vita e ha ridefinito le responsabilità, il

valore delle scelte, i parametri di interpretazione della realtà e persino il modo di amare, di ragionare, di soffrire. Prima di tutto questo, quando a vent'anni avevo scelto di sentirmi dentro alla storia grande di quello che chiamavamo il movimento operaio, devo aver abitato qualche angolo della grande casa che anche Neda abitava. Le sue analisi sottili della storia del suo paese, la sua intelligenza lucida nello scoprire i nessi che legano elaborazioni teoriche molto generali a scelte solo in apparenza contingenti, la sua sensibilità moderna, attuale nell'interpretare le vicende del passato senza pentitismi, senza protagonismi ma anche senza rinunciare a nessuna delle sue responsabilità, questa sensazione del ieri e dell'oggi di essere comunque parte di qualcosa di molto ampio, di una storia che trascende i confini nazionali ed europei, tutto questo mi cattura nella trama dei pensieri di Neda, nella sapienza politica di chi ha elaborato strumenti complessi per capire, per scegliere, per cambiare, andando oltre quello che la propria generazione è stata chiamata a fare.

- *Abbi cura di te, non stancarti troppo* - le raccomando congedandomi da lei.

- *Ci sono generazioni che non hanno diritto al riposo* - risponde sorridendo.

Neda non si è data neppure il diritto ad una radice, ad una terra d'origine da rivendicare:

Ho cominciato la mia lotta tra le donne del Montenegro ed ero come a casa mia tra loro; poi sono andata in Krajna e tra i serbi della Krajna sono stata la benvenuta pur essendo croata; poi sono stata nella Terza Brigata, ancora tra serbi e mi hanno fatta cittadina onoraria di Banja Luka; ho terminato la mia carriera militare nella prima divisione tra montenegrini, croati, bosniaci e italiani e nel 1943 ho guadagnato l'Ordine di Fraternità e Unità. Ne sono molto fiera e sento che quest'ordine mi appartiene come quadro che ha lavorato con gente di tutte le nazionalità sentendosi sempre una di loro... Si dice oggi che è stata una grande menzogna e che io ho vissuto una vita falsificata, immaginaria; Draskovic, ad esempio, me l'ha detto e tanti altri. Tu hai davanti a te una donna immaginaria. Non posso spiegare a me stessa come questo sia potuto accadere... Negli anni '80 si sono svuotati tutti i valori di prima della guerra. La prima operazione è stata quella di denunciare la Lotta di Liberazione, di svalorizzare gli ex combattenti e di celebrare i collaborazionisti.

- Non credi che oggi sia necessario ripensare al concetto di nemico, tener presente la complessità individuale, la fragilità nascosta dietro la maschera?

- Sì, sono d'accordo con te ma non serve a niente rovesciare quanto è accaduto nel passato, cancellare

tutto... Anche prima della seconda guerra mondiale ero contro la guerra come lo sono oggi, credevo anche allora che la guerra fosse una tragedia per tutte le nazioni, ma nel 1941 c'era l'occupazione e credo che fosse necessario lottare contro gli occupanti, lottare per la libertà nazionale... Ora non c'è nessun aggressore esterno, è una guerra che non saprei definire, è guerra civile... È guerra?... ne ha tutte le componenti.

- È guerra? - si chiede Neda di fronte alla follia che devasta i villaggi della Bosnia; che taglia ogni speranza ai profughi; che continua a riempire i centri di assistenza di donne vittime di una violenza che fa del loro corpo il territorio sul quale imprimere il marchio dell'origine, e gli ospedali di corpi martoriati.

Lei sa cos'è una guerra, quali cataclismi porta nella vita della gente, quanti anni servono per sanarne le ferite.

Non potevo essere Segretaria degli ex combattenti e continuare ad occupare la carica di Segretaria di Stato. Ho rinunciato a favore del lavoro per gli ex combattenti, erano stati i miei compagni di lotta... Noi non eravamo un 'armata regolare; all'inizio della guerra eravamo un piccolo gruppo, alla fine un esercito di 800 mila combattenti. L'ottanta per cento era composto di contadini ai quali la guerra aveva lasciato problemi drammatici; c'erano 280 mila orfani di guerra, centinaia di migliaia di vedove, villaggi bruciati, un'economia distrutta. Vedevo la vita di questi miei compagni di lotta... provavo per loro sentimenti profondi... Non c'era a quel tempo nessun programma per risarcirli di quanto avevano perso, per salvare i loro figli. Ogni giorno si presentavano nel mio ufficio setto o otto persone disperate, storie drammatiche provocate dalla guerra; la sera tornavo a casa esausta, completamente presa da queste vicende. Non ho voluto nessun privilegio per loro, ma leggi che li proteggessero. Queste leggi ci sono ancora ed è stata la mia organizzazione che le ha create... Purtroppo questa organizzazione, che oggi esiste ancora, è diventata nazionalista. È una grande tragedia quel che capita a questa gente.

Neda è donna di fronte alla guerra, ma non veste i panni del lutto, usa gli strumenti, quasi ignoti alla mia generazione, delle leggi, delle battaglie istituzionali e giuridiche. È per un esercito di contadini, per le vedove, per i bambini orfani, per i villaggi bruciati che decide di rinunciare ad un incarico istituzionale importante a favore di un'occupazione più oscura. Provava per loro sentimenti profondi, dice. Quei sentimenti che legano le persone che scelgono di far insieme pezzi di un percorso aspro, che condividono scelte, speranze e lutti. Che sia questa una nazione? Questa consanguineità senza origini di sangue?

Colgo in lei la stessa passione nel parlarmi della sua lotta lunghissima da donna tra le donne, non esita a definirsi femminista. Questa parola, che mi è cara, ha confini ampi e Neda nella sua lunga storia li ha solcati quasi tutti. E vagamente ironica, piuttosto scettica verso i modelli di emancipazione corretti.

... Bisogna credere che molte donne siano ancora fiere di essere buone mogli, buone madri, buone casalinghe e per di più brave nella professione, è l'ideale della donna jugoslava: essere brava nella vita professionale e brava in casa... È un modello che ha prodotto donne coscienti della propria posizione, del proprio potere e anche del proprio valore, ma allo stesso tempo manipolate dalla società maschilista proprio perché incarnano questo modello di donna ideale. A mio parere, sempre quando la donna riesce ad ottenere un po' più di libertà, ad uscire nel mondo, i maschi trovano il modo di opprimerla di nuovo.

Neda crede fortemente nel valore della solidarietà politica: *senza un'organizzazione delle donne non si può pensare di cambiare la mentalità tradizionale.* Per lei fu un errore gravissimo lo smantellamento dell'Organizzazione autonoma delle donne nel '63. Chiama anche se stessa in causa:

Abbiamo fatto una Conferenza delle donne nel quadro del fronte popolare, una grande organizzazione politica, e lì si è detto che le donne sono uguali agli uomini e che non era più necessaria un'organizzazione femminile, esse potevano essere attive come quadri politici del Fronte ed era sufficiente una conferenza per occuparsi dei loro problemi. Molte questioni furono messe all'ordine del giorno, ma si trattava di questo e nient'altro, in un quadro di burocrazia; ci si occupava di questi problemi, ma le donne dimenticavano chi erano le donne [...] Ora ci si è dimenticati dei nostri diritti e tutti i problemi sono diventati problemi dello stato, dell'organizzazione dello stato, ad esempio del Dipartimento sociale, ed è un modo burocratico di risolvere questi problemi: non c'è più un rapporto con le donne e tra le donne, le si è divise, separate [...] Io credo che le classi abbiano interessi separati, la classe operaia ha interessi molto diversi dalla borghesia, ad esempio, ma quando si tratta delle donne c'è qualcosa che accomuna sia le borghesi che le proletarie, hanno bisogni comuni; bisogna trovare queste cose che uniscono.

E mi racconta pagine straordinarie della storia di questo suo composito paese: reti di donne giovani e anziane, di intellettuali e operaie, delle donne del Kosovo che lottavano contro l'analfabetismo, della combattività guerriera delle montenegrine, della facilità delle militanti di tutto il mondo per mettersi in contatto fra loro alle conferenze internazionali per creare conferenze parallele, dell'impegno dei gruppi di donne ad insegnare alle altre ad usare le leggi a loro favore. Giorno dopo giorno.

E poi un procedere per inerzia sulla strada di un'emancipazione che poco per volta ha perso la sua anima. Fino ad oggi, all'abilità, che lei definisce machiavellica, del potere serbo (ma non sembra andar meglio nelle altre repubbliche) di demolire tutti i diritti che le donne hanno conquistato per tornare *allo spirito del ruolo tradizionale della donna*.

La passione politica di Neda esce dalle sue parole lucide con la forza e la timidezza di una cascata: evita l'enfasi, non le servono metafore, non colora i suoi ricordi né di luci, né di odori, né di suoni; nessun gioco di seduzione, nessun esercizio di retorica; ore e ore di parole senza una sola sillaba di troppo, senza una ripetizione inutile; c'è qualcosa di puro e di assoluto in lei e di così umano e a volte dolente che tocca una parte profonda di tutto ciò che lei evita. Come tutte le figure grandi, grandi davvero che ho conosciuto, non nomina una sola volta la parola autorità, né la sua sorella migliore: l'autorevolezza. Credo che lavori tra le altre e che molte, tra le più giovani, nemmeno sappiano del suo passato. Le ho visto accendersi gli occhi di gioia per il ritorno di Stasa da un lungo viaggio; l'ho sentita in apprensione per i ritmi vorticosi di Jadranka, divisa tra i suoi figli, i campi profughi, la casa delle donne e la nostalgia per la sua Sarajevo. Mi è parso, persino, di cogliere il dipanarsi della sua simpatia per me, dato che ha riservato per l'ultimo nostro incontro, la sera tardi di un gelido inizio di gennaio, il suo racconto più bello, il più commosso, divertito e sofferto. Quello della Casa delle studentesse costruita nel 1930 a Belgrado da un gruppo di ragazze coi fondi raccolti casa per casa vendendo "buoni" di carta a forma di mattoncini.

E poi spettacoli per raccogliere soldi, e petizioni al governo, persino alla regina che, come qualche volta capita nei racconti, è una buona regina e fa un'offerta generosa. Neda vi arriva nel 1935, più o meno nel periodo in cui le ragazze eleggono come direttrici della casa Mila Dimic, donna giovane e bella, di grande fascino, attrice e poetessa, capace di performances straordinarie per tutelare l'autonomia delle ragazze e della loro casa. Poco prima del 1941, quando l'esercito nazista occuperà la Serbia e a Belgrado si insedierà un governo collaborazionista, tutte le sedi delle organizzazioni studentesche vengono chiuse. Tutte, tranne la casa delle studentesse che resterà inviolata essendo di loro proprietà. Chiusa al governo e agli occupanti, la casa si apre, invece, a tutte le organizzazioni clandestine. È Mila Dimic a proteggere, con la sua forza briosa e creativa, l'incolumità delle sue ospiti. Finché i nazisti non l'occuperanno e ne faranno una caserma. Ma anche allora Mila Dimic continua a presentarsi al comando e a rivendicare i diritti delle ragazze della loro proprietà. Credo che proprio lì, nella sua Casa, sia stata trattenuta, torturata e uccisa. Neda mi racconta fino a notte fonda questa

storia straordinaria di libertà vera delle donne, di fantasia, di coraggio, di gioia di vivere (qui si fioriscono i particolari sulla cura nell'arredamento, sui piaceri della convivenza, sull'arte di sanare i conflitti fra gli ospiti). Mi fa vedere, quasi timidamente, un suo saggio in serbo croato su questa vicenda. Le chiedo di darmelo per farlo tradurre, perché vorrei che tante donne sapessero di lei e di Mila e di Stasa e delle altre che da mezzo secolo lottano a Belgrado perché nulla venga dimenticato. Dato che, come Christa Wolf, non vogliono che si spieghi loro "come sia possibile essere presenti e contemporaneamente non esserci, l'orribile segreto degli uomini di questo secolo"

Il requiem di Patrizia Valduga

di Paola Redaelli

Una manciata di parole semplici ma non facili ritornano e si ridispongono in modo sempre nuovo in ciascuna delle trenta ottave di cui si compone il *Requiem* di Patrizia Valduga (1). *Requiem per mio padre morto il 2 dicembre 1991* recita esattamente il frontespizio, ma giustamente l'indicazione del "beneficiario" della preghiera - che è anche il sottotitolo - compare scritta in caratteri più piccoli e più chiari. Può parere così un'intima dedica, oppure all'inverso, ambigualmente, un richiamo a una maniera classica nella nostra letteratura di titolare i componimenti poetici; sono questi i due registri che caratterizzano tutto il volumetto, sempre perfettamente fusi, mai dissonanti. Una padronanza grandissima delle forme della nostra tradizione letteraria si amalgama con una lucidità impietosamente profonda di fronte al dolore per la morte e del morire: l'una sostiene e illumina l'altra, e viceversa. Quella che negli altri libri di Patrizia Valduga mi appariva un'indiscutibile ma eccessiva - in tutti i sensi del termine, anche stilistico - maestria del dolore, in *Requiem* è come svanita producendo un distillato prezioso e insieme modesto, eccezionale e insieme comune. Come è a volte eccezionale e come è sempre comune il fatto della morte del padre.

Delle infinite sofferenze che la morte del padre può causare, ed emozioni e sentimenti contraddittori, in *Requiem* la figlia sceglie di raccontare principalmente quella della propria inadeguatezza ad esser tale: *io fallita come figlia, fuggita/ lontano un giorno, e lontana da allora/ non so niente di te, della tua vita/ niente delle tue gioie e degli affanni/ e ho quarantanni, padre, quarant'anni!* Dei motivi di questa lontananza - lontano è parola chiave del settimo, dell'ottavo e del nono componimento - la figlia non dice. Non già perché quei motivi vengano in qualche modo liquidati come non importanti data la gravità dell'ora, ma perché il suo sguardo è fisso sul presente, teso a cogliere di questo presente ogni minimo lancinante dettaglio, in un percorso che solo alla fine si riconoscerà essere stato di avvicinamento e di scoperta di un

amore.

Così, solo alla ventottesima ottava, la figlia implorerà: *Stammi vicino, aiutami ti prego,/ per i giorni che mi restano ancora,/ i giorni del dolore e dell'amore/che il cuore non ti ha detto per pudore*. E nella ventisettesima aveva detto: *O padre padre, anche come si muore/ tu mi hai insegnato, il senso della vita/dentro la morte, a prezzo della vita...* Di ottava in ottava - perché è in questo ritmo che si materializza e pulsa fino all'ultimo nell'orecchio del lettore il tempo brevissimo della malattia mortale del padre, anche quando questi non avrà più possibilità di parola e la figlia nessuna ragione per pronunciarne -, di ottava in ottava dicevo, la poesia di Patrizia Valduga riesce a restituire il non detto e il non dicibile, il silenzio a due gravido dei piccoli intermittenti disperati pensieri, delle fuggevoli osservazioni della figlia, delle sue congetture dolorose sul sentire e il pensare del padre: *Che ore nere devi aver passato,/ [...] /fino a questo novembre disperato/di vento freddo, di fronda ingiallita/padre ingiallito come fronda al fiato...* Oppure: *Fa così freddo, ti copro i ginocchi,/ tu segui la tua ombra misteriosa/ quella farfalla nera viva e greve,/ non l'hai neanche guardata quella neve*. O ancora: *Signore,/ sii giusto, prendi me, donna da niente,/ e vissuta così, morentemente...*

Morentemente: sta, in questo avverbio, come uno sguardo all'indietro, una nota autobiografica che sovrappone per un attimo la figlia del libro alla poetessa in carne ed ossa, quella che in *Donna di dolori* ha tentato di rendere in versi la condizione del dopo-morte; ma soprattutto sta, nel suo suono lungo e prolungato, come il gemito di un dolore estenuante e profondo. Per colei che scrive, vivere la morte del padre ha comportato ritrovare se stessa come figlia, rigenerare se stessa, o almeno la parte di sé che da quella relazione era fuggita. Una rinascita sofferta e obbligata (perché non c'è alcuna libertà né nel rinascere né d'altronde nel nascere), come testimonia l'implorazione al padre, insieme dolce e ribelle, contenuta negli ultimi versi del libro che recano la data del secondo anniversario della sua morte: *Ti prego, aiutami, pensa al mio cuore,/ fammi uscire da me, fammi trovare/ favole di pietà, versi d'amore.../ Versi d'amore come ai miei vent'anni!/ Padre, il mio cuore compie oggi due anni*.

Nota

(1) Patrizia Valduga, *Requiem*, Marsilio, Venezia, 1994.

Donne guerra memoria

di Silvana Sgarioto

Non si tratta di *herstory* (1) anche se il sottotitolo (*Storie di donne 1940-45*) potrebbe suggerirlo. *In guerra senza armi* (2) è, o almeno così sembra a me lettrice appassionata di storia, un vero e proprio tentativo riuscito di storia di genere, perché attraverso la costruzione di un archivio di memoria (le interviste a 125 donne torinesi invitate a raccontare la loro guerra nel corso di tre anni dal 1990 al 1993) si interroga sulle relazioni tra gli uomini e le donne e sulle immagini del maschile e del femminile nel corso della seconda guerra mondiale. A condurre la ricerca e ad elaborare i risultati due storiche, Anna Bravo e Anna Maria Bruzzzone, che da decenni ormai lavorano sulla memoria femminile e sono state in grado di mettere a punto paradigmi eclettici suggeriti di volta in volta dallo stesso oggetto di studio, consapevoli della loro provvisorietà e soprattutto animate dalla passione della singolarità che è il segno distintivo della storia, buon antidoto da ogni forma di generalizzazione essenzialista.

Il risultato è un equilibrio felice tra indagine onestamente empirica e assunti squisitamente teorici, tanto da riprodurre in chi legge una "grande presa emotiva e teorica", la stessa che ha segnato l'impatto tra le intervistatrici (Eleonora Bisotti, Anna Gasco, Grazia Giaretto e le stesse autrici) e le donne intervistate. Riesce soprattutto l'impresa di rimettere in discussione radicalmente e pacatamente stereotipi e luoghi comuni, attraverso una attenta analisi testuale che, mentre dà pieno diritto di parola alla memoria anche sul piano della conoscenza fattuale attribuendole un contenuto di verità e mettendola in relazione con altre fonti - come del resto si fa per qualsiasi documento - allo stesso tempo non si lascia sfuggire gli scarti, gli irrigidimenti, le derive attraverso cui è possibile risalire alla cultura e all'ideologia che sono all'origine di ciascuna testimonianza e "naturalmente ai sogni e ai desideri che incorpora" (p.29). Preoccupazione di chi ha coordinato la ricerca non è certo la rappresentatività del campione, sociologicamente intesa: i dati essenziali, quali età, stato civile, estrazione

socioculturale, livello di scolarità vengono riassunti in nota e in corpo minore. Niente grafici né tabelle né percentuali. Nessuna esibizione di metodo. Un modo forse per rispettare la singolarità di ciascuna e l'integrità della sua memoria. Ma perché proprio queste 125 donne? Semplicemente per raccogliere il maggior numero possibile di esperienze, soprattutto quelle costantemente tenute ai margini: insieme a partigiane e deportate perché ebreo o per motivi politici, figurano in misura considerevole donne cosiddette comuni, che non hanno avuto ruoli politici e militari. Tra esse quattro erano ricoverate in ospedale psichiatrico, una era suora e dalla loro memoria confrontata con altre fonti Anna Maria Bruzzone è riuscita a ricostruire con ampiezza e problematicità i modi in cui sono stati vissuti i bombardamenti, lo sfollamento e l'emergenza bellica in una istituzione totale. Compare anche una ausiliaria della Repubblica di Salò e il racconto della sua guerra mostra ancora i segni di una memoria inconciliata. Alcune oltre a raccontare hanno tirato fuori dai loro cassette lettere, scritti autobiografici, documenti personali, fotografie. Questo materiale, le 8.000 pagine di trascrizioni e le videointerviste, ora depositati all'Istituto storico della Resistenza di Torino, costituiscono insieme ad altre fonti ricercate presso archivi pubblici (26 sentenze per reato d'aborto emesse dal Tribunale ordinario di Torino, gli atti processuali nei confronti di tre infanticide, i verbali del Consiglio di amministrazione del manicomio femminile) la base documentaria della ricerca, un "lavoro di memoria" che, a partire da un microcosmo dai confini spazio-temporali limitati (Torino in guerra), mentre narra con ricchezza di dettagli interpreta e propone categorie nuove.

Carla, Marta, Vitalina e le altre sono donne concrete che raccontano e interessano per quello che sono oggi e sono state ieri, per come mettono in scena negli anni novanta segnati ancora da troppe guerre lontane e vicine, la loro infanzia, la loro giovinezza o le responsabilità di donne adulte durante una guerra che per essere allo stesso tempo mondiale e civile non ha risparmiato nessuno, anzi ha colpito in modo inaudito le popolazioni e ha investito le donne di compiti e funzioni fondamentali, le ha rese visibili e mobili come non era mai successo nella storia. I "molti modi in cui donne e uomini sono stati-o non sono stati - soggetti della propria vita e dei propri pensieri; le molte forme in cui nella stessa persona si è agita la tensione tra norme e comportamenti, passività e libertà, vecchio e nuovo, sia o no quest'ultimo definibile come moderno" (p.30) sono le domande che hanno dato l'avvio alla ricerca e reso perciò indispensabile un lavoro in profondità, l'unico capace di restituire senso non solo alla singola esperienza ma anche alla storia, incorporando felicemente terreni messi tra parentesi dal discorso storico, ma decisivi per capire la storia.

I binomi più consolidati del senso comune, storiografico e non, quali guerra e pace assegnati rispettivamente al maschile e al femminile, resistenza organizzata e solidarietà femminile, uomini armati, che hanno operato scelte politiche all'interno di eserciti in gran parte volontari dopo il 1943, e generico umanitarismo dei civili, vengono smontati e sottoposti ad una critica puntuale. Dietro ogni binomio rispuntano fuori le polarità del maschile e del femminile, che resistono ai cambiamenti e allo stesso disordine delle guerre. Affiorano nei racconti delle donne intervistate che riconoscono legittimità al progetto delle intervistatrici di dare valore all'esperienza femminile della guerra, ma mostrano scetticismo se ai loro comportamenti viene dato un valore politico, perché condizionate anch'esse dalle interpretazioni dominanti della storiografia su guerra e Resistenza. Certo oggi si dà più spazio alle ricerche sulle donne ma sono solo una doverosa enclave nell'ambito di convegni, libri, mostre. La presenza delle donne integra il quadro generale ma non rimette in discussione né il primato del combattente in armi né le interpretazioni dominanti. Viene relegata nell'ambito di una innocua storia sociale, ribadendo lo stereotipo dell'incompatibilità tra donne e politica. Vanno ridefiniti concetti e categorie non solo per comprendere il ruolo giocato dalle donne ma anche per rileggere globalmente le vicende della guerra e della resistenza.

Anna Bravo propone perciò il concetto di resistenza civile agli occupanti "vale a dire la pratica di lotta di singoli e gruppi, sviluppata non con mezzi armati ma attraverso strumenti come il coraggio morale, l'inventiva, la duttilità, la capacità di manipolare i rapporti, insieme rafforzati e mediati dalla carica simbolica concessa alla figura femminile" (p. 16); una resistenza che si fa cercando di contenere la violenza e la distruttività della guerra, dando assistenza a partigiani e militanti in clandestinità, scioperando per la pace o sabotando la produzione per la guerra. Si tratta di una resistenza per nulla inerme né passiva, che non è appannaggio esclusivo dei cattolici, come piace spesso presentarla in contrapposizione alle forme riconosciute e attive, vale a dire la resistenza armata e organizzata. Sono gesti comportamenti azioni non note perché non studiate, messe a tacere perché per ricordare è necessario un orizzonte condiviso in cui collocare la memoria. È, ancora, uno sfondo che non è popolato unicamente da figure femminili, ma necessario per collocare nella giusta dimensione il ruolo giocato dalle donne. E infine e soprattutto solo un punto di partenza "non di arrivo. Lo insegna il caso della Germania dove l'attenzione per l'opposizione civile non ha automaticamente messo in valore le donne" (p.21). Se poi le stesse donne si appellano per motivare le loro scelte coraggiose o il loro agire rischioso alla famiglia (l'ho fatto per aiutare un fratello, un marito un fidanzato...) o alla naturalità (è stato per incoscienza, era normale farlo, l'altro ne aveva bisogno, certe cose sono

insopportabili...), è anche perché la resistenza è automaticamente identificata con l'aspetto armato e con l'azione organizzata. In modi diversi le fonti rendono invisibili le donne o cancellando la loro attività (per esempio non registrandole come combattenti) o assimilandole: negli scioperi del marzo 1943 scompaiono nelle definizioni maschili, salvo poi ricomparire come è accaduto per gli "operai" astigiani giudicati dal tribunale militare di guerra di Torino tra cui le donne arrestate erano 11 (su 21), mentre le condannate 8 (su 10). La Resistenza fonda un nuovo modello di cittadinanza ed è per questo che ha bisogno di mostrarsi armata: il topos del cittadino in armi affonda le sue radici nella Rivoluzione francese. Ma nell'esperienza concreta di molti soldati sbandati imbracciare un fucile e arruolarsi come volontario per la libertà ha rappresentato la via per riscattare l'immagine inerme del maschile dopo l'8 settembre. Nella Resistenza continua ad operare una divisione del lavoro che tende ad affidare alle donne ruoli logistici e di assistenza, agli uomini lo scontro armato. Ma è possibile cogliere qualcosa di più: "c'è una divisione sul piano della visibilità, in cui il rovesciamento temporaneo indotto dalla guerra tende a sfumare: visibilissimo sullo scenario sociale, il femminile torna ad esserlo molto meno se si sposta sul piano politico-militare; un percorso inverso fa il maschile." Paradossalmente, nell'esercito volontario, le uniche vere volontarie sono le donne, che non devono cercare la clandestinità per sottrarsi ai bandi e ai rastrellamenti.

Al materno e ai suoi simboli, al maternage di massa dell'8 settembre viene dedicato molto spazio perché a riproporlo come problema complesso e nodale non sono solo le domande poste dalla ricerca, ma anche i modi in cui il registro materno dà spessore, compattezza e una più ricca trama logica e cronologica alle narrazioni delle intervistate. Se è vero che non esiste un modello femminile per il racconto di guerra - neanche per la seconda guerra mondiale che è stata soprattutto guerra di retrovia e di occupazione (un milione e mezzo di prigionieri di tutti i paesi combattenti, la metà degli uomini arruolati: una guerra che per molti si identifica con la prigionia) - sembra che la memoria produca narrazioni più povere e sconnesse nelle donne che non si identificano in una immagine materna. La vicenda di Carla diciannovenne nel 1940 e madre di una figlia che, separandosi dal marito, affida alla suocera, nella sua singolarità rappresenta un buon banco di prova di tale ipotesi. Questa figura di donna autocentrata, trasgressiva, ironica che sperimenta un modo diverso di essere donna e si rifiuta di contendere il maschile alla guerra, sottraendosi alla diffusa richiesta di maternage, rivela tra la sua vita e il racconto che ne fa come "uno scarto di tensione che mostra la difficoltà di rappresentarsi fuori dalle convenzioni narrative di genere, fuori dall'intreccio amoroso e dalla maternità" (p.80).

Ma è l'unica che parla della sessualità riferendosi a se stessa mentre nelle altre, le "madri" reali o in potenza, compare solamente la sessualità maschile come minaccia o quella femminile come trasgressione. La stessa scelta di non maternità è motivata più da ragioni esterne che interne. Si dichiara un'intenzione antimilitarista, per esempio, che trasforma una scelta personale in una rinuncia in nome dell'adesione ai valori pacifisti all'interno di una visione che riduce, comunque, la politica ad altro da sé. Accanto alla sessualità sono banditi dai racconti la violenza agita o subita e l'interesse ovvero "la capacità di calcolare e pensare avendo in mente se stesse" che potrebbe allontanare molte di queste figure dallo stereotipo del materno sentimentale e impolitico. Ma sono questi i terreni in cui si misura, secondo Anna Bravo, la lealtà all'uomo e la fedeltà alla propria immagine. Perciò si preferisce tacere o rimuovere.

A fatica viene fuori la violenza subita: nella sua testimonianza Marta deve ricorrere ad eufemismi e emergono incoerenze logiche che confondono l'intervistatrice, mentre la violenza esercitata in prima persona è raccontata con ricchezza di particolari solo in due casi, ma si accompagna inestricabilmente con l'immagine della donna generosa protettiva e materna, proprio a confermare che la donna che si fa giustizia da sé è l'eccezione. In altre testimonianze compaiono solo cenni ad una violenza agita, comunque interessanti, perché vengono da donne cosiddette comuni fortemente identificate con lo stereotipo della donna aliena dalla violenza. Con un'analisi acuta e ricca di suggestioni Anna Maria Bruzzone affronta in un intero capitolo questo tema tanto controverso, offrendo un contributo stimolante, qualcosa di più di un avvio di riflessione e di ripensamento sul rapporto delle donne con la violenza. Singolare e comunque fecondo mi è ancora parso, in mancanza di testimonianze dirette sulla pratica dell'aborto durante la guerra, il ricorso a una testimone la cui memoria era stata già utilizzata in una ricerca degli anni ottanta. Il racconto dell'aborto assume dopo un decennio una configurazione narrativa diversa e il linguaggio rivela una ferita ancora più profonda, che il tempo non è riuscito a sanare.

Con un taglio più narrativo sono costruiti i capitoli curati sempre da Bruzzone sul tema dell'infanzia e degli amori in tempo di guerra, segno forse di una ricerca in una fase ancora molto iniziale. Indimenticabile la bambina di Pinuccia Scotti che salva i genitori antifascisti, nascondendo prima di una perquisizione il materiale compromettente nella cantina del vicino di casa fascista per poi recarsi tranquillamente alla lezione di pianoforte. L'analisi del rapporto delle donne con la guerra, nella tensione tra il presente degli odierni conflitti e il passato di cinquant'anni fa non si sottrae alle domande che tutte ci siamo poste di fronte alla guerra del

Golfo e che continuiamo a porci di fronte a altre guerre vicine e a noi contemporanee. La rivendicazione di una estraneità e di un pacifismo innato non può offrire riparo e rifugio a nessuna. Ma non è forse solo un caso che le donne in nero abbiano riproposto nel simbolo un'associazione talmente scontata da apparire naturale: il lutto si addice alle donne, come il muto pianto rituale di fronte alla distruttività della guerra.

Alle guerre o all'ideologia militarista qualcuna ha dato la propria adesione; e non sono nati prima dello scoppio delle due guerre mondiali movimenti pacifisti di massa diretti da donne; molte anzi hanno pensato che la guerra avrebbe portato dei guadagni alla loro condizione, anche solo un diritto di voto concesso per meriti patriottici. Degli effetti emancipatori delle guerre si tende oggi giustamente a dubitare. Premesso che bisognerebbe prima capire cosa rappresenta un vero progresso per le donne e che tutti i processi che innescano cambiamenti portano in sé il vecchio e il nuovo inestricabilmente intrecciati, mi pare che la tesi, proposta da Anna Bravo già nei suoi precedenti lavori e qui arricchita di ulteriori argomenti, risulti una buona chiave interpretativa: la maggiore visibilità e mobilità delle donne durante le guerre è solo l'effetto di uno spostamento dei confini che separano le sfere assegnate al maschile e al femminile. Ma la divisione sessuale del lavoro non viene intaccata solo per la temporanea assunzione di donne in posti di lavoro occupati prima da uomini ora mandati a combattere. A cambiare di fatto sono i ruoli maschili (dal lavoro produttivo all'arruolamento); per le donne rimangono immutati i compiti e le responsabilità domestiche. La maggiore libertà femminile è una sorta di sottoprodotto di processi che comunque "non la perseguivano né la prevedevano".

Di fatto si allarga "la zona neutra in cui donne e uomini operano in termini relativamente interscambiabili"; se gli spazi e i campi d'azione femminili possono dilatarsi, difficilmente i ruoli maschili si spostano verso la domesticità e la cura. Se poi le donne scelgono numerose la carriera di soldato, come sono state incoraggiate a fare negli Stati Uniti recentemente, l'opinione pubblica si preoccupa tanto per l'abbandono dello spazio domestico che per i rischi sessuali cui espone il contatto con il nemico. L'eco della cattura di Melissa Nealy, una delle tremila donne soldato impegnate nella guerra del Golfo, è stata a questo riguardo molto significativa. Come anche il fatto che a occuparsi dei figli che alcune di loro lasciavano a casa siano state altre donne e non certo i padri. La donna soldato potrebbe per Bravo rappresentare la nuova figura postmoderna dell'emancipata: capace di combattere ma convinta a non abdicare alla domesticità e perciò disposta a caricarsi del doppio lavoro, anche se il secondo non è più quello produttivo. "Se il nuovo si ferma sulla soglia dello spazio domestico, i

mutamenti economici e lavorativi rischiano di non intaccare nella sostanza i rapporti di genere: le conquiste politiche di restare inerti o di essere vanificate. È difficile preservare uno spazio politico se non si può mettere contemporaneamente in questione quello culturale e simbolico" (p.7). Comunque ciò non toglie che mutamenti di tipo molecolare si siano verificati e si possano rintracciare nel modello di coppia più paritario che si afferma nel secondo dopoguerra o nell'elevamento della scolarità delle figlie voluto spesso da madri che nel disordine della guerra avevano sperimentato delle forme di libertà personale. Ma queste stesse donne che avevano vissuto l'enorme legittimazione acquisita dal materno in un momento di emergenza, hanno sperimentato come esso diventi moneta svalutata in tempo di pace, tanto da non permettere acquisti in termini di libertà e di piena individualità - neanche sul piano giuridico formale dove l'accesso ai diritti politici non comportò contestualmente la conquista piena dei diritti civili.

Un dubbio finale: adesione ed empatia hanno segnato il mio rapporto con questo libro di storia che ho letto con la voracità e il piacere che solo la letteratura riesce talvolta a provocarmi. Ne porta i segni la "recensione" che non riesce a staccarsi e finisce per riproporre calchi dell'originale di cui vuole rendere conto. Cerco i motivi di questa dipendenza nel fascino di un pensiero problematico e aperto (ma quale paradossale effetto) e nella efficacia della scrittura che ha saputo abbandonare deliberatamente "la parola gergale e allusiva, che lascia implicite categorie e contesti, meglio quella specialistica con le sue asprezze; la parola oscura, quando non esprime il lavoro del pensiero nel suo farsi, ma la rinuncia a portarlo a compimento; la parola troppo scintillante che invece di argomentare seduce" (3).

Note

(1) È un gioco di parole con *history* inventato da Joan Scott per definire ironicamente una storia che si occupa solo della condizione delle donne e finisce per essere considerata una integrazione della storia generale.

(2) Anna Bravo, Anna Maria Bruzzone, *In guerra senza armi. Storie di donne. 1940-1945*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

(3) Anna Bravo, *Storia delle donne. Un nuovo questionario?*, "Memoria", 1991, n.33, p.34.

Uno sguardo fermo sull'orrore

di Lilitana Moro

Il cicaluccio continuo e fastidioso della cronaca a volte è interrotto da notizie, come quelle su casi di incesto, che scuotono corde profonde e che, quindi, vengono lasciate cadere: si preferisce non sapere, si vorrebbe non sentire. Invece si ripetono, aprendo una ferita coperta che aumenta il nostro disagio di vivere. Lo stupro inquieta, ma l'incesto è proprio intollerabile. Con una punta di angoscia ho, dunque, iniziato la lettura del saggio-inchiesta di Iaia Caputo, *Mai devi dire*, (1) prevedendo momenti di alta tensione emotiva. Non sono certo mancati, ma ne ho ricevuto anche un effetto in qualche modo pacificante, rasserenante, perché la Caputo riesce ad avvicinare la questione con uno sguardo così lucido da riportarla immediatamente dall'ambito del mostruoso, dell'indicibile - appunto - allo spazio dell'osservazione, del discorso che individua componenti e analizza comportamenti che vengono così ricondotti alla sfera comunque dell'umano. Senza abbandonare la rabbia per la sorte delle bambine e dei bambini che ne sono vittime.

C'è un sapore vagamente positivista, nel senso buono di volontà di comprendere e di documentare, in questa analisi della situazione italiana, aggiornata fino all'estate scorsa, che affronta tutti i lati del problema: dalla legislazione alle figure mitiche, dalle testimonianze alle teorizzazioni di psicologi e terapeuti. Si tratta sicuramente di un fenomeno rilevante anche in termini numerici, che coinvolge soprattutto bambine, ma anche maschietti, tanto in età infantile che durante l'adolescenza, vittime in maggioranza del padre o di una figura sostitutiva: il convivente della madre, il genitore adottivo, lo zio, il fratello maggiore. Molto meno frequenti e di difficile individuazione i casi di violenza da parte di madri su figli maschi. Contrariamente a quanto si crede (o si desidera credere), il contesto sociale in cui si verificano questi fatti non è quello di famiglie in stato di indigenza o deprivazione culturale: molti casi sono stati registrati tra professionisti e laureati, anche se le famiglie più povere sono più

osservate dalle istituzioni sociali e quindi più registrate. L'analisi socioeconomica, dunque, non ci aiuta a comprendere e non ci può assicurare individuando una "zona a rischio" ben delimitata.

Bisogna andare oltre: "in sostituzione delle 'perverse' fantasie sessuali infantili... irrompe sulla scena psicanalitica la relazione adulto-bambino [...] cosa accade quando il desiderio infantile viene piegato all'esigenza di una sessualità adulta?" La grande trasgressione degli "abusanti" sta nel cancellare il confine tra la sessualità fantasmatica dell'infanzia e quella reale dell'adulto. Ciò che doveva restare nella sfera della tenerezza, necessaria tra esseri che si amano, diventa violenza dei meccanismi della genitalità ad armi impari. Gli effetti sono devastanti nella psicologia di un bambino che vede realizzarsi i suoi desideri in un modo che lo lascia ammutolito, in totale balia di un adulto che esercita tutto il suo potere e che assume caratteri in qualche modo animaleschi.

Si possono immaginare le conseguenze di una simile esperienza di caduta dei limiti in una fase in cui è in atto la difficile costruzione della propria identità. Appunto questa "confusione", l'incapacità di vedere le soglie del rispetto dovuto all'infanzia, ai suoi tempi, alle sue dimensioni, è un elemento inquietante per tutti. È come se nell'incesto venisse recitata fino all'estremo una parte che in qualche modo tutti giochiamo quando ci si trova nella incapacità di vedere le differenze tra adulto e bambino e ci si colloca su un piano di parità assoluta con i bimbi, così che la disparità di potere si dispieghi in tutta la sua ampiezza. (Magari nelle situazioni le più innocenti del quotidiano.)

Tutto ciò risulta devastante per le giovani vittime che vedono trasformarsi sotto i loro occhi una figura familiare ed amata. Anche il padre più violento, irascibile ed autoritario oppure assente ed impegnato nel proprio lavoro, è pur sempre il papà da cui ci si attende protezione e affetto e che non può essere odiato che con grande fatica. «Era sempre mio padre, non ci si mette un giorno a smettere di amare un genitore, mi ci sono voluti anni», dichiara una ragazzina di cui è stata raccolta la testimonianza. È meno profonda la ferita inferta da uno stupratore sconosciuto che, appunto, si può liberatoriamente odiare senza mezze misure e senza ambiguità. Qui, invece, la vittima si sente sempre complice, anzi colpevole, tanto più per il fatto che gli abusi "in una percentuale molto più elevata di quanto si possa immaginare non avvengono sotto la minaccia di pugni o botte, ma sono frutto di una strategia seduttiva, attraverso la quale l'abusante intrappola la vittima in un gioco invischiante e perverso." Le

parti facilmente si invertono e chi subisce tace perché si sente in colpa, inadeguata, sporca.

La ribellione allora risulta impossibile, anzi ci può essere il desiderio di sacrificarsi per il bene della famiglia, perché la bambina si rende conto oscuramente di rappresentarne proprio il punto di coesione. Magari perché con lei si allentano i furori di uno zio tiranno della casa e della parentela, come nel caso di una ragazzina incontrata dalla Caputo in una grande città del Sud, che è cresciuta in una famiglia-clan e, raggiunti i 13 anni, subisce le aggressioni del fratello del padre, un 'uomo di rispetto' che tutti i parenti giustificano e difendono, formando un solido muro di paura e di connivenza contro la ribellione coraggiosamente attuata dalla giovinetta.

Oppure si tratta di difendere disperatamente una famiglia raggiunta dopo anni di orfanotrofio, tanto più preziosa perché accoglie sia la bambina che il suo fratellino in una superaccessoriata villetta del nord: alle rivelazioni della vittima contro il padre acquisito, stimato professionista, infatti, segue il ritorno in istituto e la perdita anche del fratello che si schiera con la famiglia adottiva. O anche, più semplicemente, perché una ragazza "sostituisce" la madre debole e completamente assorbita dalla gestione di un pesante ménage familiare tra gli impegni del lavoro e di una famiglia numerosa, mentre il padre spesso malato passa molto tempo in casa.

La casa, la famiglia: qui è il nodo profondo da sciogliere perché in una situazione sicuramente psicotica, l'abusante è una persona che attraverso questo gesto afferma il suo potere su chi non può che trasmettergli conferme, su chi è totalmente dipendente da lui, quindi si tratta di un individuo che non può rischiare un diniego o nemmeno un confronto in condizioni di parità. L'uso della sessualità sui minori all'interno della famiglia diventa una estensione parossistica e tragica della incapacità di entrare in relazione con l'altro, di misurarsi con l'esterno, di uscire allo scoperto. È il frutto di una regressione che permette di trovare la sicurezza solo all'interno dell'ambito familiare, pena l'impotenza. È il caso - presentato nelle testimonianze - di un uomo che dopo aver abusato per anni della figlia della sua convivente, se ne ritrae alla comparsa del menarca, come se una volta diventata donna, ella rappresentasse un nemico ed una alterità insopportabile. "Ed è legittimo credere che il piacere da lui provato nell'abusare della bambina non fosse tanto di natura sessuale, ma stesse piuttosto nell'esercizio illimitato di potere e di dominio che solo con una bambina gli era concesso." Qualche cosa di analogo avviene per altri quando la figlia incomincia a frequentare amici e ad andare alle feste, quando entra in relazione con il mondo esterno, lo scellerato patto di complicità si spezza e spesso le ragazze

trovano allora la forza di parlare con un'amica, di ribellarsi e di denunciare.

La famiglia diventa nella sua separatezza e assolutezza il luogo dell'orrore. E il più delle volte la vittima che osa rompere questa cappa, spezzare i vincoli del nucleo saldamente coeso, viene espulsa dal gruppo patologico: i famigliari si schierano con il carnefice in nome proprio dell'unità, della solidarietà derivante dai legami di sangue, che viene vissuta come un assoluto, un valore prioritario su ogni altra considerazione e specialmente sulla libertà e sull'identità di coloro che ne fanno parte.

Ma anche le madri? Anche le madri abbandonano o non sanno difendere le loro figlie, i loro bambini? Come possono non vedere ciò che accade tra le mura di casa? Il capitolo che tratta questa figura - sempre presente sulla scena incestuosa - è tra i più interessanti del saggio perché la ricercatrice rifugge da semplici considerazioni assolutorie che vedrebbero le madri comunque vittime anch'esse del padre-padrone e ugualmente evita altrettanto semplicistiche accuse di complicità, per esaminare caso per caso la personalità delle donne adulte coinvolte, trovando collocazioni diverse per problemi diversi. Si tratta però quasi sempre di vite segnate dalla paura, dalla solitudine o dalla fatica, per cui la madre, anche se non colpevole, è responsabile dell'accaduto, "Non tanto per ciò che ha fatto, quanto per quello che non è riuscita o non ha potuto costruire: un rapporto autentico, sano, con i propri figli". Le storie narrate testimoniano di donne che non sanno esse stesse trovare una propria identità separata da quella dell'uomo con cui vivono, e magari si schierano con lui contro la figlia perché non sopportano di restar sole.

Famiglia contro individuo: una disputa antichissima e di grande attualità nella nostra Italia, così "religiosa", così attenta ai "valori" della vita e della famiglia rilanciati come toccasana ai mali della società violenta ed egoista. Forse nella presenza di un forte schieramento ideologico sta uno dei motivi per cui il dibattito, le ricerche, le analisi sul tema dell'incesto non sono sviluppati da noi, anche se vi sono gruppi di magistrati, di investigatori e associazioni che lavorano con intelligenza e preparazione ad individuare i casi di violenza e ad alleviare la sofferenza delle vittime.

La conoscenza, l'analisi razionale sarebbero necessari e tanto quanto le iniziative legislative per combattere il fenomeno. La parola è il primo passo terapeutico per spezzare l'angoscia del tabù che grava su questo delitto. La consegna del silenzio "*Mai devi dire*" è sempre imposta dagli abusanti, è il primo momento del patto che vincola le menti delle piccole vittime. Perciò è

tanto importante spezzare il silenzio, usare la parola che definisce e spiega, ma anche inchioda alle responsabilità, il dire che porta alla luce un vissuto che, sepolto in impossibili ricordi a volte porta il bambino a ripetere una volta cresciuto, se maschio, lo stesso ruolo del padre o, se femmina, a cercare partner altrettanto crudeli e indifferenti ai suoi sentimenti, porta a non avere stima di sé. Un atteggiamento non raro nelle donne.

Situazione opposta a ciò che accade da noi si verifica negli U.S.A., dove il problema è oggetto di frequenti ricerche e di analisi ad ogni livello, e dove una schiera di psicoterapeuti ricercano nei sogni delle loro pazienti le tracce di violenze subite nell'infanzia. Con effetti giudiziari a volte di risonanza mondiale, quando siano coinvolti personaggi pubblici come nel caso di Woody Allen. La vicenda ben nota ci dà la misura di quanta esagerazione si possa raggiungere, di quanta fobia sia possibile innescare. Certo deve trattarsi di un fenomeno quasi di moda, se un romanzo di successo e peraltro di piacevole lettura come *Nostro padre* di Marilyn French (2), si sviluppa attorno alla figura di un importante uomo di stato che ha violentato tutte e quattro le figlie, avute da quattro donne diverse. Sono situazioni che risultano poco credibili alla nostra sensibilità, ma denotano una notevole attenzione nell'opinione pubblica americana. La presa di coscienza delle prevaricazioni e della violenza possibile dentro la famiglia porta ad un clima di allerta reciproca tra uomo e donna, di tensione che alimenta proprio la paura e quindi la violenza; in un mondo pieno di "mostri" rivolgere la parola ad un bambino sconosciuto per la strada è quasi rischioso ed ognuno finisce per tapparsi tra le mura domestiche ad alimentare il cortocircuito patologico della famiglia-rifugio. Proprio ciò che si dovrebbe evitare.

Note

(1) Iaia Caputo, *Mai devi dire*, Corbaccio, Milano, 1995.

(2) Marilyn French, *Nostro padre*, Rizzoli, Milano, 1994. Uscito nello stesso anno negli Stati Uniti.

Madri

di Adriana Perrotta Rabissi

M*adri. Storia di un ruolo sociale* (1) è un testo che nasce da un seminario internazionale di storiche ed antropologhe tenutosi a Palermo nel 1993, e che indaga le trasformazioni materiali e simboliche del ruolo materno, percepito in genere come naturale e, in quanto tale, immutato e immutabile nel tempo e nello spazio. Avverte la curatrice del volume: "Attorno alla maternità si sta svolgendo, in questo scorcio di millennio, una dura battaglia che vede coinvolti molti e agguerriti combattenti. Gli schieramenti sono disposti su vari fronti: l'aborto, l'etica delle tecnologie riproduttive, il sacerdozio delle donne, i diritti dei bambini nelle coppie divorziate, l'adozione a genitori singoli o a coppie omosessuali, il matrimonio di coppie omosessuali, ecc. Gerarchie ecclesiastiche, governi, scienziati, giuristi e magistrati, persino organismi internazionali, combattono, prima che per imporre il proprio punto di vista per orientare scelte demografiche, politiche sociali o altro, sul piano delle rappresentazioni culturali che, a ben guardare, fanno perno attorno alla delicata questione della riproduzione della specie. E, dunque, alle donne che biologicamente sono predisposte ad assolvere a tale compito. E la battaglia in corso, che si accompagna a profonde mutazioni delle strutture familiari, può essere definita più opportunamente come 'lotta di rappresentazione', rilevante alla stessa stregua della 'lotta economica' o della 'lotta politica', attraverso la quale 'un gruppo impone, o tenta di imporre, la sua concezione del mondo sociale, i valori che sono i suoi, e il suo dominio'" (2).

Le ricostruzioni storiche dell'*evento* della riproduzione e della *funzione materna* ad esso collegata, nell'ambito delle culture e delle società italiana ed europea in epoca moderna e contemporanea, sono state condotte sulla base di fonti che variano, dai trattati sulla fisiologia femminile, in particolare sul rapporto tra mestruazioni ed equilibrio psichico delle donne e sulla genesi e la produzione del latte materno, alle sentenze in merito ai fatti di maternità

illegittima o di affidamento dei figli in caso di morte del padre, corredate di teorizzazioni e puntualizzazioni dei giudici sulla purezza e sul disinteresse dell'amore materno rispetto ad altri affetti parentali. E ancora, dalle biografie di donne del secolo XVI, che cercano di costruirsi possibilità di vite autonome da destini socialmente prestabiliti, districandosi accortamente tra i ruoli di moglie e di madre, alle testimonianze, cariche di ambiguità nel rapporto con le istituzioni ecclesiastiche, delle 'madri spirituali', sante, mistiche, visionarie. Dalle carte processuali riguardanti alcuni casi di infanticidio nella Toscana dell'Ottocento, che documentano una particolare interazione tra giudici e ragazze madri, alle norme preposte alla progressiva regolamentazione, controllo e subordinazione alla istituzione medica dell'attività delle levatrici durante il fascismo. I temi e le questioni etiche e sociali implicate da tali discorsi, diacronicamente dispiegantisi, subiscono un processo di accelerazione e deflagrazione nel dibattito, riportato nei due saggi concludenti il libro, tra medici, scienziati, preti, politici, storici, giudici, uomini e donne comuni sull'impiego delle Tecnologie di Riproduzione Assistita.

La parola stessa "Riproduzione" si carica in questa luce di valenze inedite e inquietanti; osserva, a questo proposito, un'epistemologa femminista: "Per molto tempo parlando di 'riproduzione' si era indicato qualcosa di preciso e ben noto alla comune esperienza. Un tipo di manufatto che rifà, il più possibile somigliante a un modello originario, una copia. Lavori artigianali, artistici, calligrafici, che costruivano un doppio, o più serie, a partire dall'autentico. I valori e le competenze raffinate di questo lavoro, dopo la nascita della fotografia, in un'epoca di fotocopiatrici e di stampanti laser, non fanno più parte della nostra cultura diffusa. [...] La lavorazione in serie riproduce pezzi all'infinito, ma in questi casi non conta più il modello di partenza, che può essere anche solo un progetto, quanto il proliferare degli oggetti come merce. Non a caso si parla allora di *produzione*, essendo assolutamente secondario il rimando ad un originale.

Un aspetto accomuna la produzione in serie e la riproduzione, un aspetto che è realtà nella produzione in serie meccanizzata e che è aspirazione ideale nella prassi imitativa di chi copia un originale: l'identità delle copie, l'azzeramento della variabilità, delle originalità che, casuali o volute che siano, rappresentano, in questi casi, imperfezioni o errori. A dover dunque scegliere tra *somiglianza* e *identità*, il concetto di riproduzione fa riferimento - pur senza raggiungerla mai del tutto - all'identità (3). Ma, prosegue la Gagliasso, essendo biologicamente impossibile l'identità tra esseri animati - almeno finora - fa problema l'uso di questo termine che pure, al momento della sua introduzione nel linguaggio scientifico del Settecento, ha

soppiantato i concetti di procreazione e gestazione, indirizzando la ricerca verso proficui percorsi di conoscenza biomedica. Un concetto invecchiato quindi, quello della riproduzione, che permane per ora insostituuito nel linguaggio specialistico e che anzi si è esteso metaforicamente anche al settore delle scienze sociali, funzionando da utile spia dell'immaginario scientifico che ha modellato fino ad oggi, più o meno consapevolmente, l'"evento" della *riproduzione*. Di fronte alle ricostruzioni storiche del modo di percepire e di rappresentare la funzione materna dall'inizio dell'età moderna ad oggi, balza evidente l'artificiosità della separazione tra la dimensione produttiva e quella riproduttiva, al di là di tutte le formulazioni e asserzioni di distinzione/opposizione tra privato e pubblico, sfera degli affetti e area della ragione. Sono proprio le TRA, Tecnologie della Riproduzione Assistita, secondo l'espressione soft e rassicurante (4) scelta dai medici, - regolamentate, selvagge, richieste, negate, imposte, accordate, a seconda dei contesti sociali e dei soggetti interessati - che permettono di svelare alcuni aspetti fondamentali della costruzione culturale e sociale impiantata sulla codificazione dei generi nella nostra società.

Mi provo ad elencarne soltanto alcuni, quelli di più immediata e comune percezione, come l'ossessione maschile di vedere-scoprire-dominare i segreti della vita, penetrando nella natura, vale a dire nel corpo di madre* natura; l'illusorio senso di onnipotenza nel creare la vita, produrla macchinalmente, in un'ottica scientifica ancora vincolata all'idea di uno sviluppo progressivo e illimitato dell'umanità. E ancora, la difficoltà, da parte delle donne e degli uomini in carne ed ossa, a indagare e conoscere la natura e le modalità di manifestazione del proprio desiderio di genitorialità, al riparo dai rischi di diventare oggetti più o meno consapevoli dell'ennesima sfida economico-scientifica (5); la complessità dell'intreccio tra sessualità femminile, desiderio di maternità, relazione con l'uomo. Inoltre la rappresentazione, da parte di donne e uomini, del proprio corpo come un'officina meccanica, e contemporaneamente, prodotto di officina da aggiustare, modificare, modellare a proprio o altrui piacimento, in un'illusione di autocreazione, non più soltanto intellettuale.

C'è chi parla, a proposito di questi atteggiamenti, di neo-faustismo, e ne rintraccia i segni in comportamenti diffusi e in via di espansione, ravvisando, nell'integrazione uomo (donna)-macchina, la possibilità di liberazione da molte costrizioni di ordine culturale e biologico, compresa la polarizzazione della differenza tra donna e uomo. Potenza del pensiero! D'altra parte c'è chi denuncia apocalitticamente questa dimensione di ricerca teorico-pratica, ritenendola foriera di catastrofi. Non credo che sia utile accettare incondizionatamente o

rifiutare aprioristicamente tali posizioni, come al solito il cammino è ben più modesto e lungo: interrogarsi, individualmente e collettivamente, cercare di capire, di far luce. In fondo si tratta di questioni proprie della ormai lunga riflessione delle donne, a tratti investita da accelerazioni improvvise, che sembrano cogliere di sorpresa. Il merito del libro è quello, tra gli altri, di costringere tutte e tutti a misurarsi con questi temi che ruotano intorno al corpo, alla sessualità, al portato psicofisico della maternità e della paternità, al rapporto tra donne e strutture socio sanitarie, donne e corporazione dei medici, donne e gerarchie ecclesiastiche, donne e uomini.

Note

(1) *Madri. Storia di un ruolo sociale*, a cura di Giovanna Fiume, Venezia, Marsilio, 1995.

(2) Giovanna Fiume, Introduzione a *Madri*, cit. pp. 9-10.

(3) Elena Gagliasso, *Il paradosso della Riproduzione*, in "Reti", n°4, 1988, p. 66.

(4) Elisabetta Donini, *Orizzonti del desiderio*, in "Reti", cit.

(5) Maria Grazia Minetti, *Fantasie materne*, in "Reti", cit.

Il dibattito tra donne, soprattutto dell'area anglo-americana, sulle TRA è riportato ampiamente da Franca Pizzini, *Maternità in laboratorio. Etica e società nella riproduzione artificiale*, Torino, Rosenberg e Sellier, 1992.

Il cinema? Una realtà macchiata di segno

Un libro di Giovanna Grignaffini

di Maria Nadotti

Il piccolo libro (1) che Giovanna Grignaffini regala al cinema per festeggiarne i cent'anni è, alla lettera, un dono d'amore. Chi non se lo lascerà sfuggire e non si lascerà trarre in inganno dalle sue apparenze schive e dal suo intento "modestamente" divulgativo, si accorgerà che dietro la ricostruzione puntigliosa delle tappe che hanno portato agli approdi attuali il dispositivo cinematografico, passa ben più della semplice accuratezza storiografica o della volontà di dar conto oggettivo di una tecnologia e dei suoi sviluppi.

Il filo che lo attraversa e che, anche narrativamente, gli dà tensione da spy story e impianto da fiction indiziaria è - barthesianamente - un discorso amoroso. Sul e per il cinema, certo. Ma, ancor prima, sul bisogno di immagini che lo fonda. Vuoto di presenza, rottura di un'armonia originaria e perfetta, perdita, lutto del desiderio, orfanità: sono questi i moventi che spingono a dar corpo immaginario a ciò che, amato e perso, può restare solo sotto forma d'impronta, velo, ombra, segno, sagoma tracciata sui muri dal chiaroscuro di una candela. "Sembra che il primo a fare della 'plastica', o scultura in creta", scrive l'autrice citando da *Il ritratto dell'amante* di Maurizio Bettini (Einaudi, Torino 1992, p. 10) "fosse stato Butade, un vasaio di Sidone che lavorava a Corinto. Accadde infatti che sua figlia si fosse innamorata di un giovane; ma questi stava per recarsi lontano, e allora la ragazza tracciò sulla parete il profilo dell'amato, ricalcandolo sull'ombra proiettata dalla lucerna. [...] Butade, visto il disegno sul muro, ne ricavò un modello in argilla". All'origine del segno - graffito, statua, dipinto - vi è dunque una storia di fondazione comune, sempre la stessa: quando la persona amata si sottrae o scompare, chi rimane resta in compagnia di quel "particolare tipo di desiderio inappagabile" che nasce

dal rimpianto. [...] Admeto, Alceste, Elena, Laodamia, Eco, Narciso e Pigmalione [...] che, muovendosi tra statue, ombre, dipinti, specchi e altri simulacri, hanno continuato a *vivere nei pressi dell'immagine*". Anche fotografia e cinema si alimentano di questo desiderio e tendono al "ritrovamento dell'originaria armonia attraverso la produzione di una 'cosa' sostitutiva di quell'assenza o di quella perdita", segno impregnato di realtà capace di convocare la persona amata offrendosi come sua "impronta, emanazione, traccia sensibile". "Segno macchiato di realtà", definisce Mario Bettini lo statuto particolare dell'immagine rispetto agli altri segni, "calco preso sul vivo e che [...] si rivela ad esso consustanziale, vuole restare, da esso, inseparabile". Con in più, da parte di fotografia e cinema, come già aveva capito André Bazin, la capacità supplementare - rispetto a altri segni - di "imbalsamare" in un inalterabile, immutabile presente, di "fissare, oltre che la traccia, la durata del reale, avvolgendo la persona amata nel lenzuolo del tempo".

Già, perché a confronto di altri "simulacri", quelli nati attraverso le tecnologie della fotografia e del cinema portano con sé un di più di presenza, di fisicità. Come se si trascinassero dietro, in un vero e proprio transfert di realtà, la "cosa" che dovrebbero solo rappresentare o evocare. "Lungo il processo attraverso cui l'immagine prende forma", scrive Grignaffini, "non c'è più bisogno di ombre, pareti, disegni e mani d'artista per prolungare il corpo dell'amante e giungere ad imprimerlo direttamente sulla pellicola: nell'obiettivo fotografico e cinematografico il racconto di quel prolungamento immaginario e la costruzione di quel percorso di contiguità tra un corpo e un'immagine *si obiettiva*, prende corpo in una tecnica il cui nome è *riproduzione*". Siamo di fronte all'inversione del paradigma proposto da Bettini: immagine fotografica e filmica, più che segni macchiati di realtà, sono "*realtà macchiate di segno*". *Riproduzione*, appunto, e non *produzione*.

Su questa nuova scena dell'immagine "finirebbero per affrontarsi, da veri antagonisti, due diversi modelli: quello dell'Artista e quello della Madre, con l'inevitabile necessità, per questi due modelli, di farsi carico di differenze culturali anche di genere". Da una parte quegli artisti e scienziati che "hanno provato a sostituirsi alla natura con le loro creature senza nascita", da Frankenstein alle Veneri di cera, dai robot alle macchine celibi. Dall'altra, le parole di figlio e di innamorato di Roland Barthes: "La foto è letteralmente un'emanazione del referente. Da un corpo reale, che era là, sono partiti dei raggi che raggiungono me, che sono qui [...]. Una specie di cordone ombelicale collega il corpo della cosa fotografata al mio sguardo; benché impalpabile, la luce è qui effettivamente un nucleo carnale, una pelle che io condivido con

colui o colei che è stato fotografato". (*La camera chiara*, Torino, Einaudi 1980, p. 82). O, ancora, la "passione per l'immagine" di Truffaut, la "passione per un'amata che essa deve annunciare e per un reale che la dovrà prolungare". Immagine non prodotta "contro" il proprio oggetto o a prescindere dal desiderio di cui esso è origine e referente, bensì riprodotta, appunto, per rendergli omaggio e, perpetuarne, - insieme alla propria - la vita. Atto di consolazione, tenero accudimento, memoria. All'altro polo, una storia che non ha lieto fine. "Perché destino del 'pittore crudele' e della sua mano, che vuole forgiare direttamente la vita, è di arrivare a farsi assassina: cancellare, far sparire, *uccidere*, in nome del ritratto e della sua perfetta autosufficienza, il corpo vivo e ingombrante dell'amante". Sono gli "assassini di realtà per amore dell'immagine", gli smemorati e infelici "creatori di simulacri che dalla realtà, se ne conservano il ricordo, spremono solo la rassomiglianza". Oggi, in un'epoca "armata solo di tecnologia e del suo mito di onnipotenza", incapace di quell'innocenza e di quella passione che sole sanno dare allo sguardo l'ingenuo e vero piacere della meraviglia o della sorpresa, "l'unica storia che un'intera società" sembra volersi sentir raccontare è proprio questa.

Quella di un assassinio, del viaggio in un universo in cui non si consumano più credenze, ma solo immagini. Autoriferite, fabbricate, senza rimandi alla vita. "Anche per questa genia di 'assassini di realtà', che occupano l'intero immaginario contemporaneo", conclude Grignaffini, "dobbiamo continuare a credere nel cinema che non è nato dalla fredda mano di un pittore crudele, ma dal corpo caldo della riproduzione; e che proprio per questo suo continuare a esserne impronta, prolungamento, atto d'amore e fedeltà, non ha mai preteso di sostituirsi integralmente alla realtà, ma solo di convivere con essa, dandole forma".

Nota

(1) Giovanna Grignaffini, *Signore e Signori: il cinematografo*. La nascita del cinema e il suo mito, Marsilio Editore, Venezia, 1995.

Destini comuni. Tre racconti

di Franca Spirito

Elli Rita Signani, *Ridotto di provincia* (1), tre racconti, di cui il primo dà il titolo al volume, il secondo, *Giallo amaranto* e il terzo, *L'ultima estate*.

Il progetto narrativo e linguistico dell'autrice: dissacrare la rigidità settoriale dei linguaggi, saccheggiando a man bassa le parole dai diversi registri linguistici per rimescolarle nei molteplici piani narrativi, incastrati, a loro volta, in una ardita costruzione di specchi rifrangenti. In *Ridotto di provincia*, due amiche si incontrano dopo quindici anni: Lucy, ricercatrice di matematica, arriva dalla città; Filomena, attrice di teatro, l'attende nella cittadina di provincia, suo luogo da sempre di vita e di teatro. La loro storia è ugualmente priva di eventi straordinari, di folgoranti successi, di grandi passioni o di equilibrata famiglia.

Si sono conosciute in *"un'estate così calda di idee come non se ne ricordavano da tempo, la stagione in riviera strapiena di ragazzi con loro che lavoravano in nero e a cottimo e poi in balera fino a tardi, il profumo dei gerani e la spiaggia sotto la luna... a proposito che fine ha fatto lui? ti piaceva tanto poi non ci capii più nulla quando giurasti che non vi sareste più rivisti. Lucy trasale di un leggero pudore e Filomena, quel che pure sa, accortamente non lo tocca, rapidamente salta qua e là, coi loro meravigliosi progetti di cambiamento, eccezionali dovevano essere, vero?... Via di corsa Filomena adesso che Lucy rischia di perdere anche l'ultimo degli ultimi treni, vita per sé e autonomia, queste parole forti che ancora non c'erano e che già vivevamo sulla cresta di un sogno, che fine hanno fatto Filomena?"*.

Era il 1956, così ricordano di sé; sono passati 35 anni: i loro destini sono stati tracciati, sono forse definitivamente compiuti. Già nel loro ultimo incontro, quindici anni prima, se lo erano detto. Che cosa, dunque, spinge Lucy e Filomena a incontrarsi? Che cosa e come raccontarsi l'un l'altra, se non attraverso la storia di una terza? Non è più possibile narrare: ormai è un luogo comune. Ma qui non si tratta di una meditazione malinconica sui destini del romanzo.

Lucy, dunque, arriva da Filomena con un progetto: ha letto sul giornale dell'oscura e tragica morte di una donna, vissuta nella città di Filomena, una storia di cui vuole comprendere il senso, comporre un giudizio storico e morale e trovare una parola di verità con cui scriverla. Filomena sa molto della storia di quella donna ma non comprende l'interesse di Lucy e si adombra di questa figura terza, nella quale inciampa ad ogni frase con cui si costruisce il dialogo, pur da entrambe desiderato. Filomena non si accorge, dappprincipio, che è proprio quella evocazione che apre il confronto fra loro.

Fra il segreto bisogno di disordine della matematica Lucy e la riluttanza di Filomena a guardare più intimamente in quella vicenda, emerge la trama di vita di *lei*. Sono gli anni Trenta. Il fascismo va rapidamente innervandosi nel tessuto sociale della cittadina. Lei, radicalmente privata di cibo e di affetto, segue senza fare domande ciò che le si offre: un matrimonio con un anziano e oscuro funzionario, cioè protezione, cibo per sé e, per estensione, per i suoi fratelli e la madre malata. È ubbidiente, gentile, impara a diventare una "signora". In questa disperante docilità non sceglie, non giudica, non si occupa delle cose del mondo; il mondo, comunque esso sia, lei lo serve senza fare domande, radicalmente. E sì che quello non era un mondo e un momento storico qualsiasi: era il fascismo e colui che ha seguito da breve funzionario è diventato rapidamente un greve gerarca. Anche quando arriva l'amore, nulla cambia per lei. Esso si inserisce nel tracciato dell'ubbidienza, ora commutata in "servizio" per la causa che lui "serve" dalla parte opposta *"donna di mascheramento e patteggiamento tra due fronti"*, donna di servitù. Come sempre lei non fa domande; finita la guerra, continua a sopravvivere nel suo abisso quotidiano, aspettando lui, che se n'è andato lontano, per salvare il suo patrimonio, lui sì, moralmente misero. Lo aspetterà fino a morire. I tentativi di Lucy di mettere ordine, di giudicare (*"pallida, pallida tu dici, ma lei mangiava e metteva le calze di seta; quelle che compravano il cibo al mercato nero..."*), le ritrosie di Filomena (*"Dio mio, Lucy, che roba è mai questa? Salamoia per vivere?"*) si infrangono contro le incognite del loro incontro e del loro nostalgico desiderio: il tempo lontano dell'adolescenza, in cui ci si diceva tutto, lo si vorrebbe immutato e vitale anche ora, dopo quindici anni di lontananza e diversi destini.

Ma la storia di lei, che via via prende forma facendosi strada fra le impazienze di Lucy e le ritrosie di Filomena, assume una purezza emblematica, una sorta di intangibilità al giudizio morale, storico, politico, si pone al di qua della vicenda umana: è tragedia che interroga il senso dell'esistenza e pone domande infinite ai comuni destini fatti di scelte e rinunce, senso di sé e consapevolezza, opportunità e caso; a tutti coloro, insomma, cui non è dato esperire

l'abisso. Lucy e Filomena concludono il loro incontro e la storia di lei. *"Filomena guarda fuori dagli occhi come dentro al tempo. Un alone di tristezza e di misericordia le copre il volto"*. E Lucy: *"No, non scriverò su di lei. Non potrei dire nulla su di lei. O non dovrei dire nulla su di lei? Non avrei nulla da dire su di lei. Oppure lei - Lucy sa essere proprio testarda tortuosa e imbrogliosa quando ci si mette - non avrebbe nulla da dire a una donna come me?"*.

Si tratta di una questione inquietante per le donne. C'è un'oscura eredità che ci portiamo dietro, a volte come un fardello, così pesante da dover recidere ogni legame con esso per poter camminare, a volte come un patrimonio da far fruttare accumulando querule rivendicazioni: oscilliamo fra intrepide quanto proterve volontà di giudizio e velleitari sogni di riscatto. Accettare la tragedia è difficile, tanto quanto accettare la morte. Vuol dire attingere a sensibilità più profonde di quelle storico-sociali di cui siamo assidue frequentatrici. Mi suggerisce, questo testo, che la misericordia, l'accoglienza, la consapevolezza che la nostra vita non è misura della vita di qualsiasi altra, sono i presupposti delle relazioni e dei progetti stessi dei cambiamenti storici e individuali che abbiamo la fortuna di esperire e desiderare.

Nel secondo racconto, *Giallo amaranto*, la povertà affettiva del protagonista è riflessa, come prova di verità, dalla razionalità del ricordo e della compassione di lei. Il rimpianto, sincero, è, per il protagonista - voce narrante - l'unico sentimento possibile.

Ma il terzo racconto, *L'ultima estate*, fa da controcanto al primo. Una donna vive in pienezza, della sua lunga vita, l'ultima estate. *"Avevano sempre vissuto così, semplice.... Così vorrebbe dire anche con fierezza e umiltà."* È rimasta sola, il vicino di casa, breve amante di tempi lontani, sorveglia la vicinanza alla morte di entrambi, stando con lei accanto al fuoco, ormai almeno una volta al giorno. Vita di risaia, di panni lavati al fiume alle quattro del mattino, di figli vivi e morti, di sofferenze e di gioie, di amori fugaci, di amori coniugali e compassioni reciproche.

Il linguaggio non distingue oggetti e sentimenti per raccontare emozioni intessute nelle cose e nella natura, nel suo corpo e nei muri di casa. Qui la narrazione dispiega calore, ci offre la gioia intima di avere vissuto tutto, tutto ciò che in quell'orizzonte a lei si è offerto.

Nota

(1) Elli Rita Signani, *Ridotto di provincia*, Mobydick, Faenza, 1995.

Segnalazioni

a cura di Liliana Moro e Silvana Sgarioto

Ida Fink, *Frammenti di tempo*, Feltrinelli, Milano, 1995, pp. 165, £ 25.000 - **Racconti** - "Tutti i racconti sono basati su fatti realmente accaduti... Scrivendoli non avevo fatto alcun progetto, non mi preoccupavo nemmeno della forma. Tutto ciò che scrivo è la ricostruzione di avvenimenti estratti dalla memoria" dichiara la Fink, ma la frammentarietà denunciata nel titolo non è la cifra di questa raccolta, unificata dalla costante presenza della paura, che come un basso continuo accompagna la normale esistenza quotidiana di normali cittadini europei, di famiglia ebraica, sbalzati nella tragedia corale del secondo conflitto mondiale. La percettibile assenza di un esplicito intento documentario rende ancor più inquietante questo lavoro di memoria su un passato che ancora non è finito.

Maria Attanasio, *Correva l'anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile*, Sellerio, Palermo, 1994, pp. 109, £ 15.000 - **Racconto-cronaca** - Breve, intensa rievocazione di una figura sfuggente: una contadina analfabeta che cerca di vincere la fame, la carestia, la paura in una società precaria di fine secolo. La ricercatrice di Caltagirone (omonima di chi è pubblicata e amata in questa rivista) ricostruisce con veloci pennellate il ritratto della sua città e di Francisca, la giovane vedova che rifiutò la prostituzione e rivestì panni maschili per poter fare il bracciante.

Alexandra Lapierre, *Fanny Stevenson*, Mondadori, Milano, 1995, pp. 528, £ 32.000 - **Romanzo** - Biografia di Fanny Vandergrift che fu moglie di R.L. Stevenson tra il 1880 e il 1894. Ma il fatto di arrivare quarantenne a sposare un intellettuale sconosciuto, più giovane di lei di undici anni, sarà solo una delle tante cose originali e stravaganti che hanno costellato la sua lunga vita. Si va da un Far West pionieristico con relativa caccia all'oro, al castello in Scozia dove incontra i puritani genitori di Stevenson. Agli anni trascorsi tra le isole del Pacifico e l'Australia.

Maria Teresa Di Lascia, *Passaggio in ombra*, Feltrinelli, Milano, 1995, pp. 267, £ 26.000

- **Romanzo** - Esordio di una notevole scrittrice, prematuramente scomparsa all'età di quarant'anni, il romanzo è costruito su due piani: il presente del declino e della resa della protagonista, Chiara, che è anche la voce narrante, e il passato evocato dalla memoria che riporta alla luce la bambina e l'adolescente, nell'intreccio sapiente di vicenda autobiografica e saga familiare, e insegue "la sconvolgente pienezza dell'impossibile" e "la disperazione feroce del possibile". La scena si popola di figure indimenticabili nel contesto di una cittadina del Mezzogiorno tra la fine della seconda guerra mondiale e i decenni successivi.

Simonetta Piccone Stella, *Cortocircuito*, Marsilio, Venezia, 1995, pp. 137, £20.000 - **Diario** - Nel corso di due anni (1986-1988) l'autrice, docente universitaria e femminista, registra giorno dopo giorno, i sintomi di una malattia, la depressione, che nessuno, a parte il suo compagno, riesce a prendere veramente sul serio, ma che lei stessa vorrebbe nascondere, come una colpa. La resistenza, anche attraverso la scrittura diaristica, e il riconoscimento della dimensione corporea della malattia con il conseguente ricorso a farmaci, aprono la strada alla guarigione che si indovina nelle ultime pagine.

Adriana Cavarero, *Corpo in figura. Filosofia e politica della corporeità*, Feltrinelli, Milano, 1995, pp. 238, £ 30.000 - **Saggio** - Il libro si iscrive in quel filone d'indagine che in area anglosassone è noto ormai col nome di *Gender*. Esso indaga il nesso paradossale fra discorso politico e il corpo, per definizione impolitico e identificato col femminile. Il corpo, infatti, scacciato quale mera necessità biologica o fonte di disordine dalle categorie fondative del politico, viene però ri accolto come immagine e metafora chiave del suo ordine logocentrico. Intrecciando la lettura delle figure letterarie dell'*Antigone* di Sofocle e dell'*Ofelia* di Shakespeare insieme alle teorie politiche di Platone e di Hobbes, Cavarero rilegge così le parole e i discorsi androcentrici del "corpo politico". Torna quindi qui il tema del rapporto fra pubblico (quale luogo del politico) e privato (luogo dei corpi che trascina con sé la questione della differenza dei sessi). Ma di tutto quanto è stato elaborato di significativo proprio su tale questione in questi ultimi anni non c'è qui traccia. Il confronto con ciò avrebbe forse potuto far evitare un'impalcatura teorica eccessivamente rigida, che nella sua semplificazione finisce per schiacciare la vivacità intellettuale e l'indubbio padroneggiamento delle categorie filosofiche di cui Adriana Cavarero dà prova.

Paola Melchiori, *Crinali. Le zone oscure del femminismo*, La Tartaruga, Milano, 1995, pp. 173, £ 28.000 - **Saggio** - Una raccolta di saggi scritti nel corso di un decennio di pratica politica e

culturale tra donne: scoperte, ripetizioni, sconfitte nella pratica politica delle donne in vari campi, da quello della critica al sapere a quello della pedagogia a quello della reinvenzione delle vite personali, con attenzione soprattutto alle zone d'ombra che hanno accompagnato anche le intuizioni più felici del femminismo. Sentieri accidentati e pieni di zone oscure si sono rivelati infatti i percorsi di questi anni nella ricerca di una identità propria, non segnata dalle attribuzioni dei generi. Infine, a partire da pratiche di rapporti tra donne oggi emergenti, basati sul confronto tra l'appartenenza al "mondo comune delle donne" e la estrema diversità di appartenenza culturale, etnica, religiosa, l'autrice si interroga sul significato e la possibilità di una critica comune alle strutture della civiltà, capace di mostrare l'intrinseco legame tra la sua crisi complessiva e il rapporto originario tra i sessi.

Laura Boella, *Hannah Arendt. Agire politicamente. Pensare politicamente*, Feltrinelli, Milano, 1995, pp. 238, € 28.000 - **Saggio** - "Ciò che è andato storto è la politica", affermava Arendt nel 1955. Intendendo con ciò che la crisi della civiltà occidentale non sta tanto nel-l'esaurirsi della creatività umana nelle sue espressioni più importanti, bensì nel comune agire degli uomini e delle donne in un modo condiviso. Attorno a questo nucleo, che è quello dell'agire politico, è costruito questo bel libro di Laura Boella, che ci restituisce una Arendt presente nel suo pensiero e nella sua 'vita attiva'. E ciò attraverso una scrittura saggistica rigorosa e appassionata che si legge come un'autobiografia, e che pur facendo intuire il grosso studio che l'ha preceduta, non rimane gravata o schiacciata da citazioni, apparati accademici. Un'occasione per chiunque voglia introdursi al pensiero di Hannah Arendt.

LE RUBRICHE

Fra sé e l'altro

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

Testi/Pretesti

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

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

Il sogno e le storie

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

costituire il luogo di sedimentazioni mitiche, immaginarie, ora sopravvalutate ora svalutate, in cui a fatica si comincia a intravedere la centralità di avvenimenti come la nascita e l'accoppiamento, il formarsi delle immagini di genere, maschile e femminile, e di tutti i dualismi che attraversano il senso comune, prima ancora che la cultura. Materiali costretti a scomparire dietro i confini della 'vita intima', e a seguire l'alterna vicenda del pudore e della spudoratezza, senza perdere il loro alone di sogno possono essere restituiti alla riflessione se si ha la pazienza di scoprire dentro i luoghi comuni del sentimento il difficile percorso di individuazione del maschio e della femmina.

Racconti del corpo

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

Proscenio

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

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

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

Il mosaico dell'identità

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

Il paradosso dell'emancipazione

Il lavoro è il perno attorno a cui si è realizzato il desiderio dell'emancipazione femminile: principio di indipendenza economica e di uguaglianza rispetto all'uomo, accesso alle decisioni sociali e politiche, e infine speranza e pratica di individualità. Ma l'emancipazione è stata vissuta per lo più come una necessità 'aggiunta' alle altre della vita di una donna (relazioni sessuali, affettive, maternità). Luoghi dell'emancipazione e luoghi della vita affettiva si sono configurati spesso come rigidamente separati, in contrasto e 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.

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: Sara Sesti.

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 giugno 1995 dalla Nuova Linotipia Piacenza - Printed in Italy

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