

31

Numero 31
Trimestrale
settembre 1996
Lire 12.000

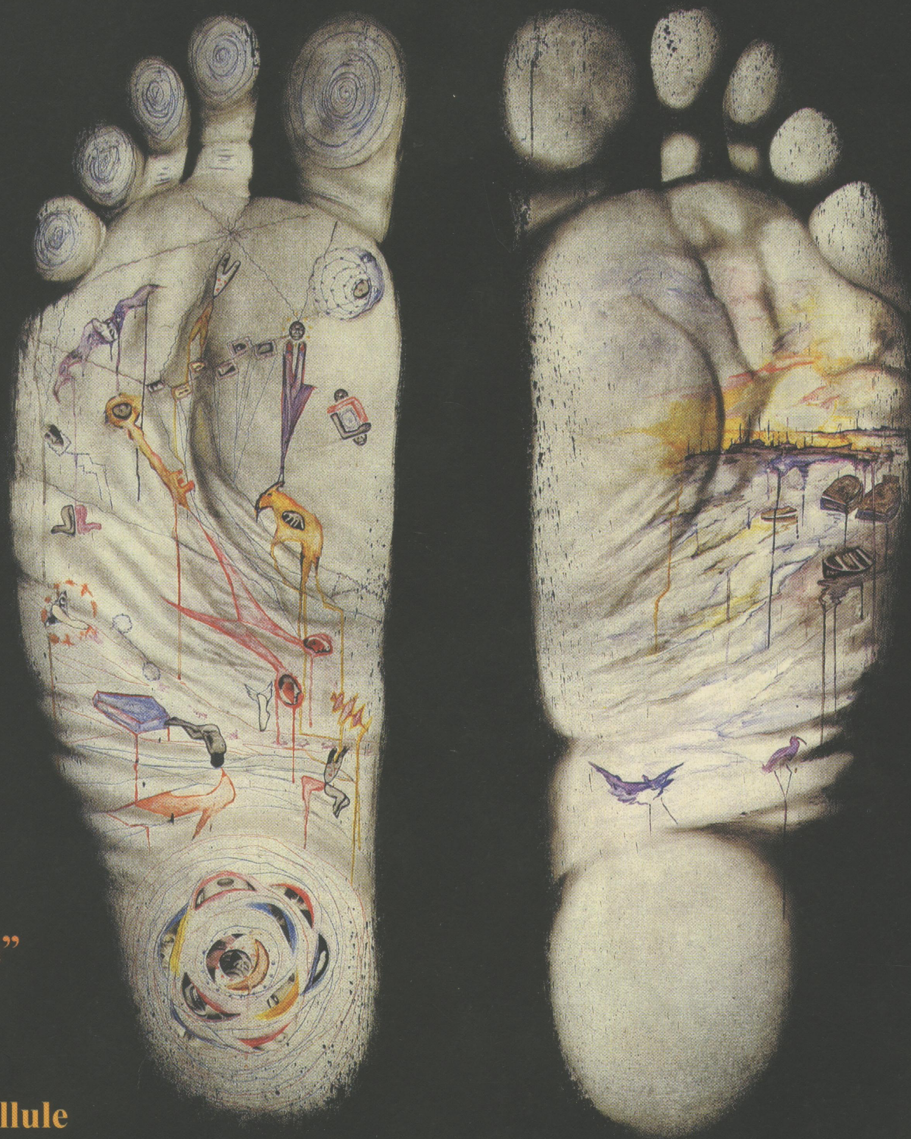
La Tartaruga edizioni Srl
Distribuzione
Arnoldo Mondadori Editore

Spedizione
in abbonamento postale 50%
Milano

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

Lapis

Percorsi della riflessione femminile



**dalla "differenza"
alla soggettività**

**lettere, diari,
autobiografie, cellule
prime della scrittura**

**una tragedia dei nostri giorni
Hélène Cixous sull'Aids**

CREDITS EBOOK

Titolo: Lapis - numero 31

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 31

~

Settembre 1996

Sommario

Credits Ebook.....	2
Il Mosaico dell'Identità.....	5
L'origine eterogenea.....	5
Non solo povertà.....	14
Native e immigrate.....	23
Pratiche migranti di autocoscienza.....	27
Fra Sé e l'Altro.....	36
La fedeltà del fantasma.....	36
Abito, abitudine, abitare.....	39
Testi/Pretesti. L'Autobiografia.....	45
Autobiografia e soggettività politica.....	45
Lettere e diari, cellula prima della scrittura.....	54
La mia vita, quella vera.....	58
Frida Kahlo o della finzione narcisistica.....	64
Le attrici fra teatro e scrittura.....	71
I Racconti del Corpo.....	78
Il masochismo è femminile?.....	78
Donne per sempre.....	88
Proscenio.....	95
Le Erinni di Hélène Cixous.....	95
Sangue cattivo.....	103
Nessuno... ma tornano.....	106
Il privato per il pubblico.....	110
I Paradossi dell'Emancipazione.....	114
La soggettività femminile.....	114
Nuove pratiche, nuove parole?.....	120
In Lettura e In Visione.....	123
Rovine con vista.....	123
Fino all'osso delle cose.....	127
Le Rubriche.....	131
Colophon.....	135
Lapis.....	135

L'origine eterogenea

di Rosella Prezzo

L'interrogativo sul relativismo culturale e l'universalità dei valori è al centro del dibattito teorico ormai da alcuni anni, ma è anche e soprattutto un 'affare' storico della nostra epoca. E si può sintetizzare in una domanda di questo tipo: l'accesso ai valori universali (dei principi, della legge) deve pagarsi così caramente che l'individuo non ha altra possibilità che quella di rinunciare ad ogni forma di legame con la sua cultura d'origine e la sua comunità di appartenenza, o alla propria differenza? Di contro l'uniformità dell'origine (sessuale, etnica, religiosa) è postulata o invocata come garanzia dell'appartenenza, di un'identità che si dice vittima di un universale violento e astratto. Ma l'appello al ritorno alla comunità di sangue, alla componente genetica (di sesso, di etnia) alla purezza dell'origine come garanzia identitaria contro l'annientamento o la negazione delle differenze, può essere l'unica risposta? Come uscire da questo vicolo cieco, senza orizzonte, se non quello della guerra intestina, in cui ogni tassello rivendica per sé ciò che nega al vicino di mosaico? Un orizzonte comune necessario ad una possibile convivenza, che ormai non riguarda più solo una particolare società ma la Terra intera. Dappertutto infatti masse di corpi in fuga, espulsi, internati, annientati, ridotti a nuove schiavitù: *corpi estranei*, rappresentazione tragicamente collettiva della nuda vita. E dappertutto nel "nostro" mondo un cartello issato "emergenza stranieri".

L'ordine complessivo di differenze e partizioni che bene o male definivano un mondo, garantendo una rete di senso e contro senso (paesi capitalistici e paesi comunisti: paese del noi occidentali e paese degli "altri"; luogo degli uomini e luogo delle donne nei rispettivi ruoli sessuali) è stato messo in crisi o è saltato. E nella sua disgregazione mostra quei legami sotterranei che tali partizioni animavano, in un gioco di inclusione/esclusione, appartenenza/estraneità, cittadinanza/stranierità, portando anche allo scoperto quanto ricca e multiforme sia la sfera di ciò che è stato nascosto nelle condizioni dell'interiorità e di come,

dall'inizio della storia ai giorni nostri, sia sempre stata la parte corporea dell'esistenza umana, ossia la necessità del fatto di avere un corpo, a dover essere celata nella vita privata. Il problema urgente che oggi si pone è quindi quello di ripensare il legame sociale, ripensare come ciò che separa fundamentalmente possa diventare relazione in un nuovo ordine di differenze in un mondo in comune, in un gioco di convivenza e non al massacro. Ripensare quindi in una parola quel "luogo comune" che è il politico e quella "pluralità in comune" che è la democrazia, perché possano essere consegnati ad un altro avvenire.

Nei limiti di queste poche pagine e nei limiti miei propri (personali e di punto di vista di una cultura e di una tradizione) vorrei tentare di riproblematizzare il concetto di fratellanza. Quell'idea cioè che sta all'origine della definizione dello spazio pubblico della democrazia, dell'appartenenza alla cittadinanza quale è stata formulata nell'antica Grecia, ma che si fissa come una delle parole chiave della Rivoluzione francese, insieme a quelle di libertà ed uguaglianza. Ora, è soprattutto su queste ultime due che si è rivolta l'attenzione dell'analisi politica, e anche delle elaborazioni femministe che spesso si sono impantanate nella dicotomia oppositiva di uguaglianza e differenza. Il mio tentativo è invece qui di guardare più attentamente alla terza parola lasciata in ombra e all'ombra che essa porta in sé. Per questo occorre un passo indietro, un giro lungo, un apparente allontanamento dall'immediatezza coattiva della discussione che oggi va per la maggiore.

La città e lo straniero

Chi è cittadino e chi straniero? Dove si radica la cittadinanza, ossia il luogo comune della democrazia? Sono questioni poste dalla filosofia sin dai suoi inizi e s'intrecciano in una complessa articolazione con i temi centrali dell'identità e dell'alterità. Platone fa infatti dell'identico e dell'altro due dei "generi sommi" dell'essere, dove l'alterità è imprescindibile per la possibilità stessa del pensiero, di un pensiero che pensi la molteplicità del mondo. Ma è al personaggio emblematico dello Straniero, nel *Sofista*, che fa pronunciare la famosa frase: "Se noi fossimo privati dell'alterità, saremmo privati della filosofia stessa". In Platone, filosofo e politico, si delinea cioè una corrispondenza stretta fra la questione filosofica dell'identità e dell'alterità, quella politica della cittadinanza (l'identità collettiva) e del suo fondamento, e quella sociale-antropologica degli "altri", gli stranieri. E in ciò il suo pensiero si dà in un gioco vorticoso di rimandi fra "dentro" e "fuori" che sembra indecidibile. Platone sa che l'"uno" non è concepibile senza l'"altro" perché il molteplice e il divenire sarebbero inspiegabili (in questo

è il senso del "parricidio" perpetrato nei confronti di Parmenide), ma vuole un fondamento sicuro, una soluzione che garantisca comunque l'ordine dell'Uno. E all'oscillazione indefinibile qualcosa si sottrae, o meglio *deve* essere sottratto....

Vediamo dunque, attraverso alcune scene, come l'intricata questione è affrontata e risolta in *un certo modo*. Negli ultimi dialoghi, (*Il politico* e *Il Sofista*), Platone mette al centro del metodo dialogico il personaggio enigmatico dello Straniero, straniero anonimo, *Xenos*, che ruba totalmente la scena a Socrate. Nel *Sofista* lo Straniero - simbolo ed emblema stessi della "stranierità" - viene da Elea, proviene cioè ironicamente proprio dalla patria di Parmenide, il filosofo dell'essere e della negazione dell'alterità. L'introduzione dell'Altro come *eteron*, diverso, (che è insieme categoria del linguaggio del pensiero e dell'essere) permette a Platone di revocare il vecchio linguaggio parmenideo nel suo assunto fondamentale (l'essere è, il non-essere non è); l'essere deve cioè cessare di negare il non essere e il non essere deve accedere all'essere in quanto diversità, molteplicità. E questa filosofia che mostra che non è possibile pensare il medesimo senza l'altro, è una filosofia che viene da fuori, da altrove, portata appunto dallo Straniero. Anche la divisione fra Greci e barbari (fra chi parla greco e chi "balbetta") viene contestata in quanto falsa, nel *Politico*, ancora dallo Straniero. È lui ad argomentare l'arbitrarietà e il ridicolo di tale divisione, che divide in due il genere umano, facendo assurgere una parte a genere e assemblando invece in un unico genere (i barbari) quella che è una molteplicità. Si tratta di una *discriminazione*, afferma, che si spaccia per distinzione, ma a cui non corrisponde niente di reale.

Ma il pendolo sembra oscillare dall'altra parte nel *Menesseno*, in cui ancora si parla della città. Qui viene preso in esame l'epitaffio, l'elogio funebre, il discorso pubblico teso a glorificare la "morte civica" dei cittadini soldati ("la bella morte"), e contemporaneamente a ricostruire la comunità politica tra viventi e defunti, esibendo la superiorità della città sugli "altri". Allora lo straniero, che in ragione della guerra è diventato il nemico, occupa un posto di costante inferiorità.

La topica della superiorità del cittadino ateniese, in contrasto con lo straniero/nemico, raggruppa tre luoghi comuni dell'eccellenza ateniese: la *bellezza della razza* (eugeneia), l'*uguaglianza di nascita* (isogamia), che caratterizza la democrazia, e la *libertà* in nome di cui si difende la patria in guerra. Come ha ben mostrato Nicole Loraux (1), l'eugeneia, la superiorità di razza dovuta alla nascita, si collega a un mito, a quello che è il mito fondatore della vita

politica e civica, della cittadinanza e della democrazia ateniese: l'*autoctonia*, mito di una Terra-Madre, di una Madre-Patria, di cui gli uomini sono figli e in quanto tali fratelli uguali dalla nascita. L'eugeneia è la purezza di una razza che è di qui, iscritta nel suolo, che non è venuta secondariamente da altrove, e sfugge alle migrazioni e agli spostamenti. Questa qualità d'origine si trasmette dagli antenati ai discendenti: "noi e i nostri antenati siamo tutti nati fratelli da una sola madre", tutti figli della madre-patria e quindi fratelli, "allevati dalla terra madre e non da una matrigna come gli altri". E le donne, le sorelle? Non sono anch'esse autoctone, non sono loro pure presenti sin dall'origine? Perché allora sono escluse dalla cittadinanza? In nome di quale "stranierità" le si esclude? Platone non si pronuncia direttamente sull'argomento, ma avverte l'evidente paradosso. E una frase, che è una denegazione, ci fa intravedere la complessa operazione attuata sul mito dell'*autoctonia*, che viene piegato all'argomentazione filosofica. La frase suona così: "Più per la terra che per la donna hanno valore simili prove, che non la terra imita la donna nel concepire e nel partorire, ma la donna la terra. Né di questo suo frutto fu gelosa, ma lo distribuì anche agli altri figli". Si tratta, nel luogo dell'origine, di uno spostamento decisivo fra senso letterale e metafora della maternità, fra copia e modello, fra donna e terra, attraverso un'esclusione inclusiva. La nascita dalla terra madre è la vera letterale nascita, quella pubblica e politica, l'unica che vale perché *unica*. E in quanto tale può garantire un archè, un principio fondatore, al di là della dispersione delle singole nascite, al di là del tempo. La donna è esclusa dall'origine in nome di ciò che ha di più proprio, in nome del corpo generante. Perché esso ricorda che l'inizio è sempre un cominciamento nel tempo e nello spazio, nella precarietà e nel limite, nella eterogeneità e nella relazione, ed è perciò incompatibile col *fondamento assoluto*. Ma attardiamoci ancora un po' nel testo platonico che porta più volte il discorso sugli stranieri, e che ci propone ulteriori spunti di riflessione.

L'origine non straniera, l'eguaglianza di nascita, produce dunque 'per natura' l'uguaglianza della legge, cioè l'uguaglianza politica: il fondamento politico della democrazia sta nell'*autoctonia*, nei corpi-figli della madre-terra. L'uguaglianza della nascita secondo natura, ma una natura mitica, è il fondamento della democrazia. Mentre "gli altri" sono formati da popolazioni eteroclite e ineguali. Il *Menesseno* si conclude con l'espressione dichiarata dell'odio per i Barbari, gli altri, che sono tradizionalmente i nemici, la cui origine straniera li esclude dal patto fraterno. E anche in tempo di pace, "bisogna che ciascuno, come se si trovasse in guerra, esorti i discendenti di questi valorosi a non disertare il posto assegnato ai loro antenati". Lo statuto degli stranieri viene poi fissato nelle disposizioni legislative delle *Leggi*, l'ultimo dialogo

platonico, dove si tratta di trovare la migliore costituzione e di formulare un corpo teorico per una nuova colonia di cui si programma la fondazione ex nihilo. Nei teorici fondatori c'è una preoccupazione di chiusura, una cura isolazionista, che si mostra nelle varie disposizioni economiche, politiche e geografiche. Ma anche qui siamo subito in un paradosso. Il dialogo infatti si svolge all'estero, a Creta, durante un pellegrinaggio religioso-filosofico sulla strada che da Cnosso porta al monte Ida, dove si trova il tempio di Zeus Xenos, modello di sovranità e dio degli stranieri. Siamo inoltre fra Stranieri: i protagonisti del dialogo sono Megillo di Sparta, Clinia di Creta, l'Ateniese che in questo caso è l'ospite (l'esatto speculare dello Straniero ad Atene). L'argomentazione infine si basa su un confronto fra differenti regimi politici dello straniero. Eppure il dispositivo della fondazione, della nascita, viene sottratto a tutto ciò ripiegandosi su se stesso, obbedendo a un principio di totale autoctonia.

Innanzitutto la città è etnicamente pura, senza mescolanze, idealmente installata in una contrada spopolata; pur dotata di porti, è lontana dal mare quanto basta per non essere snaturata nella sua purezza dai traffici e dai commerci e per essere al riparo da incursioni. La popolazione è fissa, numericamente stabile, regolamentata nella sua riproduzione e nel sesso, selezionata colonialmente e civicamente, ossia "amichevole": si tratta di "amici che si separano da amici", fratelli che si distaccano da fratelli ma che portano con sé, o meglio in sé, l'origine pura comune data dal fatto di essere figli della stessa madre terra. La nuova colonia si delinea come un'autarchia generalizzata che non sembra avere alcuna vocazione per l'esterno né ammettere alcuno straniero. Eppure questo dispositivo "coloniale", dove tutto è previsto a circuito chiuso tra cittadini, fratelli-amici, e dove tutto è regolamentato nei minimi dettagli, prevede anche che "nessun cittadino residente si sobbarchi le fatiche di una professione artigianale" perché la cittadinanza è già di per sé un mestiere e lo è a tempo pieno. Le altre attività sono quindi appannaggio degli "altri". Bisogna cioè prendere dall'esterno la propria mano d'opera, la quale, sia essa libera o servile, viene da fuori. Nella nuova colonia ci saranno quindi necessariamente stranieri e schiavi, rigorosamente controllati con statuti differenziati. Essi sono nella città senza essere della città; e per questo occorre definire le disposizioni di accoglienza ma anche di separazione. E Platone elabora una ricchissima normativa sugli stranieri (classificati come meteci, stranieri di passaggio, inviati ufficiali etc). L'accesso alla residenza deve corrispondere a tre condizioni: possedere un mestiere, dare testimonianza di buona condotta, non rimanere più di venti anni nel paese. In compenso gli stranieri non pagheranno le tasse (di residenza, di licenza). Essi meritano accoglienza, sguardo e trattamento particolari; va evitata l'espulsione ma anche la mescolanza in un equilibrio fra dentro e fuori,

qui e altrove, apertura e chiusura, in cui sostanzialmente se vi è accoglienza giuridica ufficiale, integrazione sociale, vi è al contempo segregazione ed esclusione politica. Dal punto di vista della città come territorio, gli stranieri godono di una reale integrazione; ma dal punto di vista della città come *ethnos*, vi è segregazione derivante dalla non appartenenza all'origine autoctona. È proprio questa non-appartenenza che esclude "per natura" dal patto fraterno. È come dire: l'eterogeneità non può essere ammessa nel fondamento, deve essere rigorosamente espunta dall'origine, tenuta fuori; può esserci un'apertura successiva, in seconda battuta, che anzi Platone auspica in quanto necessaria e imprescindibile, ma che va allo stesso tempo regolamenta nei minimi particolari perché non intacchi la purezza dell'origine e cioè del fondamento del politico. Ciò che viene sottratto dalla molteplicità è l'atto fondativo che presuppone e impone un'origine unica, epurata. E qui si congiungono, ancora una volta, in una simile condizione lo straniero e la donna: entrambi esclusi dalla "comunità politica fraterna". Ma necessità vuole che quella delle donne sia un'esclusione di altro tipo, interna, un'inclusione che la rende straniera dall'interno. E ciò si riproduce esattamente anche nella comunità di pensiero, rispetto a quel "noi" ideale premesso al discorso filosofico, a quella comunità immaginaria che Platone fonda: anche ad essa le donne non appartengono dall'origine, ed è solo come straniera ed ospite che Diotima può far sentire l'eco della sua voce sull'amore al banchetto dei filosofi. E ancora oggi per filosofi per altro di tutto rispetto, l'unica "comunità" possibile fra uomini e donne è solo quella intima, privata: la "comunità degli amanti", una "comunità a due senza linguaggio e senza mondo". (2) Ammettere le donne nel patto politico fondativo significherebbe per Platone, e per la lunga tradizione che ne segue, presupporre un universale molteplice, necessariamente animato al proprio interno dalla differenza, ossia un principio non-unario.

Le donne non possono essere dette se non in metafora, perché nominata la donna gli uomini si trasformerebbero in 'maschi', l'universale in una parte limitata, l'uno in due, in molti. Le donne devono rimanere una razza a parte (*génos gynaikón*), che viene dopo, portando col loro corpo la sessualità, che significa in questa logica la scissione e l'alterazione. Come se la differenza sessuale non implicasse entrambi i sessi, come se fossero le donne le portatrici della differenza sessuale con cui vengono identificate. Ma tale rappresentazione rimarrà il costante retropensiero di un'intera cultura che si protrarrà nei secoli fino ad essere riprodotta e riproposta dallo stesso femminismo, o almeno da una parte di esso, che per fondare "politicamente" la propria comunità ripensa alla stesso modo l'origine come unica, pur d'altro genere. Le donne come eterne straniere possono (o devono) avere il diritto di ospitalità,

possono anche essere "assimilate", ma questo non implica mai la piena cittadinanza, al massimo possono rivendicarne una "quota"; e quando si ripropongono questioni riguardanti direttamente la sessualità e il corpo, l'espulsione torna a farsi sentire con violenza. D'altra parte l'ospite (*hospes*) può trasformarsi sempre in *hostis* (nemico), e le donne perciò devono essere guardate a vista, perché sono sempre dei nemici potenziali. All'ospite tutti gli onori e i diritti di ospitalità, ma che rimanga tale, nella non-appartenenza. Anche se questa particolare figura di ospite/straniero, potenziale nemico in una "guerra dei sessi", non può essere affrontato con le stesse armi usate con gli "altri". Si tratta infatti di uno straniero interno, come tale insidioso, che mina alla base l'unità originaria presunta, il fondamento stesso del politico. E un'estraneità interna quella che la definisce che può sempre assumere i tratti del nemico intestino. "Mentre la comunità si dà il suo sussistere solo distruggendo la beatitudine familiare nell'autocoscienza universale, essa produce in ciò che opprime e che le è in pari tempo essenziale, cioè nella femminilità in generale, il suo interiore nemico. Il femminile, eterna ironia della comunità, cambia coi suoi intrighi il fine universale del governo in un fine privato, trasforma la sua attività universale in un'opera di questo determinato individuo e inverte l'universale proprietà dello Stato in un possesso e in un orpello della famiglia", così scrive Hegel in un capitolo della *Fenomenologia dello Spirito* dedicato alla comunità e al legame fratello-sorella.

Corpi in questione

Per cogliere meglio i meccanismi di esclusione o segregazione dell'altro interno, straniero familiare, possiamo rifarci alle pratiche di rappresentazione che hanno accomunato la donna e l'ebreo in una comune condanna. Questo non certo per dire che le donne sono come gli ebrei o che hanno una storia simile (sarebbe del tutto ridicolo) ma per evidenziare l'immaginario attorno all'origine che si vuole pura e una, e che anima la relazione con l'alterità familiare. Nella misoginia così come nell'antiebraismo - sostiene con grande sottigliezza Stefano Levi Della Torre - (3) l'ostilità verso il diverso, contrariamente all'ideologia razzista, è un'ostilità verso il *simile inassimilabile*, verso ciò che appare come una *contiguità deviante*. Il misogino come l'antisemita è turbato non tanto dall'estraneità, quanto dalla parentela. La donna è copresente all'uomo fin dalla nascita, come l'ebreo lo è ai fondamenti biblici e cristiani della civiltà europea. Se il razzismo concepisce l'estraneo come specie diversa, non compiutamente umana, in quanto non imparentato; l'antisemitismo, come la misoginia, concepisce l'ebreo e la donna come "altre" speci, li "alterizza" per disinnescare i condizionamenti della parentela.

La donna è un'alterità irriducibile all'uomo, ma al tempo stesso imprescindibile per la sua vita. Va allora ridotta a funzione secondaria, a portatrice pericolosa della differenza che mina la felice unità. E come tale ghettizzata, subordinata, tenuta fuori. Parimenti l'ebreo sta all'origine della civiltà cristiana o di derivazione cristiana. Anche l'antisemitismo e la misoginia, come il razzismo, concepiscono l'ebreo e la donna come esseri inferiori e fattori di decadenza e corruzione, ma, a differenza della xenofobia, immaginano l'altro come dotato di particolare potenza. Solo alla donna e all'ebreo è riservato il "prestigio" di potenze occulte dominatrici del mondo in una sorta di metafisica del male. Ontologicamente nulla, immaginariamente onnipotenti. All'ebreo è stato attribuito un potere particolare, appunto nelle relazioni: è il mediatore per eccellenza, come lo è il denaro. L'ebreo manipola le intermediazioni finanziarie e commerciali, le intermediazioni "cosmopolita" tra le nazioni. È l'intermediario implicito fra cristianesimo e le sue radici bibliche. Ma quale è il nocciolo di questo isomorfismo? Nel cuore della misoginia, come nel cuore della giudeofobia si trova una frustrazione fondamentale: la frustrazione del senso di totalità e di unità, la frustrazione di dover passare necessariamente per l'altro per esistere. Entrambi vanificano con la loro presenza una pretesa assoluta. In quanto la donna esprime un'alterità iscritta nella specie umana; in quanto l'ebreo rappresenta l'alterità inserita nella civiltà cristiana, l'ebreo e la donna vengono visti come i termini che rappresentano l'impossibilità di un tutto unitario. Elementi eterogenei portatori di una scissione, quindi nemici, e tanto più pericolosi e infidi perchè interni. Allora si cerca di ricondurre la divisione ad unità attraverso la gerarchia, l'esclusione o, come nel caso degli ebrei, l'annientamento. La loro stessa presenza smentisce ogni pretesa di totalità. La permanenza dell'ebreo impedisce al cristiano di sognare l'unità messianica del mondo. L'alleanza con Dio sono due alleanze, la rivelazione sono due rivelazioni, due sono i testamenti. Nella figura dell'ebreo si infrange il sogno di onnipotenza e di totalità del cristianesimo: è insieme il colpevole e il caproespiatorio di questo fallimento. Così nella presenza della donna s'infrange il sogno di onnipotenza, di totalità unica dell'uomo. Sono figure che incarnano un delirio rovesciato: poiché smentiscono l'onnipotenza, l'unità e la totalità e l'autosufficienza. vengono fantasticate come onnipotenti. La donna sarebbe la dominatrice occulta sul terreno dell'esistenza, l'ebreo su quello della storia.

Sono quindi, in questa logica, pericolosi non per quello che fanno o dicono, per eventuali attività politiche, ma per il fatto che "sono". È la loro stessa presenza, il loro semplice occupare con un corpo uno spazio all'origine che scatena l'odio, l'invidia, il risentimento. E qui la politica è da sempre bio-politica. (4)

Forse è proprio da questo passo indietro, che occorre ripartire: indagare fino in fondo il legame che ha tenuto e tiene ancora insieme il concetto di democrazia col mito dell'autoctonia e con l'"etnia" sessualmente androcentrica, proprio attraverso l'idea di fratellanza, senza per questo rinunciare al nome di democrazia. E se democrazia è ciò che deve garantire una cultura, uno spazio, un agire al plurale, il politico deve essere accettazione dell'origine eterogenea come sua necessaria premessa.

Note

(1) Cfr. N. Loraux, *L'Invention d'Athènes*, Payot, Paris 1981. Id., *Les enfants d'Athena*, Maspero, Paris 1981.

(2) Il riferimento diretto è qui a M. Blanchot, *La comunità incoffessabile*, Feltrinelli 1984, e E. Lévinas, *Le Temps et l'Autre*, PUF, Paris 1983. Ma anche Irigary, nei suoi ultimi testi, ripropone la comunità degli amanti come prototipo e modello estendibile alla società. Ma perchè mai si potrebbe convivere socialmente solo con chi si ama? Un mondo in comune si deve necessariamente dare fra persone che si devono amare? In senso profondamente diverso, e assai più ricco di nuove suggestioni teoriche, nuove invece J. Derrida in *Politiche dell'amicizia*, Cortina, Milano, 1995.

(3) S. Levi Della Torre, *Mosaico: attualità e inattualità degli ebrei*, Rosenberg & Sellier, Torino 1994, a cui sono in gran parte debitrice per queste osservazioni.

(4) Il termine coniato da Foucault è stato ripreso recentemente da G. Agamben, *Homo sacer, Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.

Non solo povertà

di Gabriella Rossetti

Che differenza fanno ricchezza e povertà nella relazione tra donne?

Pudore, esitazione, disagio trattengono molte di noi dal guardare in questa direzione.

Comprensibilmente. Abbiamo imparato a diffidare dei modi in cui si costruiscono rappresentazioni sociali di marginalità, disagi e sofferenze varie in assenza dei soggetti interessati. Ci pesano ancora addosso le tradizioni della carità indifferente e ignorante e della militanza strumentale. Ci piace tacere piuttosto che ricadere nel vizio di sostituirsi ad altre che parlano altri linguaggi (e quindi sembrano tacere o essere "messe a tacere"). Questo pudore e questa esitazione sono preziosissime e irrinunciabili acquisizioni. Tuttavia, può succedere di cadere senza volerlo in una trappola: quella di assumere inconsapevolmente sistemi di costruzione di identità altrui fondati su relazioni di potere a cui ci dichiariamo di solito estranee. Rischiamo cioè di fare ad altre quello che non vogliamo più da tempo che si faccia nei nostri confronti: catturare in una definizione carica di significati simbolici la complessità variegata e composita di modi di essere e di abitare il mondo. Lo ricordavano qualche mese fa le donne migranti riunite a Torino quando chiedevano di uscire dalla gabbia di significati negativi del termine "immigrate", non solo percorrendo le vie della "accoglienza / integrazione / multiculturalità", ma anche (e forse soprattutto) trovando somiglianze e differenze nel situarsi reciproco di "native e migranti". Si è fatta lì una gran fatica a dare risposte se non da parte di chi poteva mostrare una pratica sedimentata in qualche luogo: "terre", case, spazi, campi. Pratiche da mostrare o da raccontare. Per dire cosa? Niente altro che ciò che si mostra e si racconta. Eppure nel corso di questi racconti si metteva in scena anche una sorta di esercizio della mente che finiva per produrre sorprese: scambi di significati e aperture di parole. È seguendo questo movimento che mi sono ritrovata, lontano, ma non troppo, dall'universo delle migranti, a interrogare un'immagine e la didascalia che la accompagna. È la fotografia di una

donna accovacciata di fronte ad un fuoco fatto di ceppi appoggiati su tre pietre. La didascalia dice: "donne e povertà". Si tratta del frontespizio di un testo che fornisce valanghe di dati su femminilizzazione della povertà (il 76 % per chi volesse saperlo), disuguaglianze di accesso alle risorse (intradomestiche, locali, nazionali, internazionali), incroci tra disuguaglianza di genere e controllo di beni concesso alle donne. Ma perché un' immagine del genere si può intitolare "povertà"? Non mi basta conoscere un poco le analisi e la storia di queste particolari "povertà": più guardo questa immagine e meno quel titolo mi sembra ovvio.

Un fuoco "originario"

L'oggetto dell'attenzione della donna accovacciata è, apparentemente, un fuoco. Provo a immaginare altre figure accovacciate di fronte ad un fuoco identico a questo: un eremita al confine di un deserto (il terreno attorno al fuoco è sabbioso), un bivacco di soldati, un campeggiatore in vacanza-avventura, un pastore nomade. Su fuochi simili a quello della foto anche queste figure cucinano del cibo. A nessuna però si addice una didascalia del tipo "povertà e...". Quello della mia foto è un fuoco domestico. La stessa, quasi identica immagine compare spesso nei manuali di antropologia. In questo caso il fuoco domestico può introdurre un capitolo sui sistemi matrimoniali, di parentela e di scambio delle donne. Si ricorda allora che quella donna si trova lì accovacciata in seguito ad una lunga storia di scambi matrimoniali che hanno creato legami sociali: quella famosa "continua e ordinata processione in cui donne, bambini, conchiglie, maiali, incantesimi, stuoie passano di mano in mano lasciando come scia i legami che fanno stringere". Scambi che sfruttano e fanno fruttare una differenza che prima che di età, di forza o di potere è di sesso e diventa subito di genere. Patti instabili e pericolosi perchè creano disuguaglianze e squilibri, fonti potenziali di conflitto, ma che, insieme, costruiscono alleanze, sistemi di inclusione e di distinzione. Si potrà ricordare che un fuoco del genere era per i Greci antichi un centro rituale sacro ad Estia, custode dell'*oikos*, da cui *economia*, ma mai si parlerebbe, in questo contesto, di povertà.

I pochi oggetti attorno alla figura possono stimolare sofisticate ricostruzioni delle relazioni di scambio di cui ciascuno è promemoria, ma non avrebbe nessun senso, qui, ricordare che questo fuoco *non* è un forno a microonde, che le condizioni igieniche di preparazione del cibo *non* sono quelle appropriate, che il contenuto calorico del pastone di mais *non* è quello necessario. Semmai potrebbe aleggiare sullo sfondo una tacita e imbarazzata evocazione di "primitività" o di "originarietà", subito smentita da professioni di fede anti-evoluzionista che si fanno via via

tanto più pressanti quanto più la "differenza" specifica della figura viene ricondotta a quella di un "semplice" scarto di livello: nell'ordine dello sviluppo economico o di quello tecnologico. Se è vista come originaria o primitiva, questa immagine viene collocata in una lontananza temporale (quindi irreversibile), in un luogo-tempo in cui la centralità della politica delle relazioni tra i sessi diventa la centralità della parentela, anzi delle "forme elementari" della parentela: su questa scena si consuma lo strappo natura/cultura, attorno a questo fuoco e ai pochi oggetti "potenti" che lo circondano, alla donna scambiata. Ma da questa scena il nostro sguardo deve sentirsi irrimediabilmente lontano come lo si è sempre rispetto ad ogni mito o evento di fondazione. Se invece lo scarto è *solo* di livello (di sviluppo economico o tecnologico) ci possiamo mettere tranquille (relativamente): nient'altro ci separa dalla scena che una certa *quantità* di beni e di conoscenze capaci di riempire un *moto* di soddisfazione di bisogni primari.

Arretrate, ma uguali

C'è dunque uno sguardo più sobrio, al riparo da fantasticherie romantiche di alterità più o meno radicali: quello, per esempio, del tecno-ecologo che vede nei ceppi sulle tre pietre un inquietante segno di spreco di fonti energetiche, esamina le montagne erose, prevede alluvioni e desertificazioni. Denuncia l'arretratezza tecnologica, tanto orribile, ai suoi occhi, da non poter essere attribuita ad altro che ad un misfatto di gigantesche proporzioni. Il sobrio tecno-ecologo nutre una ragionevole diffidenza verso qualsiasi pensiero che potrebbe incrinare la sua ferma fiducia nel fatto che l'umanità è una, che l'uguaglianza di tutti gli uomini (e donne) è un valore prima di tutto perché è un fatto. La pentola, i ceppi, i bastoni di legno con cui si rimesta l'impasto di mais non sono che cose su cui la mano umana esercita dominio proprio perché sono materie estranee all'umanità. Ci si può spingere anche oltre: anche certe credenze, immagini, emozioni che passano nella testa della donna mentre compie i suoi gesti quotidiani sono cose che possono essere acquisite o cedute senza che ciò intacchi minimamente il fatto che questa donna è uguale ad ogni altra in ogni altro angolo di mondo. Guai ipotizzare che cessioni e scambi di questo genere non siano possibili o auspicabili, che le culture siano naturalità semi-biologiche: conosciamo i rischi. Avvicinare a sé ciò che è arretrato, intervenire per cancellare la differenza può essere (ma non necessariamente) un modo per ribadire il fatto e il valore dell'uguaglianza.

Uguaglianza non di "nature", ma di "cose" e di diritti a qualche cosa. Di quali cose? Cose che tutti dovrebbero avere e che questa donna non ha. Cose il cui valore è precisamente

sottolineato dal fatto che un grandissimo *numero* di persone (tendenzialmente *tutte*) ne avrebbero bisogno. È qui che si apre la strada che porta alla didascalia sotto la foto della donna accovacciata davanti al fuoco: "povertà".

Una guerra santa

"All'indomani della seconda guerra mondiale, due terzi della popolazione del mondo è stata trasformata, quasi in un fiat, nella moltitudine dei poveri del mondo". (1)

È stato allora che "il discorso della guerra si è spostato sul terreno sociale (la guerra alla povertà) e su di un nuovo terreno geografico: il terzo mondo". (2) Affermazioni come queste introducono spesso eleganti dissacrazioni che conducono inevitabilmente a scoprire qualche "invenzione": è il subdolo potere del discorso che *inventa*; ciò che fino ad un momento prima forse c'era, ma in realtà non c'era perché si chiamava in un altro modo. Invenzione della povertà, invenzione dell'Africa, invenzione del Terzo Mondo. Un prezioso richiamo alla centralità del linguaggio, al potere che l'atto del nominare ha sui corpi e sulle identificazioni, al suo intreccio con tutti i poteri micro e macro. La "scoperta" della povertà dunque non è un passo avanti nella progressiva illuminazione della scena del mondo, ma il risultato dell'espansione di un nuovo discorso che rinomina le cose quando ha l'interesse e il potere di inglobarle. La magia del discorso allora è duplice: produce povertà dove prima non c'era (meglio: una identificazione di povertà) e, nello stesso tempo, permette ai dissenzienti di fantasticare, per opposizione, la presenza di una "ricchezza" in quel "prima" ormai perduto: "quelle società tradizionali che avevano sviluppato modi di definire e di trattare la povertà in grado di accogliere visioni di frugalità, comunità e autosufficienza". E se cambiassi didascalia alla mia foto sostituendo "frugalità" a "povertà"? Potrei cercare di rintracciare la donna per mostrarle la foto e trasformarla (o ri-trasformarla), in un attimo, nella orgogliosa rappresentante di valori a un tempo tradizionali e alternativi. Ci ho provato, ma la cosa non ha funzionato. Non del tutto, almeno. Per una ragione molto semplice. Lei non è né povera, né frugale ma è, più propriamente, una donna che ha subito delle privazioni.

Povertà o privazione?

Qualcuno ha notato, ricostruendo la storia delle povertà, che la paura della povertà è sempre stata paura di essere impoveriti.

In altre parole, è stata sempre l'altra faccia di un'etica dell'arricchimento. Se per un attimo provo a vedere quel fuoco non come il primo stadio di una evoluzione tecnologica che culmina nel forno a microonde, ma come quello che sicuramente è stato fino a qualche tempo prima della nostra foto, cioè come l'unica ovvia maniera di cucinare il cibo e, in più, un luogo aperto, pubblico, centrale attorno al quale ruotano relazioni sociali fondanti, è facile accorgersi che la perdita subita dalla donna della foto non può definirsi come impoverimento. È vero che la guerra alla povertà che ha accompagnato l'espansione e la ristrutturazione del mercato mondiale ha fronteggiato davvero la rottura di equilibri e davvero si è trovata di fronte la concreta realtà di milioni di persone che stavano perdendo accesso a risorse vitali come la terra, l'acqua, la legna da ardere e le sementi, per non parlare della capacità di decidere sul loro habitat politico e geografico. Ma chi richiama gli aspetti simbolici di queste trasformazioni riesce a cogliere anche altre perdite. Ciò di cui la donna è stata privata sta, forse, in quella famosa processione di conchiglie, incantesimi, maiali e stuoie: cose utili, ma anche belle e "potenti" che hanno accompagnato e reso possibile una lunga e intricata sequenza di scambi e che rendevano visibili e memorabili i legami sociali necessari perché alla fine una donna potesse chinarsi di fronte a un fuoco e costruire un centro.

Certo non era lei a controllare la sequenza, ma sarebbe utile capire perché, nel momento in cui diventa possibile per lei intonare il tema della propria autonomia, e rifiutare la parte di colei che viene scambiata, quelle conchiglie e quelle stuoie sono sparite, si sono trasformate da cose di relazione in cose che ogni singolo può acquistare o cedere "liberamente", senza che questo crei legami e dipendenze. Poche, scarse, povere cose. Segni di povertà diventano allora tutti gli oggetti che riusciamo ad immaginare attorno alla figura: richiami a vuoti da colmare perché si ristabilisca una giustizia egalitaria. Non solo, ma anche scarti e differenze da cancellare - e questo è ciò che pericolosamente non avvertiamo - per poter attribuire umanità alla figura della foto.

Quella dichiarazione di guerra alla povertà che ha segnato le politiche internazionali dal secondo dopoguerra a oggi è sostenuta dalla convinzione che un determinato, quantificabile livello di benessere possa e debba essere garantito a tutti nella forma di una quantità standard di beni e di servizi che il reddito nazionale medio permette di acquisire. Lasciamo tra parentesi le valutazioni politiche ed economiche circa le condizioni di attuabilità di questo obiettivo. Quello che qui mi importa è di capire quale tragica distorsione si propone quando il raggiungimento di questo livello viene presentato come un prerequisito perché possa darsi

umanità e, di conseguenza, (anche se per una consequenzialità del tutto arbitraria) chi si trova al di sotto di questo livello non può essere definito che in termini negativi, come un concentrato di mancanze, così come è accaduto alla donna della nostra immagine. Infine, il requisito minimo finisce per trasformarsi nella aspirazione massima. Svuotato di qualsiasi altro significato il concetto di umanità, la povertà si trasforma subdolamente da condizione in essenza: da *condizione* disumana in un essere disumano. In altre parole, quando "Il *livello di vita* fa da velo alla vita stessa in tutta la sua ricchezza" (3) si finisce per convincersi che:

a) con una donna come quella della foto non sia possibile alcuna comunicazione (almeno finché non avrà sostituito il fuoco con una piastra elettrica e sarà così diventata degna di possedere un'anima e dei pensieri) e

b) che ella si trovi non in una situazione di passaggio/trasformazione, ma in uno stato assolutamente iniziale, non più visto nè come differente, nè come primitivo o originario, ma semplicemente come uguale a zero.

È qui però che l'identità sessuata della figura permette altri sviluppi.

Ricchezze possibili

C'è stato uno sguardo che ha visto nella donna accovacciata l'*uguale*. Uguale in una comune privazione che attraversa uniformemente la vita di tutte le donne in tutti i contesti. Uguale a tutte le vittime del patriarcato. (Che sarebbe uno e indivisibile. Anzi, tanto più feroce, quanto più "arretrato"). Un concetto utile, ma incapace di spiegare le differenze al di là delle somiglianze. È vero che la condizione di privazione in cui questa donna si trova è, nella sua specificità, collegabile alla dominazione maschile che filtra l'accesso alle risorse fuori e dentro la sfera domestica. È vero anche che il mutamento che ella ha subito quando è stata "scoperta" la sua povertà assomiglia a quello attraversato dalle donne del "primo mondo" quando sono diventate produttrici di reddito, hanno avuto accesso alla proprietà privata della terra e del denaro. Un mutamento che ha reso marginale il fuoco e, invisibili o "immateriali", tutte quelle attività che non sono entrate nel mercato o nello stato sociale. Ma questa somiglianza non cancella la sua differenza e, soprattutto, non ci autorizza a definirla una differenza di grado. di livello o di stadio di "sviluppo". Si può certo dire che è uno stesso sistema quello che in un caso impedisce alle donne l'accesso alle risorse quando queste vengono trasformate in merci e denaro, mentre in un altro contesto impedisce loro di esistere al di fuori della produzione e

della proprietà di merci e di denaro. Ma il modo in cui la somiglianza viene costruita non è innocente. Se chiudiamo le due immagini della similitudine dentro un segmento di tempo angusto di cui l'una segna l'inizio e l'altra la conclusione, non solo non si vede via di uscita, ma si inchioda la donna della foto alla negatività assoluta della didascalia "povertà". Ci si aspetta allora che la donna di fronte al fuoco si impegni nella lotta per conquistare accesso alla proprietà della terra e del denaro, al capitale e al mercato, mentre le altre, più simili a noi, si cimentano nel tentativo di trasformare sistemi simbolici, di valori e di significati in modo da rendere "concretamente" visibile quel substrato di relazioni forti che costituiscono il legame sociale non monetizzato (non monetizzabile?). Risultato: lei non avrebbe interesse (non ancora) per simboli e valori, noi non avremmo interesse (non più) per questioni come il controllo delle risorse economiche, i meccanismi di accesso e di redistribuzione.

Ma siamo sicure che le cose stiano proprio così? Basterebbe concedere alla figura di fronte al fuoco il diritto ad avere una storia propria (a non essere cioè solo il livello zero della nostra) per capire quanto questo schema sia povero e inconcludente. Proviamo a prendere sul serio la banalissima constatazione che una parte sola della sua vita è definita da quella didascalia: si tratta della parte che ad un tempo la mette in relazione con noi e ci costringe a "vedere" il discorso che l'ha costruita come un sistema di significati che plasma anche noi che pure riteniamo di essere eversivamente conflittuali con esso.

Per fare questo, dobbiamo mettere tra parentesi i sistemi di valorizzazione dell'agire propri dell'economia di mercato, dobbiamo restituire all'immagine della donna nella foto la sua contemporaneità con la nostra storia, riconoscere la differenza della sua e aprire una possibilità, (forse riconoscere la necessità) di confronto su questi piani e non più solo su quello a cui la didascalia "povertà" voleva costringerci. La vera forza del concetto di patriarcato sta proprio nel fatto che ci stimola, in prospettiva, a ricomporre differenti figure di donne in una unica figura; il vero rischio è che non ci si accorga che questa operazione comporta un lungo lavoro di confronti e di scambi che non è ancora iniziato. Il passaggio dall'una all'altra forma di patriarcato quali modificazioni comporta? Siamo sicure che si tratti solo di modificazioni in positivo? Le donne del Nord dentro il sistema capitalistico postindustriale di globalizzazione dell'economia continuano a scoprirsi una peculiare estraneità rispetto ai suoi modi di funzionamento. Molte di loro non si accontentano di definire questa estraneità come "povertà" o disuguaglianza di accesso alle risorse. Esse si trovano perciò, paradossalmente, in condizioni simili a quelle della donna della foto nel momento in cui la sua debolezza è costretta ad

esprimersi nella forma della povertà.

Esplorare questa somiglianza non significa in alcun modo alimentare nostalgie per un passato rurale-comunitario-familiistico. Invece potrebbe stimolare a ricercare i pezzi della nostra estraneità e confrontarli con altri di altre storie. Si potrebbe scoprire così che non c'è nessun necessario nesso positivo tra sviluppo economico e crescita di autonomia delle donne. Una scoperta presentata con un certo stupore dall'ultimo rapporto di UNDP (il programma delle Nazioni Unite per lo sviluppo), ma che mai fino ad oggi è stata percorsa nei due sensi, nella ricerca cioè di altre forme di autonomia estranee alla logica dello sviluppo.

Dovremmo anche, forse, avviare nella nostra storia una ricerca che ci permetta di ricostruire una specie di "archeologia della povertà" dal punto di vista delle donne, una ricostruzione degli scambi di genere nel l'avvicinarsi di valorizzazioni e svalorizzazioni delle attività produttive e dell'arricchimento (4), capire meglio quella maschilizzazione del lavoro produttivo che faceva dire a Comte, più di un secolo fa, che "il movimento naturale della nostra industria tende a passare gradatamente agli uomini le professioni per lungo tempo esercitate dalle donne." Ritrovare nessi e associazioni tra tante diverse forme di estraneità all'etica dell'arricchimento.

Le donne africane (e non solo, ovviamente) che scrivono romanzi e poesie hanno da tempo accettato questa sfida: quella di restituire la ricchezza della vita nascosta sotto il velo del "livello di benessere/malessere" e di mostrare vite nelle quali i valori ricchezza/povertà si giocano o si giocavano su altre scacchiere. Le donne non europee che scrivono saggi su questioni come "genere e sviluppo" cercano di disegnare un sistema economico in cui "non si dia per scontato che ciò che non ha valore di mercato non ha valore", una "economia nel senso storico del termine che denoti una gestione oculata delle risorse capace di evitare lo spreco (simile a quella che le donne hanno gestito per millenni in tutto il mondo): un sistema in cui la vita stessa non possa essere comprata e venduta, in cui le risorse siano valutate in base alle loro capacità di promuovere vita in chi le usa e non in base al loro valore di mercato..in cui non ci sia prendere senza dare né dare senza ricevere. Un equilibrio sostenuto dalla reciprocità e dalla ciclica restituzione che sono state cancellate dall'economia di mercato fondata su un processo di estrazione di risorse unilineare e senza fine..." (5)

Pronunciate nel cuore dell'Europa, queste frasi possono suonare false o vuotamente ideologiche semplicemente perché le loro radici storiche sono in quell'altrove in cui è situata la donna della mia foto: per noi mito di primitività originaria o simbolo di povertà, per altre una

parte della propria storia e identità. Ma è qui che, forse, si può produrre il nuovo attraverso uno scambio che assomigli più al gioco di un caleidoscopio che alla produzione di nuova ricchezza. Uno scambio nel presente, che, riconoscendo la contemporaneità tra mondi diversi, rompa la gabbia del pensiero prigioniero della rappresentazione del tempo storico come unico e segnato da progresso che ci mette tutte su un treno i cui vagoni sono compartimenti chiusi non attraversabili.

Uno scambio di questo genere con la donna della foto, per esempio, promette di restituire a tutto qualcosa che assomiglia al diritto alla libera circolazione tra diverse sfere di scambio che sono state sì energicamente separate nella nostra storia, ma forse non in maniera irrevocabile. Uno scambio simile, già in atto, di cui sarebbe bello discutere su queste pagine, è quello che propongono donne del Sud che interrogano "saperi indigeni" per costruire visioni di futuro.

Note

(1) Ivan Illich, *Celebratin of Awareness*, 1969, New York, Pantheon Books.

(2) Arturo Escobar, *Encountering Development*, the making and the unmaking of the third world, 1995, Princeton University Press, p.21.

(3) Serge Latouche, *Il pianeta dei naufraghi*, 1993, Bollati Boringhieri, p.163.

(4) È noto che il sospetto verso l'attività di produrre ricchezza scompare (anche se mai del tutto) solo nel '700. Le prime ricchezze borghesi sono condannate, nel tardo medioevo, perché risultato di un' attività che distoglie dagli interessi spirituali. Forse anche perché l'immagine di una ricchezza che può crescere illimitatamente su se stessa sembra competitiva con l'idea religiosa di vita illimitata dopo la morte. Una ricchezza che genera paura anche perché può essere perduta così come è stata acquistata. La povertà, lodevole se "attiva" (scelta) riprovevole se passiva, è stimolo alla compassione e alla carità soprattutto se è il risultato di una perdita ed è istituzionalizzata come giustificazione dell'elemosina: moneta di scambio con Dio e strumento per costruirsi crediti nella vita eterna. Le interrelazioni tra carità, elemosina, assistenza, cura e agire delle donne andrebbero viste meglio.

(5) Vivienne Wee, Noeleen Heyzer, *Gender, Poverty and Sustainable Development*, 1995, UNDP, p. 144.

Native e immigrate

di Lidia Campagnano

Nello scorso aprile, a Torino, si è insediato il Forum "Immigrate, native, cittadine del mondo", con un seminario che ha coinvolto per tre giorni quasi cinquecento donne (alcune centinaia hanno dovuto rimanere a casa, per mancanza di spazio e di mezzi organizzativi). Si è parlato di diritti, di sessualità, di lavoro, di come va il mondo, di relazioni tra donne, di relazioni tra donne e uomini. In molte città italiane, questo incontro continua e si struttura. È successo qualcosa, insomma. E adesso si tratta di capire che cosa è successo e sta succedendo, e ciascuna, forse, lo deve dire e se lo deve dire.

È stata Pechino. La manifestazione italiana del 3 giugno 1995. Il lavoro che tante donne conducono con altre donne nei luoghi delle guerre. Sì, certo: c'è una storia di donne che si è dipanata fino a Torino, tessendo una sua continuità. Sto parlando, ovviamente, di come una "nativa", quale io sono, può vedere l'evento dentro lo scorrere del tempo percepito da chi comincia ad accorgersi, per forza di cose, della relatività del suo sguardo. Sto parlando, dunque, di un recente e non scontato emergere alla coscienza di quanto conti, nel modo di percepire le cose, l'essere nata in un paese anziché in un altro, in un periodo anziché in un altro. Italiana, tra i quaranta e i cinquant'anni, femminista, di sinistra, nel 1996. Eccetera.

È a costei che può succedere di fissare lo sguardo sull'orizzonte, di soffrirne l'angustia, vie che notoriamente non sono indicate, sono poco visibili. Le vie alludono alla grandezza del mondo, e anche agli incontri dai quali non si sa che cosa aspettarsi, se non il fiorire di nuove domande.

Una donna immigrata, disposta a mettere in comune con te certe sue speranze e certi suoi progetti, e ad ascoltare i tuoi, ti comunica per prima cosa che il tuo desiderio di uscire dalla tua angustia è buono e le fa piacere. E questo è il primo passo.

Il secondo essendo quello di avvertirti che non è il caso che tu ti appoggi così tanto al suo sorriso, perché tu vivi da cittadina munita di diritti dei quali nemmeno ti accorgi più, lei invece no. Lei frequenta le questure.

Un rapporto che si fonda su una disuguaglianza profondissima dunque, e che pretende il massimo della parità, direi. La sua prima conseguenza è un mettersi in guardia rispetto alle proprie parole: per cucire questo rapporto non vale il saper fare discorsi belli e ben connessi, e "le parole per dirlo", così faticosamente e appassionatamente cercate e cesellate in anni di femminismo, tornano di nuovo ad essere messe in questione. "Voi italiane parlate moltissimo, e non si capisce niente": l'accusa ricorre con frequenza, è uno spasso sentire in sé e nelle altre native lo sconcerto che provoca. Per giunta, non è possibile ricambiare pan per focaccia perché tra "noi" sono pochissime quelle che sarebbero in grado di analizzare davvero la lingua dell'altra, e quasi non esistono, se non si tratta quantomeno della lingua del colonizzatore, di una lingua europea. Non resta dunque, ancora una volta, che ascoltare e contemplare l'immagine di sé che l'altra rimanda: italiane, prima che individue, cioè chiacchierone e un po' barocche, culturalmente segnate dall'egemonia linguistica del comizio, dell'oratoria forense e dell'accademia dopo anni di critica alla politica, al tribunale e all'università. La critica non riesce a essere reciproca, e dunque si corre il rischio, ancora una volta, che le italiane si arricchiscano di più di questo sguardo che da fuori le definisce, di quanto non possa accadere il reciproco. Le italiane. A volte tra noi si leva la protesta: non siamo una categoria, non mi sento particolarmente italiana, questo è solo un'accidente, tra donne voglio sentirmi prima di tutto un'individua. La risposta, dura, è sempre la stessa: la disuguaglianza (di diritti) rende tutte noi, filippine o egiziane o peruviane o somale eccetera una categoria, questo è ancora più pesante. L'individualità è una conquista, e passa per la porta stretta della coscienza di identità date, non scelte, e segnate dalla disuguaglianza. Questo è quanto: per favore non dimenticatelo.

E allora corre tra noi un secondo rischio, che a unirici (fittiziamente) sia un esser donne amorfo, inarticolato, politico alla vecchia maniera. E subito messo in crisi quando si va al fondo di questo essere donne, quando, cioè, si parla di sessualità in senso stretto. Brucia ancora a molte immigrate che a Torino si sia insistito troppo (così alcune riferiscono) sulla questione dell'infibulazione e dell'escissione. quasi fantasticando, da parte delle italiane, che la sessualità femminile delle altre fosse riassumibile in quell'immagine-incubo. È probabile che in questo confitto si nasconda una più generale paura ad aprirsi, una paura della confidenza, non detta né da parte delle native né da parte delle immigrate. Come se mancassero ancora tra noi

segnali sufficienti di comunicazione paritaria, ancora una volta, di sospensione del giudizio, di onesta percezione del fatto che modificarsi tocca a tutte, ma modificare il rapporto col proprio corpo e con l'uomo su quel terreno richiede una rete di protezione materiale e simbolica (qui forse e davvero, una più profonda solidarietà?) che per ora non c'è o è troppo debole.

Quel che si riesce a dire, ed è spesso comune, è il trovarsi lì spinte da una maturata sfiducia politica nei confronti degli uomini, la sfiducia nei confronti di un "patriarcato politico" che si configura così spesso come puro esercizio di prepotenza oppure come incapacità di relazioni significative sia con le donne che fra uomini. Con naturalezza, native e immigrate si ritrovano a parlare dei destini del mondo, della democrazia dell'economia, perché con lui non è più possibile farlo: questo è il dato di partenza. Il secondo motivo di questo incontrarsi politico è la maturata volontà di fare politica "non come gli uomini". Ovvero, la forzata supplenza, quando c'è, non si coniuga con un desiderio di omologazione. Ovviamente, non basta il desiderio. Quel che si mette all'opera, per fare questa politica diversa tra donne, è una capacità di mediazione che passa attraverso la sensibilità alla relazione tra individue: proprio così. Se è ben vero che tra noi c'è, come "medium", o come terzo, un progetto politico fortemente inclinato a occuparsi prima di tutto della disuguaglianza, la salvaguardia di questo stesso progetto è affidata all'arte e alla passione di vedere nell'altra sempre, anche nel momento del conflitto, quel *quid* rigorosamente individuale, quell'elemento irriducibilmente personale che nel conflitto si esprime, allude alla zona misteriosa di biografie poco note, richiama alla superficie, dal profondo di sé, altrettanto poco note risorse creative insieme ad antiche consapevolezze circa i propri vizi, le proprie personali rigidità. Tutto ciò è molto contenuto, molto pudico quasi, e anche molto laborioso. Regge, questa laboriosità, se è caro al proprio cuore il progetto politico, e in pari misura, se è anche un piacere molto grande questo riconoscersi fra donne proprio mentre ci si diversifica.

La politica, non è quest'arte e questo piacere? E chi lo sa. Vorrei concludere con qualcosa di rigorosamente personale: se mi sono coinvolta in questa esperienza, è perché a questo punto della vita avevo bisogno di sguardi più capaci di spaesarmi e di rimettermi in movimento di quelli familiari, e questo ha mutato anche il mio sguardo e la mia sensibilità nei confronti dell'essere donne, dell'essere femministe, dell'essere individue delle mie sorelle native, per così dire. Ma è avvenuto anche perché avverto, in iniziative come queste, l'eco di un sommovimento profondo che passa sotto terra, come se il mondo stesse covando qualcosa, qualcosa che oggi non è possibile e forse nemmeno utile prevedere, e che dunque può essere vissuto solo con uno

acutizzarsi dell'intelligenza e della sensibilità che in solitudine non può prodursi. I sogni, le fantasie che si muovono attorno a questo progetto sono ancora in gran parte da raccontare, forse meno con le parole che con un mutamento del paesaggio. O con parole più adeguate al mutamento del paesaggio.

Pratiche migranti di autocoscienza

di Paola Melchiori

Alcune sere fa ho ritrovato il ricordo fisico delle nostre pratiche politiche degli anni '70.

Dovevo abbandonare a metà una riunione di redazione di *Lapis* e sono scappata via di corsa. Ma la discussione era sul punto di farsi interessante e le persone lì riunite mi mancavano da tempo. Così, andando verso la metropolitana, pur dovendo far ricorso a una serie di questioni pratiche per "sostenere" questo desiderio, sono tornata indietro e ho ripreso la riunione.

Ho riconosciuto in questa specie di richiamo il ricordo dei primi anni del nostro lavoro di discussioni e riunioni, la fatica di lasciare un luogo dove si riunivano piaceri altrimenti separati: il pensare e il pieno fisico delle presenze, il senso di individualità e il pensiero che funziona collettivamente, quasi la percezione di una giusta riorganizzata distanza tra persone e tra attività. E l'attesa di parole capaci ancora di sorprendere.

A New York, inizio 1995, in un convegno di preparazione alla Conferenza di Pechino, cercando il mio gruppo di lavoro, stanca di discussioni "politiche", sono riuscita a trovare un gruppo un po' anomalo. Era un gruppo piccolo rispetto agli altri: eravamo solo 8 di fronte a gruppi di 40, 50 persone. Lavorava sulle "visioni", sui quadri concettuali che ci portiamo dentro come una seconda pelle e su quelli che costruiamo insieme. Accomunate da uno scarto rispetto a una concezione delle urgenze politiche, da un vago senso di trasgressione rispetto alla norma "tutta politico-operativa" di quell'incontro, ci siamo trovate in una specie di tardivo gruppo di autocoscienza internazionale. Ho conosciuto lì gran parte di coloro con cui sarebbero nate in seguito amicizie, desideri di progettualità comuni, di reincontri e confronti. Mi sono accorta poi di aver selezionato nel corso degli ultimi anni, su questo "metro", una sorta di percezione di affinità sulle "pratiche", le persone da incontrare, con cui lavorare, pensare, progettare. Mi sono resa conto che sono *quelle pratiche* le uniche capaci di rimettere in moto dentro di me il

filo del desiderio, la speranza di comprensione dell'alterità dei mondi da cui veniamo, il senso dell'intelligenza e della relazione. Recentemente, un'amica canadese, che doveva sintetizzare i punti di una riunione di sociologhe di vari paesi, diceva che il senso principale di quella riunione consisteva a suo avviso in una diffusa "nostalgia di autocoscienza". Forse. Forse nella ricerca di visibilità politica, spazio pubblico, efficacia, che ci ha caratterizzato da un certo punto in poi negli ultimi anni, abbiamo perso qualcosa che faceva di quelle pratiche e degli spazi lì creati una delle vere invenzioni, tra le più politiche, dei nostri movimenti. Dovremmo capirne meglio la logica di funzionamento per rilanciare un pensiero e una pratica davvero efficaci, visibili e generalizzabili nel senso in cui lo intendevamo e in cui lo siamo state alcuni anni fa. Spero perciò che qualcuno non consideri puramente nostalgico il ricordo di alcuni tratti di quelle pratiche. Essi mi sembrano importanti per i discorsi dell'oggi, per la nostra politica.

Manuela Fraire, che ha sempre dato molta attenzione al "setting" dell'autocoscienza, ha scritto recentemente: "Con un gesto che ha tratto la sua forza dal desiderio che univa le donne tra loro, l'antica segregazione (quella del gineceo, luogo dove le donne si incontravano per scelta maschile, che confermava la signoria dell'uomo su di loro, che riduceva ogni desiderio che nasceva anche tra loro a risultato di una assenza o di un rifiuto maschile), si è tramutata in una autodelimitazione dello spazio, fisico e psichico, nel quale pensarsi. Un luogo in comune fuori dei luoghi comuni sulle donne, che vivrebbero dell'attesa del ritorno di Ulisse, custodendo per lui il luogo protettivo della casa. Protetto cioè dalla vita pubblica. Privato cioè. Quello spazio, la casa, è divenuto un luogo di sfrontata politicità, un luogo politico: quello dove si riuniva il piccolo gruppo d'autocoscienza. Le donne hanno così violato lo spazio-tempo della vita privata e con esso il patto di complicità con l'uomo. Un altro sguardo si è posato sugli oggetti della casa, sulle sue mura, che si sono impregnate di altri suoni, altri silenzi, altro erotismo. Una grande forza ne è derivata al pensiero e alla vita delle donne". (1) Mi pare che qui siano contenute gran parte delle cose che voglio ancora sottolineare di questa pratica. Manuela prosegue in profondità verso gli aspetti psicoanalitici del rapporto tra madre e figlia nei gruppi d'autocoscienza. A me interessa, in questa sede, sottolineare invece soprattutto due aspetti dell'autocoscienza: quello politico, che va a incidere su una concezione delle forme della politica e dello "spazio pubblico" e quello "interculturale", quello che è stato capace di traversare e mettere in comunicazione donne appartenenti a mondi diversi, a radici culturali distanti e differenti tra loro.

La ricollocazione nello spazio pubblico della sessualità e delle vite private femminili infatti ha intaccato la collocazione materiale e simbolica occulta su cui poggiano gli equilibri sociali. E questa è la ragione della percezione sociale di estrema pericolosità attribuita al primo femminismo, malgrado esso fosse costituito di gruppi "catacombali". (2) Si trattava di un particolare tipo di pratica - psicoanalitico politica collettiva - in cui il gruppo era insieme soggetto e oggetto di conoscenza. Questa pratica permetteva all'individualità femminile altre vie di "nascita". Questo ha prodotto uno spostamento complessivo e degli equilibri personali e dei criteri di conoscenza: dei paradigmi epistemologici. Sono state rimesse in gioco, in movimento, modalità del divenire soggetto, del conoscere, dell'agire, del pensare. La ristrutturazione del rapporto dato mente/corpo, pubblico/privato, ha prodotto uno "smottamento" delle polarità fondative del dualismo sessuale nelle individue presenti, insieme a un progressivo "disfarsi" dei suoi effetti sociali e simbolici. Questo effetto a catena di decostruzione della realtà era chiaro fin dall'inizio. Sapevamo che era in gioco una economia profonda del funzionamento sociale e simbolico, del conoscere e dell'agire politico.

I gruppi di autocoscienza, che avevano poi spinto l'analisi ancora più a fondo, nella "pratica dell'inconscio", erano gruppi che avevano interrogato, a partire dall'analisi della loro struttura interna, le strutture base del politico: l'attribuzione di autorità e potere, visibile e occulto; il formarsi delle gerarchie, personali e di valore; i criteri di scelta delle priorità da portare "fuori"; le forme della rappresentatività, della delega, le modalità di presa delle decisioni, le regolazioni dei conflitti, lo stabilirsi di minoranze e maggioranze. Insomma tutte le regole del gioco che fondano le democrazie. Se avessimo continuato su questa strada avremmo avuto molte cose da dire oggi sul funzionamento delle democrazie, sulle origini dei poteri, sulle grandi appartenenze collettive. Che ne è stato poi di quelle pratiche?

Negli anni '70 le pratiche di autocoscienza delle donne si sono propagate per il mondo come una malattia contagiosa. Non ci sono state militanti, né volantini, né partiti, né grandi proselitismi. Il femminismo ha trovato la sua strada per contagio, la sua legge di generalizzazione per "riconoscimento" reciproco delle esperienze le une nelle altre. La comunicazione si diffondeva paradossalmente più a partire dalla particolarità della singola esperienza che da generalizzazioni apparentemente più facili. La sua estensione è stata quasi spontanea, avvenuta a partire da gruppi sepolti, invisibili nel tessuto sociale e in forme assolutamente anomale. La percezione della sua forza, dall'interno e dall'esterno è stata massima proprio in questa fase di critiche dei poteri costituiti e di sforzi di reinvenzione

dell'idea di potere.

In successive migrazioni e rinascite autoctone il femminismo è diventato i molti femminismi, che si sono trasformati, reinventati, adattati ai singoli contesti. Se è indubbio che vi è oggi una universalità della questione femminile, riconquistata dalle donne come soggetti, è altrettanto indubbia una estrema specificità delle sue forme. Non vi è più posto della terra indenne dal virus che permette alle donne di rileggere altrimenti le loro vite e la loro collocazione nella storia.

Considerazioni analoghe si possono fare sulla visibilità politica dei movimenti delle donne a livello generale e internazionale. Si invoca oggi l'ultima spiaggia della "società civile" contro l'onnipotenza del mercato ma si dimentica molto facilmente che la gran parte delle sue "avanguardie", dei suoi valori, dei suoi soggetti propositivi è costituita da una popolazione di donne, "emersa" in questi anni dal silenzio. Una popolazione così "affine" per molti aspetti ma anche così differenziata da rendere impossibile definire oggi dove finiscano i movimenti che esplicitamente si chiamano femministi e dove inizino quelli delle donne: questa questione, tanto importante teoricamente, è oggi, storicamente, irrisolvibile.

D'altra parte, e mi riferisco qui soprattutto alla nostra situazione italiana, l'allargamento all'esterno, non più "spontaneo" ma "voluto" invece per la decisione di prendere più "visibilità ed efficacia nel sociale", ha segnato una progressiva mimesi rispetto alle forme politiche classiche, cui è corrisposta una riduzione di forza collettiva e simbolica. Salvo molte, ma quasi invisibili eccezioni, tra donne, oggi, si confrontano soprattutto lavori solitari fatti altrove, risultati di ricerche svolte secondo i sacri canoni; molti dei nostri convegni hanno l'andamento dei più formali congressi; i nostri linguaggi si sono ancorati a campi disciplinari in cui ci siamo avventurate con desideri di esplorazione e trasgressione ma che si sono dimostrati spessissimo più forti nella loro logica interna. E non solo nelle divisioni disciplinari, che tracciano i confini tra i saperi ma soprattutto nel loro funzionamento interno, mentre il "genere" stende il suo velo di neutralità sugli studi delle donne. La trasgressione "vera", appena intravista, degli impianti concettuali e disciplinari dati si è rivelata ben più difficile e complessa del previsto. Ma vi ha corrisposto anche un ritiro di radicalità nell'affrontarla. Il precipitoso salto alla pubblica visibilità politica per ora rimane tutto perdente in termini sostanziali. E questo vale qui come in Svezia come in Africa. Sembra avervi corrisposto invece una rinuncia a dare visibilità e voce pubblica ad altre modalità di funzionamento interno, a nostre modalità di

conoscenza, parola e andamento dei pensieri. Essi non riescono evidentemente a prendere, dentro di noi prima che fuori, peso sufficiente, valore politico pubblico. Per fortuna anche le pratiche emigrano, girano il mondo, prendendo i loro abiti locali. Forse sono già là e rivelano a un certo punto le loro affinità.

Mi è accaduto così di ritrovare altrove quel senso di "pratica viva", non necessariamente uguale alla nostra ma impregnata dello stesso senso (riformulazione di spazi tra privato e politico) nelle tesissime discussioni tra donne appartenenti a etnie o nazioni in conflitto, dove circolano parole e corpi carichi di storie di odio e di volontà di gestire diversamente il conflitto, nella organizzazione dei "poteri" all'interno dei caucus delle donne durante le Conferenze internazionali: nel Forum delle donne di Torino.

A Pechino enorme è stato lo sforzo di donne appartenenti a popoli in guerra tra loro di lavorare insieme: l'incontrarsi trasversale tra donne e il ripercorrere le proprie storie personali di costruzione del senso di appartenenza nazionale ha portato alla ridefinizione della lettura stessa delle nazionalità, delle priorità cui guardare anche in tempo di emergenza, di appelli, di schieramenti. Ognuna, in una struttura di ridefinizione della formazione dell'immagine del nemico/antagonista, ha dovuto riposizionare sé in relazione alla propria società, smontando spesso prima la violenza invisibile che si annida in una società, i legami anche femminili che la tengono in piedi (3). Dalle donne, siano esse di Belgrado o della Bosnia o di Gaza, sono emersi altri modi di leggere, immaginare e gestire il legame con una "patria", la pace e la guerra, a partire da quella vita quotidiana dove pace e guerra si fanno e si disfano. Un modo di guardare cambia fuoco, un modo di leggere sé e il reale muta la direzione degli interventi, la definizione delle priorità considerate "concrete" o "pratiche".

I *Public hearings* organizzati dalle donne asiatiche dal 1993 ad oggi hanno avuto per me lo stesso senso. Lo scritto di Corinne Kumar, pubblicato nel numero precedente di "Lapis", che tanto ha fatto discutere le "implacabili compagne" della redazione, come dice Maria Nadotti, nasce non solo da una radice culturale "altra", - Corinne è indiana -, ma nel contesto di pratiche che mi sembrano interessanti da discutere per noi.

L'*Asian Women Rights Council*, (Associazione di donne per i diritti umani), insieme a molti gruppi di base di donne asiatiche ha organizzato nel corso degli ultimi anni una serie di *Public hearings*, termine che potremmo tradurre con "audizioni pubbliche", di fronte a una "Corte di donne", sul tema della violenza. Il primo termine allude ad uno spazio dove appunto le voci

tradizionalmente affidate e nascoste nel privato, in particolare la violenza legata alla sessualità, trovino ascolto pubblico. Il secondo allude al fatto che questo pubblico ascolto, una volta mutato il suo luogo, obbliga a una revisione dei paradigmi fondanti il diritto. Articolato attorno all'idea che le donne costituiscono "il Sud del Sud", che la violenza dei nostri tempi si accanisce in modo particolare contro le donne, le quali a loro volta ne rivelano il fondo più oscuro, i *Public hearings* hanno preso in esame vari aspetti della violenza privata e sessuale, in Asia e nel mondo arabo: infanticidio femminile, morte per dote, traffico sessuale, mutilazioni genitali ecc., secondo le "specificità regionali".

L'analisi della violenza va alla ricerca non tanto delle sue radici "primitive", legate al sottosviluppo, economico o culturale, quanto del significato che assume il nuovo crescere della violenza sessuale, nelle sue forme più barbariche, proprio nel contesto delle nuove politiche economiche e dei processi accelerati di modernizzazione e globalizzazione. Nonché del senso "nuovo che tale denuncia" prende per chi la pronuncia in un ambito pubblico di tipo particolare: una "Corte di donne". Attraverso la voce delle vittime, delle studiose, di "donne di legge", di artiste, di inventrici di modalità di sopravvivenza e resistenza, individuale e collettiva, vengono messe in scena, in una specie di pubblica "agorà", le violenze contro le donne sinora considerate parte del privato, in ogni cultura, e perciò fuori non solo dal diritto ma dalla stessa nominazione.

Queste voci gettano una luce diversa sulla civiltà e danno alle donne un altro senso di sé.

Si prenda ad esempio, una delle più commoventi, la voce delle "donne di conforto" dell'esercito giapponese. Si tratta di 300.000 donne -si sa oggi-, rapite giovanissime dai giapponesi durante gli spostamenti dei loro eserciti, in Asia, nella seconda guerra mondiale. Alla fine della guerra, dopo aver "servito" come prostitute di guerra, molte di loro sono state eliminate, altre, rimandate nei loro paesi d'origine, dove non avrebbero mai dovuto tornare per questioni "d'onore" delle loro famiglie, si sono nascoste per tutta la vita.

Dopo la testimonianza di una sola di loro, altre hanno rotto un silenzio di vent'anni, hanno reso pubblico questo volto della guerra e chiesto non tanto e non solo un risarcimento economico per delle "vite perdute", quanto un "atto di pubblica scusa" al loro governo. L'effetto prodotto su questa scena nascosta dell'istituzione bellica è stato enorme e ha avuto un effetto a catena: ha aperto altri occhi, ha fatto parlare altre donne, portato l'attenzione, in questo senso, ad altri scenari, quelli della guerra del Golfo, ad esempio. Ha riaperto la ricerca di nessi tra le economie

simboliche della prostituzione e della guerra. La guerra. Questa istituzione tutta maschile, accuratamente separata dal sociale, rientra poco a poco dentro un quadro conosciuto e analizzabile. Uno degli obbiettivi di queste audizioni, sul piano giuridico, i cui effetti si sono già visti alla Conferenza ONU di Vienna sui diritti umani del 1993, è quello di "rompere" il quadro concettuale giuridico a partire dai diritti delle donne legati alla sessualità. Nel senso di una sua estensione in primo luogo, in particolare verso la possibilità di chiedere una revisione di alcune legislazioni e convenzioni internazionali. La convenzione internazionale di Ginevra, ad esempio, a tutt'oggi non riconosce il diritto d'asilo per motivi legati a crimini sessuali, a mutilazioni genitali, schiavitù, stupro etnico o di guerra ecc. In secondo luogo usando questa "estensione" e soprattutto i problemi che tale estensione crea al diritto, nel senso di rimettere in questione i presupposti concettuali del quadro giuridico e il loro legame con una visione che, inevitabilmente, riproduce l'esclusione delle donne, non essendo esse mai state soggetti né interlocutori nel "patto d'origine fraterno" da cui il diritto ha origine. Si tratta anche di un'operazione culturale.

Si può immaginarne l'importanza in società come quelle del mondo arabo o asiatico, se pensiamo a cosa è stato per noi la presa di parola su questi argomenti, se pensiamo cosa può essere una presa di parola collettiva delle donne sui temi della sessualità, in società in cui per le donne la parola non esiste su nessun aspetto della vita. Ma non si pensi a pure denunce, a sequele di orrori.

L'operazione culturale consiste non solo nella presa di parola pubblica ma nell'ascolto di pratiche di resistenza, individuali e collettive, con una grande attenzione a quelle forme artistiche in cui la sofferenza riesce a prendere strade di autoricreazione: "ascolto di coloro che hanno osato sognare diversamente". Vi è grande attenzione al fatto che chi ascolta non venga "schiacciata/o" dall'impatto con gli aspetti più orridi e ripetitivi della violenza. Si tratta di una triplice ricomposizione: tra saperi diversi, tra voci che vengono da luoghi sociali e culturali diversi, tra il personale e il politico, tra il pubblico e il privato, tra le storie degli individui e la macrostoria.

Questa pratica mi ha ricordato subito, pur nella sua diversità, lo stile e il metodo della nostra autocoscienza, la sua funzione culturale e politica, la funzione che produceva nei soggetti stessi che la praticavano. Potrei dire di aver sentito, dopo molto tempo, la stessa emozione: uno spostamento di fondo prodotto nel paradigma della conoscenza, un effetto di spaesamento, il

diverso senso che prendono la storia e le storie personali in questo spazio, dichiarato unilateralmente e formalmente pubblico. Sembra quasi che laddove noi, partite dalla sessualità siamo arrivate al sociale, le donne che sono partite dall'oppressione economica e sociale, abbiano incontrato subito l'oppressione del loro destino sessuale.

Penso oggi, con sempre maggiore convinzione, dopo molto tempo passato attorno a questioni sociali ed economiche con donne di tanti universi diversi, che se non riusciamo a tenere ferma, presente tra noi, l'attenzione alla sessualità e a quanto vi si gioca delle relazioni umane e sociali, perderemo ancora una volta quella capacità di impatto che abbiamo avuto con infinitamente minori mezzi a disposizione negli anni '70. Mi viene in mente quanto Ainom Marikos, immigrata da anni in Italia diceva recentemente a noi italiane al Forum "Migranti, Native, Cittadine del mondo", a Torino: "E la sessualità? Dove è andata a finire la sessualità per le donne italiane, ora che si parla solo di eguaglianza e servizi sociali?" Forse ripartire da qui è anche un modo per superare molte barriere culturali.

L'Asian Women Rights Council ci propone ora un *Public hearing* per l'area del Mediterraneo. Per quanto, pensando al nostro contesto culturale, mi spaventi la sola citazione di "giuridicità" che il termine "Corte delle donne" porta con sé e un fuoco tematico troppo centrato sulla violenza, con il rischio di denuncia-ascolto di orrori che essa comporta, sono attratta dal progetto comune tra tante diversità che si incrociano ad illuminare, da punti diversi, un nucleo delle relazioni sociali che sembra resistere ovunque, in Svezia come in Mozambico, ad ogni mutamento, ad ogni "legislazione avanzata", ad ogni proclamazione di "buona volontà maschile".

Oggi la violenza è la cifra dei tempi, e i corpi femminili ne sono sempre di più l'oggetto e il segno. Se ci sono momenti della storia in cui il corso normale degli eventi lascia intravedere di più le strutture nascoste di ogni società, oggi siamo ad uno di questi momenti. La sessualità ne rimane il centro oscuro in società e culture diversissime.

Questa proposta significa allora per noi sapere trovare le connessioni tra una violenza che aumenta, che ha sempre più come posta in gioco le donne, sia nelle società tradizionali che in quelle moderne o in rapida modernizzazione. Si tratta di tracciare nessi tra la "tradizione" che chiude le donne nelle case e la modernità che getta le donne sulla scena pubblica. Sapere tracciare i punti dove si incontrano la violenza dei corpi esibiti e le "nuove" immagini di femminilità proposte dai media, il dilagare di quella nuova isteria che è l'anoressia delle

adolescenti e la violenza contro le giovani donne algerine cui si taglia la testa perché "parlano". Vedere il groviglio che presiede all'esaltazione del rifugio familiare contro la violenza dell'economia di mercato, salvo poi rivelarne l'aspetto infernale nelle violenze domestiche. Si tratta di tracciare nessi tra i nuovi incrementi di prostituzione, traffico sessuale, la condizione delle donne emigrate o rifugiate e il consumo crescente di questi aspetti della sessualità. Individuare strade di analisi e di intervento, culturale e politico.

Discutere sulle difficoltà di legiferare su una materia come questa. È, anche questo, un "mosaico dell'identità e delle identità", una mappa di comunanze e differenze tutta da tracciare.

Note

(1) Manuela Fraire, *Singolare Nadia Fusini*. in "Lapis" n. 29, 1996.

(2) Lea Melandri, *L'occhio degli altri, il femminismo secondo i giornali (1974-76)*, in "Lapis" n. 30, 1996.

(3) Si veda per questo in particolare lo scritto di Elisabetta Donini, *Genere, nazione, soggettività di donne*, in "Micromega", 1995.

La fedeltà del fantasma

di Francesca Grazzini

La tua voce al telefono, cara Lea, mi chiede: - Raccontami come è il ricordo e l'elaborazione del tempo in cui eravate insieme ora che siete separati -. L'elaborazione. Labor. Fatica. Come è successo? Come è successo. Ero una donna che viveva con un uomo. Si cenava insieme, con i bambini, e lui dormiva vicino a me. Eravamo sposati da diciassette anni. Stavo con lui da quando ne avevo ventidue (eravamo una "coppia aperta" negli anni Settanta). Naturalmente è stato il primo con cui ho fatto l'amore.

Me lo porto dietro come il vecchio di *Sostiene Pereira* che parlava con la fotografia della moglie scomparsa. Anche il mio uomo è sparito all'improvviso. Però ora che sono seduta in attesa del metrò è qui con me. È inutile che gli dica, vai via adesso, lasciami sola. Al contrario del mio marito reale questo fantasma mi è molto fedele. E mi ascolta. Sta ore ad ascoltare i miei pensieri.

Ad esempio gli chiedo: - Sai cos'è successo? Una grande confusione. Ci siamo mescolati troppo ed era ora che ciascuno riprendesse la sua forma. Ma all'inizio quando ti sei staccato da me è come se mi avessero amputato un braccio. La ferita si è rimarginata. Poi all'improvviso sanguina di nuovo. Ho perso definitivamente qualcosa. E questo a volte mi rende più leggera. A volte il dolore invece si fa pesante - perché è come se avessi avuto addosso una corazza che mi difendeva dal mondo. Ora che non l'ho più cammino meglio, ma sono più vulnerabile. Tutte le sere mi lavo la faccia con un batuffolo imbevuto di latte e mi spalmo una crema che al mattino mi fa sembrare più bella. Ero più brutta quando stavo con te. Ora scelgo con cura il vestito con cui passerò la giornata. Non sei tu tutto il mondo.

A proposito. Quando te ne sei andato ho pensato che insieme a me tutta la casa sarebbe andata a pezzi. La lavapiatti perdeva acqua, le lampadine si fulminavano, non vedevo più bene il primo

canale e perfino la serratura della porta di casa non chiudeva. Ho avuto paura. Così quando l'idraulico ha aggiustato la lavatrice, ho cambiato la lampadina, ho spostato l'antenna tivù e chiamato il falegname per la porta, mi sono accorta che il mondo materiale non dipendeva tutto da te, come pensavo. Eri così efficiente e preciso che mi ero convinta di non avere nessun tipo di efficienza e precisione. Ho perfino acquistato una automobile, dopo vent'anni in cui hai guidato sempre tu. Ho scelto quella che mi piaceva di più in rapporto ai soldi che potevo spendere, usata, e ho fatto un affare.

I soldi sono al centro di me e di te, quanto mi dà e quanto ti do. Io credevo di averti dato i figli, che sono stati un gran piacere quanto una grande fatica. Tu pensavi di darmi i soldi del tuo lavoro. E niente bastava. Era come se ci chiedessimo a vicenda prestazioni da funamboli. Una superdonna e un superuomo. Per un anno e mezzo non ho dormito a causa di un bambino insonne e tu eri stupito del mio cedimento. Tu combattevi ogni giorno dentro al tuo lavoro, contro ostacoli sempre maggiori, e io ti chiedevo di tornare a casa sereno e pieno di promesse. Avevo timore del mondo ed ero sicura che non avrei saputo trovare la forza necessaria a sostenere il confronto con le persone che sono sempre più inquiete e affaticate. Ora che sono sola mi rendo conto che invece è possibile stare con gli altri, lavorare, guardare i propri limiti, subire rifiuti, godere dei miglioramenti e dei progetti, guadagnare.

Lui sta accanto a me, il fantasma, mi ascolta e come ogni fantasma dell'Altro mi capisce perfettamente, potrebbe recarsi dall'uomo che se n'è andato e spiegargli tutto perfettamente. Però, gli dico, se ogni tanto mi desse un colpo di telefono sarebbe meglio. La sua voce ogni tanto. E anche il suo sorriso. Naturalmente non voglio neanche pensare al sollievo che mi darebbe il suo corpo che mi è così familiare nella sua forma, non nelle sue reazioni, quanto lo è il mio. Dare piacere a quel corpo. Capire il suo desiderio. Assurdamente mi viene in mente quella frase di John Fitzgerald Kennedy: "Non chiederti cosa la nazione può fare per te. Chiediti cosa puoi fare per lei". Avrei potuto fare di più per l'uomo che era la mia patria, il luogo dei miei ricordi, il mio rifugio da cui mi sento una esule? Ad esempio non cucinavo bene. Eppure ho un'amica che sa preparare piatti squisiti, e non è felice con suo marito. Oppure non sono stata abbastanza energica. Ma S. è una top manager di successo, e so che il suo uomo critica le sue scelte e mortifica risultati che al contrario sono, per la loro brillantezza, sulla bocca di tutti. Allora deve essere così. Che le cose accadono perché l'altro è imprevedibile come un cielo in cui le nuvole cambiano conformazione, e a un certo punto piove, e non c'è nessuno che piova, un soggetto voglio dire, ma semplicemente succede. L'Altro, l'uomo, mi sembra a volte un enigma

inquietante. Una sfinge dalle tue infinite lontananze. Quando a me sembrava che il tuo corpo si sciogliesse nell'abbraccio. - Hai fallito in questo -mi dice il fantasma - Non sei mai riuscita veramente a farmi riposare -. Ho sempre sentito i tuoi muscoli tesi e il tuo corpo proteso per andarsene. È questo che fa dell'altro qualcosa di diverso e distante: il fatto che non ti appartiene mai, per quanto la formula del matrimonio tenda a garantirtelo. "Prometto..." Non c'è alcuna promessa. La tua scorza dura. La tua razionalità i tuoi compiti e doveri. Le responsabilità. E dentro intravedevo la promessa del miele nel guscio quasi impenetrabile. I momenti in cui ti ho conquistato l'ho fatto con la decisione di un invasore che va alla conquista di un territorio che ospita una civiltà verso la quale provo ammirazione. I tuoi pensieri concatenati, la tua solidità. Io venivo da un luogo pieno invece di emozioni confuse e profonde e di immagini belle. Me le portavo addosso, quando ero agguerrita, come le armi di un soldato, a volte invece timidamente, come gingilli vari di un *Vu cumprà*. Qualcuno voglia il mio bagaglio di emozioni, qualcuno se lo compri, per piacere, o per forza! Che fatica prepararsi ogni volta a una campagna militare. E che splendido risultato la tua resa. Un sospiro di sollievo. Abitavamo entrambi la stessa terra, per un attimo. Poi di nuovo diventavi uno straniero sospettoso. Erano incontri momentanei.

Ma dagli accordi di pace sono nati i nostri figli. Dentro di loro c'è il meglio di quello che siamo stati, tutta la fatica, i rancori, le comprensioni e l'amore, tutto il pasticcio che abbiamo combinato si è materializzato in una ragazza e un bambino. È stata un'esperienza forte, un'ubriacatura, ed ora è come se ci svegliassimo tutti e due, io e te, storditi. Se tu mi invitassi ogni tanto a farti visita. Potrei imparare a essere discreta. Se tu imparassi ad essere invitante. Separarci e volerci bene ancora. Il segreto sta nel rendersi conto che non sei tutto il mondo, l'unica risposta alla mia estenuante sensualità. Donna che ama troppo. Sempre pronta a commuoversi e a emozionarsi. Così ora, per piacere, sarebbe meglio che con semplicità mi rendessi conto di questa aria fresca che mi accarezza il viso all'uscita del metrò e della pioggia leggera, eccetera. Purché all'improvviso non mi colga la *Mancanza*, come un morso di fame. Tutti i ricordi diventano non qualcosa che ho, ma qualcosa che non ho più. Ho lasciato il luogo in cui abitavo una volta Niente più stanzialità, sono nomade. Cammina, cammina. E pur bello camminare. Così entro in un bar e ordino un cappuccino scuro e una brioche calda. E tu sei lì di fianco, senza che possa fare niente perché ti materializzi o per farti sparire. Ti prego, fantasma, resta intrappolato su questi fogli, dentro queste parole. Lasciami libera di vivere di nuove speranze.

Abito, abitudine, abitare

di Emma Baeri

Catania, 9 ottobre 1990

Notte insonne. Cinque gatti oltre la barriera dei cuscini, uno tra collo e piedi vagante inquieto adorante come sempre, Pillo mio. Alla luce della lampada si svegliano uno dopo l'altro e cominciano a leccarsi. Rumori amici di orecchie scrollate, leccate di zampe, fusa sbadigli e balzi dal letto, convinti loro che è giunta l'ora del risveglio, e sono solo le quattro e mezza. Molti i pensieri in questa seconda notte senza Maria Carla, e non solo per lei. È come se dopo questo evento dovessi riordinare tutta la mia vita. Da ieri, un pensiero ricorrente sul Gruppo del Venerdì. Non voglio che questo patrimonio di *pratica* politica vada disperso. In tempi di ideologia e di politologia, che dieci, dodici donne si vedano stabilmente da dieci anni, pur nelle fluttuazioni del gruppo, è *un fatto* dal quale occorre spremere senso e intelligenza per tutti [...] Questa fedeltà a noi stesse insieme è certo segno di una particolare affezione verso noi stesse ognuna per sé, e merita più di un pensiero. È una cosa che va indagata riconoscendole il valore di una *forma della politica* praticata, di fatto. E su dieci anni di fedeltà non si possono chiudere gli occhi: è vita vissuta. Ora ho mal di schiena, forte da due giorni. Questa fedeltà ha spesso preso la forma un po' dimessa dell'abitudine. Mi chiedo quanto e se occorra guardare dentro questa parola con più attenzione, darle un credito che è pari alla somma dei nostri anni, alla nostra maturità vissuta o immaginata. Mentre tutto attorno a noi congiura per collocarci in un tempo veloce di cambiamenti fittizi, di mistiche dell'avventura, ci siamo trovate "naturalmente" attaccate l'una all'altra, incapaci di staccare lo sguardo dai visi delle altre, quasi che questo paesaggio di volti garantisse nella sua immobilità una cosa certa, una sola, piccola, eppure profonda: ci vediamo venerdì. Perché abbiamo resistito? Quale esigenza sepolta chissà dove, quale nodo dell'essere donna si cela dietro questa abitudini? Al di qua o al di là delle parole che non ci siamo dette essa parla da sola un linguaggio da decifrare. Abitudine come abito come abitare, due parole ancora piene di esistenza femminile. Abitare il gruppo come una casa di piaceri, questo è stato un modo; indossarlo come un abito comodo e un po' vecchio, è stato un

altro. Abitare per uscire fuori e tornare dentro, percorso rassicurante da e verso una casa aggiuntiva, ideale perché organizzata attorno a un'idea, il femminismo, le donne, noi. Un abito: coprirsi denudarsi travestirsi accorciare allungare allargare stringere ammodernare deporre lavare stirare cambiare. Queste metafore domestiche del gruppo ne svelano forse il segreto: avere noi sperimentato in esso molte possibilità legate alla nostra vita quotidiana, averle drammatizzate per capirle, avere sperimentato cose nuove utilizzando strumenti simbolici (la casa, il corpo) [...] Volerne capire la sostanza. Abitudine come resistenza per non disperdere questa possibilità [...]"

Catania, 20 novembre 1992

Non vi vedo da quindici giorni, e i vostri volti mi appaiono lontani, sfumati, quasi inessenziali all'economia della mia vita. Eppure verrò, e il cerchio si ricomporrà, e sorrisi e mani si incroceranno, e sguardi attenti, compiaciuti. È questa la scena che si ripete tutti i venerdì di tre stagioni l'anno da sette anni ormai compiuti, gli anni del Gruppo del venerdì, dopo il Coordinamento per l'Autodeterminazione. Mi sono chiesta altre volte cosa si celasse dietro questa abitudine. Oggi penso che la ragione della nostra tenacia sia nella carica sensuale dei nostri incontri. Ci siamo guardate, toccate, annusate, ascoltate, gustate come le mamme buone fanno con le loro figlie, come noi sappiamo o avremmo sperato che fosse. Questo luogo ha tratto senso dai sensi, per questo "istintivamente" lo abbiamo conservato in vita, a dispetto di ogni apparente insensatezza. Così è stato per me. Nei due anni trascorsi ho avuto momenti di scoramento, stavo per andare via. Ciò che mi ha trattenuto -ora ne sono certa- è l'istinto di sopravvivenza, nel senso letterale dell'espressione: intanto abbiamo bisogno di nutrimento: poi robuste andremo per il mondo. Ciò che resta incompiuto è questo passo: come andiamo per il mondo? [...].

Catania, 3 marzo 1996

Oggi, a pranzo da Giulia, G. mi è parso troppo magro, improvvisamente mi è parso malato in modo grave. Di colpo, una nausea violenta mi ha quasi indotto il vomito; poi è passata. Mi trovo con questo dolore d'amore intatto per lui, figlio compagno simbiotico separato, con questa insopportabile paura della sua sofferenza. Non temo la morte, non credo, non tanto, almeno. Temo la malattia, la sofferenza, lo stravolgimento dei sensi e del senso della vita quotidiana. Vorrei che tutte le persone che amo - me compresa - morissero dolcemente nel sonno, a ottant'anni, come mio padre, che pure sfidò i novanta.

La sua tosse - bronchitico cronica tabagista - lui non avrebbe più scrosciato estenuante, fino allo sputo liberatorio, nella stanza in fondo, "la torre del Nord", come io la chiamavo; né la sua chiave avrebbe violentemente ruotato il lucchetto della porta, subito dopo un violento sbattere dell'ascensore, nel cuore della notte, tutte le notti con cattiva pace dei vicini. Tornava da una riunione, tutte le notti. Una passione politica inesausta lo teneva (lo tiene) sempre fuori casa, malgrado le figlie neonate, bambine, adolescenti. Donne oggi, che vivono altrove, come lui. L'interruzione di quei due suoni familiari fu il segno più materiale della mia separazione coniugale. Il silenzio della tosse e della chiave, una liberazione e una mancanza insieme, due sentimenti che ancora ricompaiono periodicamente, e sono trascorsi undici anni. Parlare di solitudine oggi, della sua passione, patirla e goderla in stretto nodo, mi spinge indietro indietro, prima della partenza delle figlie, a quella sua uscita di casa per un'altra casa. "Un po' più libere, un po' più sole" fu la frase che Maria Carla disse quando suo padre se ne andò. Era proprio così, e la casa portò subito i segni di questo cambiamento. Essa divenne, con naturale movimento, più piccola e più aperta insieme. Oltre la porta quasi sempre chiusa: la torre del Nord "tratteneva ostinata l'odore del fumo di lui, spalmato su centinaia e centinaia di libri dalle pagine ferme. La comunità delle donne continua a vivere nella sua abituale area domestica, ma la mia sensazione fu quella di essermi *ritirata* in una parte della casa, che pure era da sempre la mia vera: una casa piccola, con tre celle per tre donne e tre gatti, tre spazi di libertà di assoluto rispetto, e un grande soggiorno comune per tessere le nostre relazioni. Una casa più piccola, ma finalmente aperta al vento delle amiche, dei compagni e compagne delle figlie, che passavano come folate tra il soggiorno e le celle, sconfinando in terrazza: nessuno più protestava per l'invasione. La casa si gonfiava per quel vento, poi si afflosciava quieta, casa cuccia pelosa per la nostra comunità. Così per cinque anni, fino a quando Maria Carla non decise di emigrare a Bologna, e un anno dopo Paola la raggiunse: la mia solitudine si era compiuta. Da quel momento il mio nucleo convivente sarebbe stato composto da una donna più sei creature pelose. Nel giro di due anni, le estreme propaggini del mio ruolo materno si erano dissolte.

Non avrei più sofferto dei rientri notturni delle figlie, né goduto dei loro corpi in giro per la casa, dei colloqui a tre in un bagno troppo stretto. Misi a fuoco un sentimento che si rinnova ogni volta che esse tornano a casa: "Bambine - dico alle mie più che ventenni - sono felicissima quando arrivate, sono felicissima quando partite". Forse, con loro, ce l'ho fatta. Non con lui.

Il padre delle mie figlie è per me più importante di mio marito, e si tratta della medesima

persona. Da sempre assente dalla mia vita quotidiana, dalle sue fatiche e responsabilità, egli ha messo radici in un luogo mio interiore che a prima vista potrei chiamare edipico: padre mio era, è, lui, prima ancora che padre delle figlie. Ancora non capisco. Vado avanti. Avrei voluto che lui fosse un padre diverso dal mio, forse perché volevo essere una madre diversa dalla mia, eppure come lei? O forse avrei voluto che lui fosse l'uno e l'altra, un papà-mamma, creatura fantastica e mostruosa, parto di una simbiosi ingovernata? Io figlia e madre di lui, che madre e figlio sentivo e sento. Ma anche padre. Una maglia inestricabile, specchio di una relazione parentale in cui i ruoli ereditati hanno congiurato affinché un ragazzo e una ragazza di vent'anni non riuscissero a risolvere la loro androginia in un maturo rapporto eterosessuale. Parlarne oggi (e forse domani saprò di una sua brutta malattia) è come stare sulla soglia di un confine senza ritorno, sul bordo scivoloso del dolore, oltre il quale niente sarà più come prima, né la memoria di me, di lui, di noi, né la speranza.

La lettura edipica si sfalda alla luce della mia maturità. Rileggo oggi analogie curiose tra la curva del suo collo e di quello di mia madre, tra grana e grana della pelle, tra due cerchi di carne stretti attorno al mio corpo di bambina e di donna: simili anch'essi? No, nella mia memoria, e nelle sue tracce indelebili. Sta qui la differenza, credo, fra i segni lasciati da una madre (da mia madre, forse da qualche madre) e i segni lasciati da un uomo che le assomiglia. Dalla culla materna sono scesa, guidata dalle mani di lei, che hanno continuato ad accarezzarmi i piedi e a dirmi insieme: "Vai, divertiti, statti tranquilla, non ho bisogno di te". Dall'altro abbraccio fui deposta su un piedistallo, creatura perfetta imbalsamata nei miei vent'anni di compagna militante necessaria, mentre la mia vita quotidiana inciampava di continuo nel mio corpo di donna irrequieta, di madre affaticata e sazia. Per scendere da quell'altura mi sono fatta male, molto, ma adesso cammino tra la gente, e ne vedo gli sguardi ad altezza umana. Fine della mia perfezione: una liberazione della quale ancora piango.

Mi servono solitudine e relazioni, mi serve singolitudine. Mi serve mettere insieme esperienza e pensiero materno con esperienza e *pensiero zitello*, come mi piacque chiamare a Pontiniano, alla Scuola estiva di Storia delle donne del 1993, un pensiero radicato nell'esperienza dell'individualità femminile. Mi piace pensarmi come una individua relazionale, e l'avventura è quella di cercare i significati del sostantivo e dell'aggettivo. So, per averlo vissuto, che il materno nasce dalla pancia della mamma; poi va per il mondo, raggiunge donne e uomini che madri non sono; ma la sua radice è quel corpo, e i significati che ne nascono. Il pensiero zitello invece nasce nei luoghi che precedono o seguono l'incontro con l'altro, o il suo rifiuto:

l'infanzia delle bambine e l'amore tra donne.

Ora so che presenza d'infanzia, amore di me, desiderio per una donna abitano lo stesso spazio emotivo, nel quale affonda le radici l'albero della mia singolarità. Come se il vento dei nocciuoli delle mie terre di Sicilia interne scompigliasse i capelli della medesima persona, prima bambina, poi adolescente, poi donna, poi l'altra. Questo è, tra vissuto e potenzialità, storia di tutte. Poi, alcune, forse molte, incontrano un altro, e scelgono di diventare madri. In che modo questo *diventare* incrocia l'essere della individualità femminile? Da qui si diparte un confine tortuoso, tra pieni e vuoti, tra eccessi e difetti, tra bisogno di libertà e bisogno di dipendenza, tra piacere di sé e tormento dell'altro. Per questo ho pianto, e sono stata insieme felice, della scomparsa dalla mia casa di suoni, odori, gesti che segnalavano la presenza di un uomo; con lui non ho saputo coabitare, con lui convivo ancora negli spazi segreti della mia singolarità. Continuo a interrogarmi sul rapporto tra abitare e vivere, dipanando significati a volte contraddittori, che scorrono veloci dal mio corpo al gruppo politico, per tornarmi indietro rovesciati quando voglio capire il mio rapporto con lui. Amo l'abitudine, quella che nel senso comune connota i rapporti stanchi, venuti a noia. L'abitazione non mi annoia, mi rassicura; la abito come un abito usato, che trattiene tra le pieghe deformate il segno di altri corpi, che rivela nelle piccole stremature abitudini, posture peculiari di altre donne e uomini. Abito, abitudine, abitare: la radice confortevole di queste parole mi chiama indietro, alla mia prima abitudine, quelle braccia materne mai dismesse, che ancora sento calde attorno a me.

Ho cercato di riprodurre quel tocco sui corpi delle mie figlie, resa insicura dalla mia consapevolezza. Quella lievità calda della mia memoria, frutto di antica saggezza, non sarebbe forse scomparsa sotto il peso del mio femminismo giovane e irruente? Alle mie bambine emigrate, l'ardua sentenza.

Con lui non è stato così. Sarà certo una disfunzione del materno, reciproca, quella che tutte le mattine spinge l'uno o l'altra a chiedere "Come stai?", una frase la cui risposta apre subito la giornata alla serenità o all'ansia. È accaduto che l'impossibile convivenza nella coabitazione abbia dato luogo ad una convivenza interiore, che il conflitto del tempo e dello spazio quotidiano (divisione sessuale del lavoro), si sia risolto in un'altra relazione, diversamente conflittuale, tra un pensiero di lui costante e il fluire autonomo della mia vita senza di lui. Tutto ciò nella mia mutata scena sentimentale: un altro uomo, per farla breve.

Mi chiedo, quali insidie e quali doni si celano dietro questo amore insolito? A Mantova, Maria

Bacchi, mi invita a scavare in questa storia. Forse, lei suggerisce, c'è dietro il sogno di una nuova civiltà sentimentale tra donne e uomini, osato da una generazione politica che ha vissuto l'utopia degli anni Sessanta e Settanta fino alle sue estreme radici, il rapporto tra i sessi. Come me e lui, infatti; come tante e tanti altri che conosciamo. Tra me e lui ci sono i primi anni Sessanta, fecondi e felici, prima del '68; quel sentirci uguali che ritorna complice ogni volta che giustizia e libertà sono in pericolo: parole grandi, flagellate dal vento della differenza, come noi due. C'era e c'è in quella tensione la forza di una grande parola un po' desueta, "solidarietà", una parola slittata inopinatamente dal pubblico al privato, antecedente necessario, forse, di quell'asserzione femminista che fondò la politica delle donne negli anni '70: "il personale è politico". Avremmo mai formulato questa frase se il bagno di uguaglianza e di solidarietà degli anni '60 non ci avesse fatto sentire talmente uguali da voler essere giustamente differenti? La disfunzione del materno, che mi affligge, nasce forse dalla micidiale convivenza, questa volta tra me e me stessa, di un ruolo materno tradizionale che contemporaneamente occulta e sostiene (a modo suo) il rapporto tra un fratello e una sorella, due compagni di lotta, che hanno assistito stupiti e addolorati allo scacco del desiderio.

Autobiografia e soggettività politica

di Lea Melandri

Questo scritto, e quelli che seguono di Marisa Bulgheroni, Maria Bacchi, Maria Nadotti e Laura Mariani, sono ripresi dalle relazioni tenute dalle autrici nell'incontro di Torino promosso da "Lapis" sul tema "L'autobiografia. Rappresentazioni di sé nella ricerca delle donne" (Salone del libro, 16/21 maggio 1996).

Sono costretta, per ragioni di tempo, ad affrontare con accenni rapidi un tema che ha avuto grande rilievo nella ricerca delle donne di questi ultimi vent'anni: che cosa si intende per "soggetto" e "soggettività" femminile, quando e dove compaiono questi termini, perché qualcuna preferisce invece parlare di "individualità" o "singolarità" del maschio e della femmina, e, infine, che cosa ha a che vedere quello che è un modo sia pure anomalo del pensare e dell'agire politico, con l'*autobiografia*.

Ho provato, per divertimento e curiosità, a dare un'occhiata al dizionario. Stando all'etimologia (dal latino *subicere*, "porre sotto"), nella parola "soggetto" prevale la dimensione della "passività" - correntemente infatti si intende: "tema", "argomento", qualcosa che sta "sotto" la nostra attenzione. Quanto agli altri significati, mentre l'uso filosofico ribalta specularmente i termini e intende "l'io in quanto realtà pensante, in contrapposizione alla cosa pensata, oggetto", la grammatica conserva l'ambivalenza: "la persona che fa o subisce l'azione". Dove "soggetto" compare invece nel senso di "individuo", è nella terminologia medica, accompagnato però da un'aggettivazione (anemico, isterico, nevrotico, ecc.) che ne indica lo stato patologico. La politica, a guardar bene, si muove in prossimità di tutta questa area di significati, quando ritaglia nella complessa storia del singolo una condizione specifica di sfruttamento (economico, sociale, psicologico) e ne fa *l'identità in toto*, dandole valenze sociali (non un individuo ma una "classe", per esempio), facendola depositaria di valori positivi e ideali, protagonista di grandi cambiamenti.

Nel femminismo, la questione del "soggetto" prende rilievo tra la fine degli anni '70 e gli anni '80, soprattutto in due accezioni: *teorica* e *politica*. Nel primo caso è legata ai campi disciplinari, in particolare alla filosofia, ma anche alle scienze, alla psicanalisi, all'antropologia, alla linguistica, alla sociologia, ecc., spesso in modo trasversale. Nel secondo, è diventata di uso comune, anche se non esclusivo, nelle istituzioni della vita politica tradizionale (partiti, sindacati) e in tutte quelle forme associative a cui ha dato vita il femminismo più impegnato socialmente. Va anche detto che ormai viene presa genericamente - fuori da precisi contesti culturali e istituzionali - per esprimere il punto di approdo di un movimento di donne recente, l'esito di una mutata coscienza di sé, con cui si annuncia la presenza, nella storia, del sesso che sembrava condannato a un 'naturale' esilio.

È nel senso comune che appare più evidente l'idea di un *ribaltamento* - dal silenzio alla parola, dal privato alla scena pubblica, dalla resa al protagonismo -, che non a caso predilige, tra i riferimenti colti, l'appoggio del pensiero filosofico. Dove si celebra un *atto di nascita*, il percorso deve essere lineare e visibile a tutti. La politica si alimenta della produzione teorica e ne cerca le applicazioni pratiche, senza preoccuparsi se, nel passaggio, la specificità del discorso iniziale, più vicino alla problematica dei sessi, si trasforma in "competenza" socialmente riconosciuta.

Quasi sempre il problema del "soggetto" si associa a quello della "differenza sessuale": la donna che prende parola per la prima volta in ambiti riservati storicamente all'uomo, vuole essere certa di portare un segno inconfondibile di diversità - un linguaggio proprio, una sensibilità propria, una visione alternativa del mondo. È solo in alcune ricerche, penso in particolare a Teresa De Lauretis (1), che si affaccia il concetto di "individuo" e di "esperienza", intesi come luogo concreto di nessi tra natura e costruzione storico-sociale, di discontinuità, di andirivieni continui tra quelle immagini del maschile e del femminile che hanno dato forma al sentire e alla rappresentazione di sé. Rosi Braidotti, pur convinta che non c'è "essenza" o fondamento anatomico che assicuri alla donna una "differenza" senza eguali, e che il corpo è "intersezione di forze materiali e simboliche", oscilla tra il desiderio di fare del femminismo una "nuova area possibile della ricerca filosofica" o di esaltarne invece gli aspetti più radicali: l'enfatizzazione del "vissuto", della "singolarità", il paradosso rappresentato da una ricerca collettiva per delle identità singole (2). Si tratta, in entrambi i casi, di posizioni che non separano nettamente gli orizzonti del maschile e del femminile, come se fossero depositari di "un'autenticità" e di una "autonomia" irriducibile, che può tutt'al più, secondo Luce Irigaray, essere contratta con una ri-formulazione del "patto eterosessuale". Ma è proprio questo modo non semplificatorio e non

ideologico di affrontare il rapporto uomo-donna, sia pure sotto il profilo disciplinare e teorico, che porta a riflettere con amarezza e qualche perplessità sull'occultamento che ha subito il femminismo dei primi anni '70, quel campo singolarissimo di riflessione e di possibili cambiamenti che sono state, in Italia, l'"auto-coscienza" e la "pratica dell'inconscio", con cui si erano poste le basi per restituire all'esistenza femminile la sua *interezza* (corpo e pensiero), i suoi limiti (l'aspetto particolare di ogni vita), senza perdere di vista la generalizzazione (i tratti comuni di una condizione storica). Si è trattato di un modo radicalmente innovativo di intendere sia il pensiero teorico che la politica: una *teoria* che prende forma lentamente attraverso la riflessione collettiva, che vede emergere dai rapporti tra donne alcuni temi essenziali del rapporto tra i sessi - la sessualità, il rapporto con la madre, la dipendenza affettiva, il ripetersi dei ruoli sessuali anche nell'ambito separato di gruppi di donne -, che fissa lo sguardo su quella zona intermedia che sta tra i poli astrattamente contrapposti di natura e cultura, che è il "vissuto", la memoria remota del singolo, l'inconscio, per capire da dove si origina la confusione che ha permesso così a lungo una qualche forma di consenso alla norma dettata da un sesso solo; una *pratica* che riconosce nei mutamenti della vita personale e della quotidianità il primo atto politico.

È difficile non ammettere che si è trattato di una parentesi - anche se una parte non esigua di donne ha tentato di darvi un seguito -, stretta tra pensieri "forti", quelli che producono aggregazione, che danno certezze, parole d'ordine, prospettive meno laboriose che lo scavo dentro di sé. Prima che cominciasse la discussione sulla "pratica dell'inconscio", sul ricorso alla psicanalisi per affrontare, fuori dall'ideologia, i problemi del corpo e della sessualità, c'erano stati gli scritti di Carla Lonzi (1970-1972) e, subito dopo, 1975-1976, quando l'inconscio è parso sovrammontare i nostri sforzi analitici, le nostre prese di coscienza, sono venute le prime traduzioni dei libri di Luce Irigaray, a cui terrà seguito l'elaborazione che del "pensiero della differenza" farà la Libreria delle donne di Milano, e in particolare Luisa Muraro (3).

C'è un tratto comune in queste teorie, che spiega in parte il consenso che hanno avuto: è la cancellazione della materia psichica, del "contenuto psicologico" (Muraro), sentita come intralcio, luogo di sentimenti servili, inganno, "velo" o "manto ideologico" calato dall'uomo su un'identità femminile che non avrebbe perso per questo la sua "autonomia", la sua "autenticità", il suo inconfondibile tratto "specifico". La definizione di una "differenza" femminile, presente in tutti e tre i casi è costretta perciò a muoversi dentro polarità note - natura; cultura, biologia/storia, ecc. -, con ribaltamenti, spostamenti di campo, combinatorie e

alchimie varie che non modificano né l'impianto né gli ingredienti. L'accanimento con cui muovono alla critica dei massimi sistemi del pensiero maschile (Hegel, Freud, Marx) fa risaltare, per contrasto, un modo di procedere in analogia, pensando che armi e immagini che sono servite all'uomo possano essere volte a proprio vantaggio.

Ci sono meriti indubbi che vanno riconosciuti agli scritti appassionati e provocatori di Carla Lonzi (4): l'accento posto sulla sessualità, indipendentemente dalla procreazione, sulla conoscenza del proprio corpo e delle possibilità erotiche che vi sono connesse, rimaste spesso mute per il prevalere del desiderio sessuale dell'uomo, la denuncia della schiavitù che si nasconde dietro la maschera del sentimento. Il limite è stata la preoccupazione di dare un sicuro *fondamento materiale* (il modello è dichiaratamente il marxismo) al pensiero e alla parola femminile che si stava affacciando alla storia. La sessualità si separa dalla funzione biologica del procreare, ma anche dagli affetti, dalla vita psichica, responsabile di conformare l'erotismo al desiderio dell'uomo, e va ad insediarsi sul terreno insospettabile della fisiologia.

"Il sesso femminile è la clitoride, il sesso maschile è il pene." "La donna ha un suo punto privilegiato e prezioso, perfetto e infallibile da cui si partono tutte le estasi che un essere umano può arrivare a provare, e non è collegato direttamente col pene." "La disposizione al darsi all'altro (...) l'allontana dal vero erotismo e la relega nel campo del sentimento, dove spinta in questo inganno dall'uomo, essa immerge le pure sensazioni carnali, già autonome e bastanti a se stesse."

Volendo trovare alla sessualità, e all'individualità femminile che vi è connessa, un fondamento naturale non sospetto di collusione con le fantasie e i sentimenti di un amore indotto, anche l'erotismo maschile - preso in qualche modo come modello o equivalente - risulta astratto e idealizzato:

"...L'uomo ha l'orgasmo automaticamente in quello o in altro rapporto e non importa con quali sensazioni e fantasie erotiche, che può inserire a suo piacimento."

La "differenza" si fissa dunque sulla base di un elemento fisiologico e di una "trascendenza" già dati - *"l'erotismo puro (...) libera nell'essere umano la capacità di diventare individuo"* - a cui ha fatto da ostacolo l'invadenza maschile. Tra natura e cultura non sembra esserci che il vuoto, celato a malapena dalla trama ingannevole dei sentimenti, dal velo con cui l'uomo avrebbe piegato il desiderio della donna a proprio vantaggio. Nel "vissuto", nei sogni dell'innamoramento si leggono solo segni di schiavitù, ed è per questo che l'analisi non vi si sofferma più di tanto. Ma

la "differenza", a cui si vorrebbe dare il volto dell'"autenticità", di un modo di essere "proprio" e inconfondibile, quando si tenta di definirla, va a ricalcare con evidenza il femminile tradizionale, immagine di "genere" costruita nella complementarietà, e quindi nell'idea di un necessario ricongiungimento. Se l'inconscio maschile è *"ricettacolo di sangue e di paura"* *"la specie della donna si è espressa lavorando e proteggendo la vita"*. Se l'uomo ha avuto condottieri, pensatori, scienziati, la donna si è fatta forte della sua *"dimensione esistenziale"*, fatta di *"energia, pensiero, coraggio, dedizione, attenzione, senso, follia."*

Anche per Luce Irigaray il femminile dimora sotto i "veli" e le "maschere" che la cultura dell'uomo attribuisce alle donne. La morfologia dei corpi dà forma alla sintassi del desiderio. È per questo che si può parlare di una sessualità, di un inconscio, di un godimento femminile diverso da quello del maschio. Si tratta di una "differenza" assoluta e irriducibile, perché ha il suo mandato originario in una indiscussa diversità anatomica. Negli scritti più recenti - *Amo a te, Essere due* - (5) diventa più pressante l'esigenza di dare "criteri oggettivi", "qualità oggettive" al "genere femminile", rivisitato dalla coscienza di oggi. Risvegliarlo alla "responsabilità etica", al suo compito storico, significa dotarlo di un linguaggio, di diritti propri. C'è bisogno, per il genere femminile, di una definizione positiva, perché possa tenere insieme la donna e le donne, l'universale e il particolare, perché possa diventare "universale vivente".

Si è "due", dice Irigaray, per natura, per sensibilità e cultura, anche se il dato naturale c'è già, mentre l'identità culturale va costruita; e non sembra poi un compito così difficile visto che, ancora una volta la "differenza", esemplificata, raccoglie le doti femminili di sempre: attenzione all'altro, sensibilità al dialogo, tattilità, custodia dell'amore.

"...ripartire dal naturale per rifondare la ragione."

"È evidente che la morfologia corporea del femminile e quella del maschile non sono le stesse, e, di conseguenza, il loro modo di percepire il sensibile e di costituire lo spirituale non è lo stesso."
"L'universale diventa allora il risultato di un ritorno alla realtà e non di una costruzione artificiale."

Una volta riproposte così rigidamente le due sponde, che secondo un antico ordine esistente regolerebbero l'esistenza umana, a sparire nel vuoto che si apre in mezzo è la *vita psichica*, l'esperienza personale, le zone più nascoste della memoria.

"Questo compito è filosofico e politico nello stesso tempo. Esso non può essere confuso con un racconto

autobiografico."

"Donne particolari descrivono e raccontano la loro vita. Ma c'è allora una pluralità che sembra sfuggire alla definizione di una unità: la donna."

Ma è proprio il racconto del "vissuto" particolare di ogni donna a restituire alla riflessione comune, e quindi alla possibilità della generalizzazione, quella zona di esperienza da cui si può vedere l'astrattezza di ogni forma di dualità, e lo sforzo di una parte del femminismo di ridefinirla a proprio vantaggio, "dall'interno".

Dall'ascolto paziente delle vite, e da quella particolare lucidità che viene dallo sguardo vigile di un'altra donna, emergono allora altre evidenze: - l'anatomia non è il destino, non lo è stata per l'uomo e non lo è per la femmina. Non è il possesso di un pene o di un utero dove cresce la vita, a dividere così nettamente il destino dei due sessi, a dare alle figure di genere un'"immobilità quasi geologica", ma le vicende che gravitano intorno alla nascita e alla percezione che ogni nato ha dell'unione sessuale, del loro sovrapporsi e confondersi nel duplice movimento che segna il distacco dal corpo d'origine e un immaginario ritorno attraverso il coito, visto come privilegio esclusivo dell'uomo. L'esperienza dell'unità a due nell'organismo materno e il ricongiungimento nel rapporto d'amore, se hanno preso forma, volti, emozioni, leggi, nella storia dell'uomo, non per questo si può cancellare la zona di inconsapevolezza in cui si formano, a contatto col corpo-mondo della madre, quei "privati simboli corporei" (6) su cui si innesta poi "l'universo del linguaggio". - la riduzione *all'uno* non è solo l'atto violento del pensiero e della ratio che si è imposta storicamente, ma si presenta, in forme diverse, nel sogno, negli affetti, nelle fantasie sessuali, dove è più facile metterla in relazione con la complementarietà e col desiderio di un armonioso, felice ricongiungimento su un polo o sull'altro della dualità: sulla madre o sul figlio, sul corpo o sulla ragione. Il sogno d'amore non può essere pensato solo come arma subdola di un inganno, né solo come costruzione culturale, quando ha radici, sia pure oscure, in quella "preistoria" dove si sono intrecciati e sovrapposti: il rapporto tra i sessi, il destino del singolo (che si strappa dall'unità originaria) e l'uscita da una condizione di animalità.

Se le figure e i ruoli di genere fossero solo l'effetto di una arrogante copertura ideologica per garantire l'asservimento di un sesso all'altro, non si spiegherebbe la persistenza che hanno avuto nel tempo, l'incanto che continuano ad esercitare nella vita amorosa, sull'impianto simbolico dei saperi, delle relazioni sociali, il loro riprodursi inattesi nei rapporti tra persone

dello stesso sesso o nella percezione che il singolo ha di se stesso. L'illusione di una parte del femminismo (10) che l'instaurarsi di rapporti più concreti tra donne, dove fossero implicati il corpo, il denaro, la progettualità, potesse mettere in fuga i "fantasmi" evocati dalle parole, l'attesa di poter districare dal rapporto "impossibile" della figlia con la madre il reciproco riconoscimento di due donne nella somiglianza, hanno trovato la loro smentita in quel breve tempo di straordinaria intelligenza del profondo che sono state l'"autocoscienza" e la "pratica dell'inconscio".

Nonostante le acrobazie di una *parola*, che nel raccontare, nel riflettere su di sé, nel consentire o contrastare il racconto dell'altra, ha dilatato il più possibile l'orizzonte delle vite singole, riportato alla luce il legame ancora misterioso tra infanzia e storia, natura e cultura, nel momento di fare un bilancio di quell'esperienza, durata più di tre anni, qualcuna allora ha scritto:

"...abbiamo acquisito un'identità politica e sociale come soggetti storici, ma stenta a formarsi un'identità individuale (psichica e sessuale) come ricomposizione di parti di sé." (7)

La scrittura di esperienza

È a questo punto, a metà degli anni '70, che mi è parso di poter trovare, in quella che ho chiamato "scrittura di esperienza", quel sedimento di sogni, paure, desideri, costruzioni fantastiche e simboliche che hanno finito, nella messa al bando dalle lingue colte, per costituire una specie di "sotterranea seconda vita" (Aleramo), in traducibile in poesia, Inesistenza parallela" di cui parla Bion, quel "lago limaccioso", ai confini della sopravvivenza biologica, in cui sono depositati "tesori di cultura" scomparsi, ma che "ci sono", come scrive Asor Rosa, e "basterebbe cercarli" (8). È un'"autobiografia" insolita quella che si può chiedere a scrivere come queste. È la scoperta di un paesaggio che ricorda le terre deserte dell'origine, di personaggi indeterminati, tranne che nel ruolo che rivestono, maschere di un dramma antico che conosce poche variazioni nel tempo e nello spazio. Si ha l'impressione che, paradossalmente, per trovare la propria singolarità sia necessario ricalcare le parole di altri, abituarsi alla parentela con le figure della generalità, o prototipi di genere, con le "potenze interne" che ci hanno incantato o atterrito, e che cercano nella riscrittura della memoria una via d'uscita. Il mondo interno procede per sconfinamenti, ricalchi, paradossi, annodamenti temporali e, come un visionario, dà più credito alle ombre che ai segnali di realtà. Ciò nonostante, se è possibile riconoscere l'incanto o la disperazione delle immagini che ci hanno

intrattenuto così a lungo, è perché un *limite*, una qualche soglia di resistenza ha impedito che il nostro essere ne fosse totalmente assorbito. Penso allora che si possa parlare di *individualità concreta* di un sesso o dell'altro, se si intende questo esile confine da cui tornare a guardare la storia e il suo retroterra, la cultura e la biologia, attraverso i *nessi* che le hanno tenute insieme, nella vita di ognuno, per contrapposizioni o riunificazioni. Da questo punto di vista, la "differenza" femminile, anziché ribadire inutilmente biologismi e dualità note, diventa coscienza dello scarto che ha impedito all'essere reale di un uomo e di una donna di confondersi totalmente con le figure di genere, capacità di vedere, dietro polarizzazioni astratte, la *zona di inconsapevolezza* in cui si sono formate, su cui pesa da un lato l'eredità biologica e psichica, dall'altro le costruzioni mutevoli della civiltà.

Legata a questo tipo di ricerca, l'autobiografia perde i suoi riferimenti letterari e diventa un modo per dar corpo alla teoria, non solo modificandone i contenuti, ma spingendola più vicino alla vita, agli andirivieni della coscienza e dell'inconscio, piegando il ragionamento alla pressione degli affetti. Di conseguenza, anche la teoria, facendosi più prossima all'individualità da cui nasce, perde la geometrica chiarezza di concetti disincarnati.

È questo il "soggetto eccentrico" di cui parla Teresa De Lauretis (9), la "teoria incarnata" che Giovanna Grignaffini vede nel suo lavoro, in un'"autobiografia" applicata a sé e alla cultura, scoraggiando "ogni mito fondativo", "ogni identità precostituita"?

Riconosco somiglianze, ma non posso ignorare che, quando la riflessione nasce air interno di una pratica politica tra donne, le "incursioni dentro la città fortificata della cultura" vanno meno spedite, dovendo fare i conti con una lingua, quella dell'esperienza, che non coincide né con i linguaggi disciplinari né col silenzio, territorio ibrido di frontiera in cui si sono mescolate, senza possibilità di analisi e di controllo, le vicende dell'origine e le formazioni storiche, aggregati di senso ancora in gran parte da esplorare.

Note

(1) Teresa De Lauretis, *Sui generis*, Feltrinelli, Milano, 1996.

(2) Rosi Braidotti, *Dissonanze*, La Tartaruga edizioni, Milano, 1994.

(3) Libreria delle donne di Milano, *Non credere di avere dei diritti*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1987; Luisa Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Roma, 1991.

- (4) Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Scritti di Rivolta femminile 1, 2, 3, Milano, 1974.
- (5) Luce Irigaray, *Amo a te*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993; Luce Irigaray, *Essere due*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994.
- (6) Elvio Fachinelli, *Il paradosso della ripetizione*, in *Il bambino dalle uova d'oro*, Feltrinelli, Milano, 1974.
- (7) Fascicolo speciale di Sottosopra. Alcuni documenti sulla pratica politica, Milano, dicembre 1976.
- (8) Alberto Asor Rosa, *L'ultimo paradosso*, Einaudi, Torino, 1985.
- (9) Teresa De Lauretis, op. cit., p. 15.

Lettere e diari, cellula prima della scrittura

di Marisa Bulgheroni

Nelle lettere e nei diari, che le scrittrici reinventano a partire dall'Ottocento, l'impronta dell'identità femminile è più forte e diretta di quanto possa mai esserlo nell'autobiografia: come se la mano che li ha percorsi proiettasse materialmente sui fogli la propria ombra. Dall'ombra - del doppio - il diario può avere la funzione fiabesca: rendere elementare testimonianza di un'identità divisa o minacciata, assicurandole un profilo irriducibile. Ana'is Nin racconta di un proprio sogno ricorrente: "I diari stanno bruciando. L'Ana'is oscura è chiusa nei diari. Se lei brucia non avrò modo di catturarla." E in volo tra Parigi e New York, nel primo inverno di guerra, si chiede con un'infantile paura-desiderio di essere smascherata: "Il funzionario della dogana leggerà i diari? Alla frontiera non sono stati esaminati. Cosa diranno quando atterrò in America? Contrabbando?". Pericoloso come una merce proibita ogni diario di donna chiede, simultaneamente, di essere dato alle fiamme e di essere salvato per un fantomatico lettore del futuro che assicurerà la sopravvivenza all'"io" in pericolo.

Anche la lettera può essere percepita come effetto di uno sdoppiamento: "anima sola, senza la sua compagnia corporea" per Emily Dickinson; "paese dell'anima" per Marina Cvetaeva. E può apparire, a chi la scrive, dirompente quanto un diario: "Abbiate paura delle *mie* lettere" scrive Marina "e cioè bruciatele o custoditele con cura." Carte segrete e marginali, senza statuto e senza pubblico, perché senza altri destinatari apparenti che l'"io" o il "tu", affidati a quel custode bizzarro e imparziale che è il caso, la lettera e il diario sembrano costituire, per le autrici, la cellula prima, il vivente principio della scrittura: la segretezza, dentro la quale la parola si assicura una forma, lontano dalle deformanti richieste pubbliche, è condizione di garanzia e insieme di rischio. L'assenza del destinatario impone alla parola scritta il compito di

creare e di sostenere il sortilegio incantatorio della voce: per Marina il ruolo dell'assente è quello di una "volta sonora", quasi di immenso orecchio in cui riversare la colata viva del suo monologo. Impervi agli inviti dell'infida "spontaneità", che dovrebbe contrassegnarli, diario e lettera sono per le scrittrici spazi di recitazione, laboratori di sperimentazione linguistica in cui la scelta della parola si consuma nell'audacia di un filo teso sopra il vuoto. "Sognai" racconta Ana'is "che scrivere sulla carta era falso, che per dire la verità bisognava scrivere su una ciocca di capelli che parte dal cervello..." Il paradosso è la legge che regola il costituirsi in genere letterario della scrittura "privata" o "intima" come fu a lungo, perfidamente, definita. La soggettività che si va costruendo sulla pagina è opposta a quella quotidiana. Il dubbio sulla nozione d'identità - chi è più autentico: l'io che crede di vivere o l'io che vive sulla carta? - coincide con il lavoro di scavo affidato all'espressività. Lo spaesamento quotidiano trova nella dislocazione sul foglio di carta una patria, negli strumenti della scrittura un'energia vitale: "e la mia penna... è come se l'inchiostro fluisse nelle sue vene", dice Katherine Mansfield in una lettera al marito.

Nel segreto avviene il primo furto della lingua: in quanto quotidiana sfida all'inesprimibile e quasi certificazione di un'esistenza negata o mentita, il diario è un atto di sovversione e di guerriglia per cui ogni spostamento ha la temerarietà di un moto di conquista. La lucida e infelice Alice James spiega a se stessa: "Credo che se riuscirò a prendere l'abitudine di annotare un po' di quel che accade riuscirò anche a liberarmi in parte di quel senso di solitudine e di desolazione che ristagna dentro di me... credo che un *monologo* potrà riservarmi consolazioni ancora tutte da scoprire." E Carla Lonzi sancisce: "Tutto tende alla dimensione privata per essere autentico. Perché la mia vita non deve sembrare la mia vita? E come se l'avessi venduta al miglior offerente di realtà."

Se il diario tende a negare le certezze dello spazio o del possesso - sono e non sono qui, questa è o non è casa mia - la lettera gioca con la temporalità. "La notte è il mio giorno favorito" annuncia Emily Dickinson a un suo corrispondente, nel 1883. "Mi piace tanto il silenzio - il silenzio, non l'interruzione del suono." E le fa eco, senza averla mai letta, Marina Cvetaeva, nel 1925: "Di notte solo anima. E spiriti! Il resto dorme. Che io abbia l'abitudine di trasformare la notte in giorno è giusto, ma dovete tener conto che il *mio* giorno è già *notte* trasformata in giorno." È il monologo - la persistenza di un io recitante, protagonista, ma soprattutto testimone di sé, che nella recitazione trova intermittenza di oblio e soprassalti di memoria - ad assicurare ai diari e alle lettere delle scrittrici uno statuto di autonomia espressiva. Nelle une e

negli altri l'autorappresentazione tende a profondità dove si compie lo scambio tra l'io e il doppio, o tra l'io e il tu, dove il tu sempre si sottrae, incapace di sostenere il ritmo, di condividere la forza visionaria di quel monologare. Grazie a questa autonomia epistolari e diari non solo si costituiscono in un genere a sé, connotato da un proprio linguaggio ricco di immagini e di associazioni, ma travalicano i propri limiti facendosi matrici che rinnovano e sovvertono altri generi. Definendo "lettera" la propria opera ("È questa la mia lettera al mondo/che mai non scrisse a me...") Emily Dickinson identifica clamorosamente la "letteratura intima" con il genere poetico. La sua è una metafora della clandestinità in cui, per lei, si compie - simile alla metamorfosi della crisalide in farfalla - il mutamento della lingua quotidiana in poesia. Ma è anche divinazione: le "mani invisibili" dei lettori del futuro a cui affida il suo "messaggio" a lungo cercheranno di dissigillarlo e di decifrarlo, fino a scoprire che il sigillo e l'enigma sono inerenti, per lei, alla esplosiva segretezza della comunicazione poetica. Una contiguità materiale si va precisando tra il monologo della lettera e del diario e il monologare della lingua investita dal respiro della poesia: sono le grandi scrittrici ad avvertirlo e a rivelarci che l'"io", educato alla pratica quotidiana della scrittura, non è necessariamente pronome autobiografico. L'autorappresentazione può avere la forza di una testimonianza epica o lirica. Lo scavo d'identità può sommuovere le sotterranee energie della lingua, di cui l'io, minatore solitario nell'affrontare le tenebre dell'inespresso, si appropria.

A più di un secolo di distanza dalla eia morosa equazione lettera/poesia stabilita da Emily Dickinson, la ripubblicazione del *Diario ottuso* (1) di Amelia Rosselli a tre mesi della sua morte, getta una luce violenta sulle affinità tra prosa diaristica e linguaggio poetico mostrando quanto fragile sia il confine che li separa. La prosa presenta le stesse cadenze repentine, le stesse vertiginose associazioni dei versi: o è stata prima ancora, la poesia ad assumere, per Amelia, l'energia suprema e sibillina della frammentazione a cui ogni diario tende per sua natura e struttura? In chiusura del volume lei stessa chiarisce: "Diario ottuso"... avrebbe voluto essere inizio di una autobiografia possibilmente pochissimo autobiografica... vendo evitato per quanto possibile l'autobiografico fino allora in poesia...". Mai - per Amelia o per Emily - il monologo coincide con un'esposizione biografica dell'"io"; non vi sono scorie, residui, morbidezze narcisistiche nel loro uso del primo pronome personale; una dura conchiglia sottomarina lo protegge da ogni indebito interrogativo sulle loro vite. Ad altri interrogativi che si sono oggi formulati su Amelia - come ieri su Emily - si può invece azzardare, dopo la lettura di questo diario, una risposta. Ai motivi, per esempio, dell'apparente dislocazione, spaesamento, straniamento della sua parola; al perché della sua, apparente, imperfetta padronanza dei mezzi

espressivi, quasi che l'italiano non fosse la sua lingua, o lei non fosse "a casa" in nessuna lingua.

La voce poetica – ci risponde con forza testamentaria il *Diario ottuso* – attinge il suo respiro a una lingua che esiste tramite il poeta e alla quale il poeta deve il proprio esistere, perché chi fa poesia è, all'origine, inventore della parola che lo salva dallo spaesamento nel mondo e rende familiare agli altri ciò che era muto e sconosciuto.

Sarebbe troppo affermare che alla nascita di queste due voci potenti e inspiegabili abbia miracolosamente contribuito la disciplina della clandestinità acquisita da ogni scrittrice tra Ottocento e Novecento nella strenua pratica quotidiana dal diario o della lettera. Ma si deve riflettere sulla indubbia affinità linguistica tra il monologo "privato" della letteratura epistolare o diaristica e il monologare della grande poesia - di Emily o di Amelia - dove l'intimo si trasforma in oracolare, dove tutte le connotazioni paradossali di diario e lettera, lo sdoppiamento, lo spaesamento, la dislocazione - impiantate risolutamente nella lingua esplodono alla lettura.

Nota

(1) Amelia Rosselli, *Diario ottuso 1954-1960*, prefazione di Alfonso Berardinelli, con nota di Daniela Attanasio, Empiria, 1996.

La mia vita, quella vera

di Maria Bacchi

Parlo di un paradosso: costruisco le autobiografie delle bambine che con me hanno lavorato tra i sei e i nove anni. Sicuramente sono in parte responsabile di impostura, abuso e plagio se per autobiografia si intende un "racconto retrospettivo in prosa che una persona fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della propria personalità". (1) Nelle autobiografie che vado costruendo coi materiali scritti, prodotti dalle mie bambine, non sempre, infatti, c'è retrospezione, il racconto non sempre è in prosa e c'è una continua deroga alla clausola fondamentale di ogni patto autobiografico: l'identità del nome di autore, narratore e personaggio. Nel mio caso ci sono due io narranti e a volte persino di più: il mio, quello delle bambine con le quali, di volta in volta, intreccio la mia voce e quello di chi su di loro ha scritto: i genitori, gli amici, altre insegnanti.

Io sono la voce narrante fuori campo; costruisco una trama montando i testi, le lettere, le poesie, i giochi di parole che loro hanno prodotto. Non seleziono praticamente nulla; evito il più possibile gli scarti e le correzioni; salvo le parole e i lapsus; rispetto le ripetizioni; entro negli errori cercando le intenzioni inconsapevoli che li hanno dettati. Tuttavia sono io che costruisco, creo i contesti, ipotizzo i nessi. Dei riquadri colorati, dei romanzi di vita miniaturizzati che mi hanno regalato faccio coperte patchwork, per rubare la divertente immagine di Catherine Bateson, e, dato che, come lei dice, - "l'arte di comporre una vita intrattiene un rapporto metaforico con molte altre arti, tra cui l'architettura, la danza e la gastronomia" (2) - come ogni cuoca o danzatrice interpreto, forzo le intenzioni delle autrici perché si armonizzino con le mie intenzioni, valorizzo o attenuo gli ingredienti perché io so quale effetto voglio raggiungere, mentre loro avevano consapevolezza parziali del loro lavoro. Riproduco, attenuandola spero, la condizione storica dell'infanzia: l'aver parola e immagine solo attraverso la parola adulta con tutte le conseguenze fatalmente oggettivanti che questo

comporta: il rischio è che il soggetto sia ancora una volta altrove. (3) Io, in questo caso. Io che decostruisco i loro testi e monto i frammenti di narrazione di sé che loro mi hanno dato, io che contribuisco a creare una rappresentazione del mondo dell'infanzia femminile nella quale entra fortemente in gioco l'autorappresentazione della mia infanzia. E qui c'è un altro dei nodi del rapporto moderno con l'infanzia: l'essere diviso tra l'incontenibile desiderio di conoscere i bambini e le bambine per educarli, modificarli, ingentilirli e la suggestione, il fascino dell'evanescenza infantile, della mutevolezza, della incontaminatezza, della primitività del mondo bambino "unica natura non deformata" come dice Schiller. In entrambi i casi la concreta esistenza dei bambini e delle bambine, i loro corpi vivi, la loro reale e singolare alterità è ignorata o diviene secondaria: al posto dei bambini c'è l'infanzia e il desiderio adulto di fondersi con ciò che di noi è andato perduto. L'infanzia diviene schermo su cui raccontare il nostro ritorno a ciò che siamo stati. Nell'età borghese il viaggio nella propria infanzia è un tema letterario ricorrente e dalle molte sfaccettature (4): il ricordo della propria infanzia diventa una sorta di "modello di conoscenza", uno dei momenti costitutivi della costruzione di un'identità compiuta, ma è anche il tentativo terapeutico di toccare le radici della sofferenza presente per cercare di liberarsene.

Ne è un esempio il libro di Tilman Moser *Grammatica dei sentimenti* (5), estenuante, inquietante corpo a corpo con una madre assente nei momenti fondamentali della formazione del senso di sé e con un padre tardivamente salvifico. Il racconto adulto dei suoi tormenti infantili - tutto in prima persona - mi è suonato sconcertante: una sorta di malattia di quell'io invecchiato, dislocato, senza altra mediazione che il dolore e il bisogno, nella propria infanzia, per cercare salvezza. Del resto lo stesso Moser, oggi saggista, criminologo e psicoanalista di successo, dice che lo scrivere è l'unica via all'infanzia. Ma la sua infanzia acquista valore solo perché rinarrata attraverso questa simulazione inscenata a posteriori. Anche Marie Bonaparte, da adulta, ridiede valore ai propri preziosissimi *cahiers de betises*, scritti e illustrati tra i sette e i dieci anni, ma li rivalutò solo in quanto strumento analitico, offerto a Freud per avere accesso agli strati più remoti della propria identità. Fatto questo, il suo capitale di segni infantili viene accantonato ritenuto in sé irrilevante e giace latente sotto *Derrière les vitres closes* - sua autobiografia adulta e in quanto tale racconto "autorizzato" di sé. (6) È una costante questo doppio movimento verso l'infanzia: la sottovalutazione, il fastidio per la lingua e il pensiero, ritenuti incompetenti, dei bambini e l'attrazione, l'uso, il possesso, la simulazione dell'infanzia, del corpo infantile e dei suoi simboli. Ha ragione Egle Becchi a dire che "un'intera società che si proclama organizzata per il bambino, non si è liberata del bambino che ognuno di noi ha in sé,

che fa parte dei suoi rimossi, delle sue incertezze, delle sue pulsioni distruttive". E la famiglia, dirà più avanti, è il luogo dove "le forze oscure che ci animano quando trattiamo il bambino" escono senza controllo e si scatenano in relazioni capovolte, adultizzazioni del bimbo piccolissimo, violenza. (7) Ed è apparentemente difficile dar torto anche a quel raffinato bestione che è Robert Hughes che, in un libro che credo piaccia a tutti perché demolisce ogni ragione critica dell'esistente a colpi di senso comune, scrive "la ricerca del Bambino - in -Noi ha preso piede proprio nel momento in cui gli americani dovrebbero scoprire dove si trovi in loro l'adulto, e come mai quel trascurato vecchiardo sia sepolto sotto il ciarpame della psicologia pop e della gratificazione a breve termine. Ci immaginiamo un Eden interiore, e vogliamo rintracciarne l'inquilino di prima della Caduta: a ognuno il suo personale buon selvaggio" (8). Un filo solo apparente lega il discorso della Becchi, raffinata pedagoga e storica dell'infanzia, e quello di Hughes: il primo a parer mio smentisce il secondo. Le "forze oscure che ci animano quando trattiamo il bambino" e non solo allora, hanno effetti devastanti se non riconosciamo il bambino che è in noi e, persa la memoria della nostra infanzia, perdiamo ogni capacità di dar ascolto ai bambini e alle bambine in carne ed ossa. Lo possiamo fare ponendoci sull'unico, strabico crinale che ci permette di essere adulti: quello che separa la memoria e la nostalgia del passato dalla responsabile accettazione dell'indeterminatezza del presente. Ho tentato di far questo nella relazione con i bambini e le bambine e cerco questo precario equilibrio nel lavorare sui testi delle mie ex scolare. Dove pesco la passione per le loro parole e per la loro scrittura se non in una ricerca su immaginazione e immaginario dell'infanzia (e di quella femminile in particolare); una ricerca che mette radici nella percezione ancora presente della mia propria infanzia?

Questa cura di me mi permette di aver cura di loro. Quando ho portato a Francesca e a sua madre l'autobiografia della bimba che avevo scritto per *Lapis* (9) c'è stato un momento di intesa molto profonda tra noi, e le telefonate e le lettere che sono seguite mi hanno fatto credere di aver lasciato tra le mani di Francesca un materiale col quale potrà fare i conti da adulta, distinguendo la mia voce dalla sua, ma anche raccogliendo parti del suo profilo di bambina da inserire nel mosaico di appartenenze e sfaccettature che sosterrà il suo esser donna.

C'è un gioco di restituzioni reciproche in tutto questo, un impegno che le mie scolare pretendono da me in cambio dell'adesione che hanno dato alle mie proposte. È un sodalizio che le bambine hanno continuato anche quando ho smesso di insegnare inviandomi lettere e manoscritti con una continuità e un ritmo che non sempre riesco a seguire: un crescendo di

brani di vita, di manifestazioni d'affetto, di ricordi, di coinvolgimento in problemi di cuore e in progetti per il futuro che a volte mi intimorisce. Cosa rappresenta per una bambina una donna grande che non le è madre e che non è madre? Non sono sicura di voler avere una risposta a questo mio interrogativo; sono certa che quando il cerchio di carne (per usare l'espressione di Emma Baeri) che lega madre e figlia si allarga e include altre donne in rapporti obliqui, flessibili, carichi di reciprocità, si allargano anche le capacità immaginative, i moduli espressivi, le vie di fuga dai modelli genealogici a vantaggio di tutte. Se questa molteplicità di voci trova qualche sintonia nel dar valore alla scrittura della bambina si costruiscono sedimenti importanti per quella stratigrafia della soggettività femminile alla quale tutte stiamo lavorando.

A conferma di quanto ho appena detto, vorrei, per concludere, dar voce ad alcuni passaggi di un racconto autobiografico aperto: quello di Dinushi, nata in Sri Lanka e adottata da una famiglia italiana; prima e tuttora unica bambina di colore in una paesino del profondo Nord (10). La storia di Dinushi è complessa, il percorso per costringerla a guardare e a dire la sua faccia scura, per me bellissima, è stato estenuante perché insieme alle sue e alle nostre paure abbiamo dovuto affrontare quelle dei genitori che volevano inizialmente che Dinushi fosse "come tutti gli altri bambini". Ma lei era nera e femmina e straordinariamente intelligente e gli altri erano tanti, a volte già feriti dalla loro vita, a volte dotati di parole - come marocchina, negra, puttana - acuminate come le forbici con le quali un gruppo di maschietti in prima si è messo ad inseguirla, gridando alle bambine: "Ve la ammazziamo la vostra Dinushi". Lavorando sulla nascita di ognuno, sulle fantasie di separazione e di perdita, sui legami forti e primari con la vita, ascoltando sdraiati tutti insieme su un tappeto le scritture autobiografiche di ogni bambino e di ogni bambina, rassicurando i genitori di Dinushi fino a farli entrare del tutto nella vita scolastica, il clima è cambiato e la forza e il fascino di Dinushi hanno permesso alla sua pelle, color della carta nei primi disegni, di tornare ad essere scura e brillante.

Dinushi, che a quel tempo aveva sette anni, il 12 gennaio 1993 scrive:

"La mia vita, quella vera, è incominciata quando ho cominciato le scuole perché mi piace studiare e fare la mia vita in pace e scrivere le cose a cui penso molto".

23 gennaio 1993

"Io sono nata il 17 giugno e così compio gli anni sempre il 17 di giugno. Quando sono nata io non mi

ricordo se era inverno o estate. Ero piccola quando sono nata e ero più coccolata, però mi vuole bene tutta la mia famiglia. Ora vado a scuola e penso molto a quando sono nata. Nelle fotografie, quando le ho viste, mi sono commossa perché ho visto l'altra mamma indiana e ha detto mia mamma che forse andremo a trovarla se è viva. Mia mamma quando ha visto la mamma indiana era un po' gelosa, ma io voglio bene a tutte e due".

3 febbraio 1993

"Ero lì in bagno con mia mamma e lei mi ha raccontato quando sono venuta qua e dopo mi ha preso in braccio intanto che mi stava asciugando i capelli e mi sono messa piangere cinque minuti, era di sera, in dicembre, e ho pianto perché le ho detto: - Ma è vero che ho due mamme? - E lei mi ha detto di sì, mi ha detto che piacerebbe anche a lei avere due mamme perché se ne muore una ti resta l'altra".

12 febbraio 1993

"Io nella pancia della mamma non sentivo niente però mi pareva di essere in una galleria scura e mi pareva anche che era rosso e non sapevo cos'era. Io appena mi giravo e mi rannicchiavo vedevo tutto rosso e non capivo perché era rosso".

9 aprile 1993

"A me questo lavoro sulla nascita è servito a capire che è bello parlarne con le maestre e all'inizio ero un po' timida perché non avevo la pelle uguale agli altri bambini. Le maestre però mi fanno capire che dove sono nata io era un bel paese. Poi abbiamo fatto le cose sulla nascita e a me è piaciuto quando abbiamo trovato gli pseudonimi e il mio è Susi Dilinoh. È bellissimo avere uno pseudonimo e anche delle maestre e dei genitori che ti aiutano. È davvero bello scrivere e parlare delle proprie cose. All'inizio ero timida perché avevo la pelle non uguale agli altri. Però ce l'ho il naso e la bocca e gli occhi. È bellissimo avere la pelle diversa dagli altri. Non so proprio perché è bello. Voi lo sapete, però".

Ma gli scritti più belli e più originali di Dinushi, oltre alle sue numerosissime lettere che non sono autorizzata a rendere pubbliche, sono quelli che tracciava insieme a disegni, grafici, impronte e giochi sul suo segreto *Cahier de betises*, quaderno segreto e parallelo a quelli scolastici attraverso il quale metteva dentro di sé uno stile di indagine tra l'interiorità e i saperi esterni che era quello della nostra vita scolastica. Dinushi me ne ha fatto dono al momento di lasciarci, prima delle vacanze estive. Sotto la data, non so se reale o simulata. del 23 aprile leggo:

"Fare i confronti vuol dire confrontare un mese con 12 mesi. È una cosa difficile però alla nostra età si deve fare, è difficile ma importante perché riguarda la nostra nascita. A un mese abbiamo sopportato cose, anzi età che adesso non abbiamo ".

Note

- (1) Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna, 1986, pag. 12.
- (2) Cathrine Bateson, *Comporre una vita*, Feltrinelli, Milano, 1989, pag. 15. Per quanto riguarda il paragone tra il comporre una vita e creare coperte patchwork vedi anche pag. 58.
- (3) Su questo argomento vai la pena di consultare la raccolta di saggi curata da Egle Becchi, *L'amore dei bambini. Pedofilia e discorsi dell'infanzia*, Feltrinelli, Milano, 1981 e *Co-Ire. Album sistematico dell'infanzia*, di René Schérer e Gui Hocquenghem, Feltrinelli, 1979.
- (4) Cfr. anche Dieter Richter *Il bambino estraneo. La nascita dell'infanzia nell'età borghese*, La Nuova Italia, Firenze, 1992.
- (5) Tilman Moser, *Grammatica dei sentimenti*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1991.
- (6) Su Marie Bonaparte si veda il saggio *Una bambina scrive delle sciocchezze*: i "Cahiers de Betises" di Marie Bonaparte in *Scritture bambine*, a cura di Q. Antonelli ed E. Becchi, Laterza, Bari, 1995. Della stessa autrice *Scritture bambine, letture adulte*, in *Storia dell'infanzia 2. Dal Settecento ad oggi*, a cura di E. Becchi e D. Julia, Editori Laterza, Bari, 1996. L. Kreyder, *Marie Bonaparte, Diario di una piccola principessa*, in "Lapis" n. 15, 1992.
- (7) E. Becchi, op. cit, Bari, 1996, pag 401.
- (8) Robert Hughes, *La cultura del piagnisteo. La saga del politicamente corretto*, Adelphi, Milano, 1994, pag. 24.
- (9) Maria Bacchi, *Scritture di silenzio*, "Lapis" n. 28, 1995.
- (10) Delle scritture autobiografiche dei bambini e delle bambine e delle scritture private di cui Dinushi mi ha fatto dono ho parlato nel saggio *Oltre la linea d'ombra. Racconti di nascita fra autobiografia, storia e immaginario*, in *Scritture bambine*, a cura di Q. Antonelli ed E. Becchi, Laterza, Bari, 1995.

Frida Kahlo o della finzione narcisistica

di Maria Nadotti

Frida Kahlo (1907-1954), (1) l'artista messicana che a partire dai tardi anni Settanta è assunta a figura di culto e a icona massmediologica internazionale, ci ha lasciato un ridotto - e spesso spudoratamente autoriferito - corpus di opere pittoriche, (2) un diario, (3) un ampio epistolario. Nonché una leggendaria storia personale che va, di giorno in giorno, arricchendosi di tessere spesso misteriose e contraddittorie e che, a tratti, ha ingoiato o soffocato l'opera della pittrice riducendola a testo confessionale, puro verbale dell'inconscio, materiale narrativo dove il contenuto sembra sganciarsi dalla forma e su di essa prevalere.

Ma l'opera di Kahlo è davvero e soprattutto autobiografia? Ed è legittimo utilizzarla come tale, senza analizzare attentamente i modi in cui l'artista sceglie di rappresentarsi, di guardarsi e farsi guardare? È, il suo, un semplice dire di sé o non, piuttosto, un gettare le basi narrative per un mito a venire, un'auto-mitizzazione sapiente, ossessiva, schiettamente narcisistica? L'esibizionismo debordante di Kahlo risponde davvero ad un bisogno di raccontare di sé, "perché la mia vita è l'unica cosa di cui so" o non è invece un'ironica, sofisticata, controllatissima e cosciente messa in scena, gioco teatrale in cui il soggetto narrante fa del mettersi a nudo la maschera integrale per definizione, l'assoluta finzione? In *A Fortunate Man*, lo scrittore e critico dell'arte John Berger afferma: "[...] chi scrive la propria autobiografia è persino più libero del romanziere. Egli/ella è soggetto e cronista di se stesso. Nulla, nessuno, neppure un personaggio inventato può rimproverarlo. Ciò che omette, distorce, inventa - tutto, almeno in base alla logica del genere - è legittimo. Forse questa è la vera attrattiva dell'autobiografia: tutti gli eventi su cui non abbiamo avuto controllo sono finalmente soggetti alla nostra decisione". (4)

Qualche anno più tardi, in un libro diverso, *Keeping a Rendezvous*, lo stesso autore scrive: "Ora non mi capita più tanto spesso di avere paura del buio, mio padre è morto da dieci anni e mia madre da un mese, a novantatre anni. Sarebbe il momento naturale di scrivere un'autobiografia. La mia versione della mia vita non può più ferire nessuno. E il libro, una volta finito, sarebbe lì, un po' come un genitore. L'autobiografia inizia con la sensazione di essere soli. È una forma da orfani" (5).

Frida Kahlo, la sua cosiddetta autobiografia pittorica, la inizia quando non ha neppure vent'anni. Orfana di se stessa. In lutto per se stessa. La morte le è passata accanto nitida e violenta, lasciandola viva per miracolo o per ironia. Coinvolta in un grottesco incidente automobilistico che le marchia il corpo per sempre, inscrivendoglielo nella liturgia di una sofferenza da protomartire, spezzata, frammentata, incapace di concepire il figlio tanto desiderato, Frida *da subito* fa del dipingere lo spazio franco non di una confessione, bensì di una trionfante narcisistica autorappresentazione, di un racconto di sé di cui si sa unica e suprema testimone. E in esso si accasa.

I materiali che porta sulla tela sono, è vero, quelli dell'intimità corporea e sentimentale - i suoi dipinti pullulano di dettagli anatomici osservati con sguardo implacabile e fermo, di descrizioni accurate e insieme iperboliche degli infortuni del cuore -, ma sarebbe davvero ingenuo scambiare le sue sapienti e colte composizioni pittoriche per trascrizione diaristica o per un semplice e incontrollato straripamento dell'inconscio. La sua autocoscienza in pubblico è una *fiction*. Vediamo perché. Intanto, nonostante la materia incandescente della sua biografia - l'incidente, l'amore torturato e ineludibile per Diego Rivera, sposato due volte e mai "posseduto" interamente, i ripetuti aborti spontanei, i molteplici interventi chirurgici (subiti o autoimposti), i frequenti ricoveri in ospedale, la passione politica, gli innumerevoli intrecci amorosi con uomini e donne, il culto ossessivo per la messicanità -, attraverso la pittura Frida/autrice trova modo di dare forma e espressione a ciò che di rado si dice. Così raramente che a un'intera area dell'esperienza personale, quella più aderente alla materia del corpo, alla sessualità, alla sentimentalità si è finito per applicare l'etichetta di non dicibile, non significabile, non rappresentabile. È una questione di linguaggio: con Kahlo l'interdetto di un corpo femminile non pensato, guardato o rappresentato in funzione del desiderio maschile, bensì da un interno/esterno che è passione e patimento di chi lo abita e sa di sé esperienzialmente (il vivere) e percettivamente (la propria immagine allo specchio), è portato alla ribalta con prepotenza. S/oggetto dello sguardo su se stessa, l'artista incide sulle tele una

narrazione autoriale giocata sulla selezione, l'interpretazione e l'invenzione di metafore capaci di non cancellare il corpo reale e anzi di svincolarlo dal suo mutismo di cosa parlata e non parlante. Con Kahlo, all'improvviso, l'oscenità del corpo che si significa attraverso la malattia e l'aperta dichiarazione di un'appartenenza al "basso" della vicenda biologica femminile e dei suoi cicli obbligati, esce dal territorio della patologia e della clinica e si ribalta in espressione potente, brutale, poetica, universale. Al posto dell'isterica afasica e irrigidita, incapace di auto-rappresentarsi se non nella lettera del proprio sintomo, o del corpo femminile mestruato, gravido, abortivo, inchiodato alla sua funzione reificata di contenitore, qui c'è un individuo che alla sofferenza fisica e psichica sa dare un lessico che non cancella né sostituisce le emozioni e la carne.

Due e apparentemente opposte sono le tecniche autoanalitiche e discorsive che permettono a Kahlo di farsi io narrante della propria vicenda di frammentazione: un massimo di denudamento da un lato e un massimo di mascheramento dall'altro. *Off limits* rispetto allo sguardo dell'uomo e alle sue fantasie e proiezioni, i suoi dipinti sembrano muovere attraverso un processo di progressiva spoliatura. Come hanno osservato Laura Mulvey e Peter Wollen, nelle opere di Frida "la pelle reale scopre a poco a poco la ferita e la mette a nudo, mentre la maschera della bellezza che copre la realtà del dolore si sposta, in un regresso infinito, dal fisico al mondo interiore della fantasia e dell'inconscio".(6) Forse l'aspetto più importante di questo scorticamento è il suo implicito rigetto di ogni separazione tra il reale e l'immaginario, un'asserzione della realtà delle forze e delle fantasie che tanto più significano quanto meno appaiono e sono visibili. Kahlo prende "l'interno", spazio del femminile per eccellenza, luogo dove gli uomini vanno a cercare rifugio dalla sfera pubblica, e rivela "l'interno" esponenziale che vi sta dietro, la sofferenza, la vulnerabilità, l'insicurezza delle donne. Il capovolgimento è assoluto e vertiginoso: una donna che si guarda e si mostra nell'atto di guardarsi non per compiacere l'occhio maschile, né per invitarlo a pratiche voyeuristiche, bensì per dar conto di sé a se stessa, rivelando quanto sta sotto/dietro la superficie delle maschere e degli stereotipi della femminilità, per rivelarsi e imporsi in una sorta di minacciosa e a tratti abietta autonomia e verità.

Nella pittura di Frida la sfera femminile è spogliata di ogni elemento di rassicurazione. Da rifugio della fantasia maschile essa si fa perimetro di dolore e di convergenza dei sintomi propri dell'inabilità fisica di attenersi ai ruoli femminili prescritti, ad esempio nella tenace ricerca di una maternità impossibile. Curativa, come ogni pratica di autocoscienza, di

visualizzazione e racconto di sé, per Kahlo la pittura è un modo di venire a patti con il dolore e di tenere a bada la disperazione, riguadagnando il controllo sull'immagine del proprio corpo frantumato e sterile. Dipingere le rende possibile sia una trionfante riaffermazione di narcisismo sia una simbolizzazione del dolore e della sofferenza. Frida, che inizialmente dipinge solo per sé, a poco a poco riesce a trasformare in visione e in pratica artistica quella che all'origine altro non era che una strategia di sopravvivenza.

La bellezza, superficie/difesa, è per la pittrice inestricabilmente legata alla mascherata. Negli autoritratti, malgrado la sofferenza che ne trapela, il suo viso si mantiene enigmatico e impassibile, il suo sguardo non trema. Allo stesso tempo il suo volto-maschera è attorniato e avvinto da proliferazioni lussureggianti, ornamenti e creature familiari (scimmie, uccelli, cani). Come in ogni mascherata, siamo ai limiti del feticismo, ma l'occhio immaginario che scruta la scena non è quello maschile, bensì quello di una donna che, senza pudore ma anche senza crudeltà (sfumature necessarie all'erotizzazione dello sguardo maschile), lavora sulla propria immagine per sottrarsi alla scena del trauma, eternamente ricordata, eternamente ripetuta.

Tre sono i modi in cui Frida si dipinge: corpo danneggiato e scheggiato, in bilico tra la vita e la morte, tra la passione e il delirio amoroso; corpo mascherato e adornato, icona intatta e intangibile, simulacro autosufficiente e sigillato in se stesso; corpo con/fuso con la natura, liana e radice, af/fondato nella terra e nella pietra, trapassato dal cielo e intrecciato alle foglie da misterici, onnipresenti legamenti arteriosi. Non conosco nessun'altra opera che così irresistibilmente costringa a entrare nella pelle di un'altra persona. L'effetto è magico: è come se noi, guardando le figure di Kahlo, provassimo le loro sensazioni. Sono questa donna che guarda. Sono questa donna che piange. Sono questa donna che riassume in una mutilazione autoimposta (il taglio dei lunghi capelli) il lutto del corpo e del cuore. Sono questa donna che precipita al rallentatore dall'alto di un grattacielo e viene a morirmi davanti agli occhi, incapace persino la cornice di contenerne il corpo e arginarne il sangue. Ma la condizione di tale identificazione è il rifiuto di tutte le convenzioni e i sistemi intellettuali. È come se l'esser portati tanto vicini alla sensazione rappresentata eliminasse la distanza minima necessaria all'autocoscienza. Ecco perché i quadri di Frida sono, in alcuni casi, ai limiti della guardabilità. Guardarli significa "essere" il quadro, essere pienamente consapevoli delle sensazioni in esso racchiuse.

Nel suo recente e interessante saggio *A lettere scarlatte: Poesia come stregoneria* (7), Paola

Zaccaria, parlando di "rituali d'esorcismo compiuti da soggetti femminili per liberarsi dai 'padroni' che le opprimono", nomina la "svestizione-spogliarello" iniziale di "Lady Lazarus" di Sylvia Plath, che altro non è se non "vista-sul-cadavere" (*Do I terrify?... The nose, the eye pit, the full set of teeth?*), autoritratto mostruoso che mira a rovesciare (come con assoluta consapevolezza e deliberazione farà in anni recenti la fotografa nordamericana Cindy Sherman) "la mistica della femminilità 'levigata' proposta nei cartelloni pubblicitari degli anni Cinquanta come in quella degli anni Novanta". Plath che, come Kahlo, sceglie di rendere il corpo femminile nella sua nudità più degradante, nei suoi aspetti più vergognosi e rimossi: putrefazioni, escrezioni, vomito, urina, piaghe e cicatrici del corpo e della psiche, materia onirica senza mediazione interpretativa. Dove l'abietto diventa "modalità per uscire dallo sguardo voyeuristico delle immagini patinate, via per dire altrimenti, per porsi fuori dallo sguardo pornografico, per sconfessare la superficie". Se Plath scrive *There are two of me now: this absolutely white person and the yellow one* e, nel tentativo di svincolarsi da un ideale astratto e aconflittivo di perfezione "femminile" combaciante con le figure convenzionali della femminilità, dichiara di assumere come propria anche la sua parte "*ugly and hairy*", sconveniente e imperfetta, Kahlo mette letteralmente in scena le ambivalenze, gli sconfinamenti, le cannibalizzazioni che sfocano i limiti tra mio e tuo, sé e altro da sé, conscio e inconscio. Quante volte, negli autoritratti, il suo volto bellissimo e ermetico si fa cornice di presenze estranee eppure così interiorizzate che neppure lei sembra saperle più districare da sé (l'amatissimo Diego, la morte). E quante volte Frida si fa due, sdoppiandosi in coppie femminili che parlano dell'impossibile approdo a un'identità unitaria e non contraddittoria, segnato com'è il suo destino (il destino delle donne) da un vuoto o tradimento originario. Frida neonata e nutrice, Frida tehuana e europea, Frida madre e figlia, agglutinata e divisa ogni coppia da bisogni tanto primari e inesauribili da fare orrore e paura.

C'è un quadro, in particolare, misterioso, violento e bellissimo, oggi di proprietà della cantante Madonna. Si chiama *La mia nascita*, eppure in esso nulla parla di vita: un grande letto dalle bianche lenzuola insanguinate campeggia al centro della stanza vuota, sovrastato dall'immagine di una Madonna piangente e trafitta da pugnali. Sul letto una donna (la madre di Frida o Frida partoriente?), le gambe divaricate e il volto coperto dal lenzuolo funebre, sta dando alla luce una bambina morta (la figlia di Frida o Frida figlia?). Alla parete, unica presenza 'viva', la Madonna/madre sembra pianga silenziosamente sulla tragedia che si è consumata. Tragedia di donna che non sa dare la vita e di figlia che nasce togliendo la vita alla madre. Storia privatissima e autobiografia di tutte. Forse è per questo che Frida, né eroina femminista

né modello di riferimento possibile per le donne, straziata com'è dalla dipendenza amorosa e da un uso perverso, sacrificale e ricattatorio insieme, del proprio corpo malato, è per consapevolezza e lucidità un tipo femminile esemplare. Frida che ha passato la vita a guardarsi allo specchio e a dipingere quello che vedeva: un volto d'erba e di pietra, mutevole e immobile come un paesaggio, trafitto e fissato da uno sguardo frontale, sfacciato, totalmente impudico; un corpo che le infermità e gli infortuni del cuore hanno, alla lettera, mandato in frantumi; una sofferenza psichica fattasi a poco a poco familiare come una casa abitata da sempre. Frida regista e *voyeuse* di se stessa, fondatrice del suo mito.

Che proprio negli ultimi quindici anni Kahlo sia diventata un oggetto di culto non è difficile da spiegare. Sono stati anni di costruzione di nuovi modelli femminili e femministi, di grande emancipazione anche professionale delle donne. "La vicenda di Frida," secondo Hayden Herrera, a tutt'oggi sua insuperata biografia, "è stata assunta a modello di resistenza, forza, determinazione. Kahlo ha dimostrato che, anche per una donna e per di più nelle sue condizioni, è possibile non arrendersi." Frida che, dando spudoratamente voce all'indisciplinata politica del cuore e ai contraddittori pendolarismi del sentimento, ha affermato con alcuni decenni d'anticipo l'assoluta ineludibilità del privato. E che, come Plath, senza la rete solidale di un'affettuosa e intelligente amicizia politica tra donne, ne è morta.

Note

(1) Si vedano: Hayden Herrera, *Frida: Vita di Frida Kahlo*, tr. it. La Tartaruga edizioni, Milano 1993 e Maria Nadotti, "Due biografie straordinarie: Georgia O'Keeffe e Frida Kahlo", in *Lapis* n. 7, marzo 1990.

(2) Il catalogo ragionato delle opere di Frida Kahlo è stato a tutt'oggi pubblicato soltanto in lingua tedesca: Herausgegeben von Helga-Prignitz-Poda, Salomon Grimberg und Andrea Kettenmann (a cura di). *Frida Kahlo, Das Gesamtwerk*, Verlag Neue Kritik, Francoforte 1988.

(3) *Il diario di Frida Kahlo: un autoritratto intimo*, Sarah M. Lowe (a cura di), introduzione di Carlos Fuentes, tr. it. Leonardo Mondadori, Milano, 1995. Kahlo tenne un diario soltanto negli ultimi dieci anni della sua vita, dal 1944 al 1954. Inaccessibile per oltre cinquant'anni, nell'autunno scorso il diario è stato riprodotto in facsimile e dato contemporaneamente alle stampe in vari paesi del mondo.

- (4) John Berger e Jean Mohr, *A Fortunate Man*, Granta Books, Cambridge 1989, pp. 158-59 (traduzione mia).
- (5) John Berger, "Mother", in *Keeping a Rendezvous*, Pantheon Books, New York 1991, pp. 46-7 (traduzione mia).
- (6) Laura Mulvey e Peter Wollen, "Frida Kahlo and Tina Modotti", in *Visual and Other Pleasures*, Londra 1989, pp. 91-2 (traduzione mia).
- (7) Paola Zaccaria, *A lettere scarlatte: Poesia come stregoneria*, Franco Angeli, Milano, 1995, pp. 141-44.

Le attrici fra teatro e scrittura

di Laura Mariani

A Onorato Roux, che le chiedeva le sue "memorie giovanili autobiografiche", da inserire in un dizionario di *Illustri italiani contemporanei*, Eleonora Duse rispose: "Detesto le biografie, le autobiografie, le commemorazioni, le onorificenze, i giubilei, i centenari, e via dicendo! Mi perdoni. Ognuno vive secondo le sue leggi. Mi auguri, la prego, di recitare fino all'ultima ora di vita. Il resto, cioè raccontare questa mia vita, proprio non me ne importa niente" (Firenze, 23 aprile 1907).

Non si trattava di rifiuto della scrittura; la Duse infatti ha lasciato migliaia di lettere, spesso così belle che gliene è derivata la fama di essere "soprattutto scrittrice, e grande": parole scritte in forma di versi, disposte fra puntini, sottolineature, vuoti... Esse ci restituiscono il secondo volto dell'attrice, "non quello dell'arte ma quello per cui il teatro, prima di ogni altra cosa, è un luogo d'esilio"; e costituiscono una specie di testo sotterraneo, che scorre sotto il dramma rappresentato, da un dramma all'altro (Mirella Schino). Forse il maggior legame delle attrici con la quotidianità della vita, forse gli alti costi psicologici pagati nell'esporsi pubblicamente sulla scena comportavano uno studio più attento per dominare e occultare la materia autobiografica, dandole una forma e rendendola "anonima" nel rapporto collettivo di creazione: ma con la possibilità che qualcosa in più continuasse a vibrare. In loro più forte che negli attori sembra il bisogno di far ricorso alla scrittura, e soprattutto a quella forma particolare di scrittura che è la lettera: medium fra teatro e vita, fra conscio e inconscio, temporaneo abbandono del doppio scenico per un rispecchiamento fuori di sé.

"Il testo a teatro è la scrittura scenica", e in essa confluiscono i "fili autobiografici" immagazzinati dal corpo e dalla memoria e dall'attrice messi in forma (Renata Molinari). La donna-attrice, soggetto e materia del fare artistico, tende a creare sulla scena un'altra realtà,

un'altra se stessa: al contrario di quanto si crede, essa ama scomparire e non comparire; perciò chi studia gli attori e le attrici deve ricostruire, oltre al contesto storico-teatrale, agli spettacoli e alle tecniche, anche "le visioni intime", segrete di chi crea (Claudio Meldolesi).

L'autobiografia può apparire allora come una ulteriore traduzione e strutturazione di memorie che hanno già alimentato il lavoro scenico, in una forma che dovrebbe renderle non riconoscibili da chi guarda (sono più potenti le visioni intime se vengono nascoste), ma che sono state ben presenti all'attrice nella decantazione del suo linguaggio teatrale. Come dar conto per iscritto di tutto ciò? L'attrice teatrale può raccontarsi come chiunque, ma parte da un'inibizione: non tanto perché deve misurarsi con la figura pubblica che si è costruita con il suo nome, ma perché la parte viva della sua memoria personale si è già tradotta facendosi "corpo-mente" sulla scena. Inoltre, anche quando recita sola, è inserita in un coro, con la regia o con la scrittura del testo o con la creazione dello spazio scenico, delle sue luci e dei suoi suoni. Altri ed altre entrano sempre in gioco per realizzare lo spettacolo: prodotto tendenzialmente anonimo e perciò in conflitto con l'istanza più propriamente autobiografica. Una seconda forma di inibizione la spinge a raccontare la superficie della sua vita: per la difficoltà di trovare le parole con cui dar conto dell'esperienza del corpo in scena e per la necessità di proteggere la scaturigine misteriosa della sua arte.

Molti artisti teatrali del passato, da Gustavo Modena a Giacinta Pezzana, alla grande Duse, hanno preferito all'autobiografia altre forme di scrittura, ma c'è chi ha fatto la scelta inversa, come Adelaide Ristori o Sarah Bernhardt. Mi soffermerò su quest'ultima che scrisse *pièces*, racconti e riflessioni sull'arte dell'attore e narrò di sé ne *La mia doppia vita*, arrestandosi al 1880, quando a trentasei anni era al culmine del successo, dato che abbiamo, su questo libro del 1907, una recensione straordinaria: mi riferisco alle osservazioni tempestive e finora pressoché ignorate che gli dedicò una lettrice d'eccezione, che prese il libro molto sul serio: Virginia Woolf. Vi cercò tracce di una scrittura diversa, considerando pregnante per la scrittura l'esperienza scenica e andando oltre le stranezze del personaggio pubblico e le convenzioni cui ricorreva per parlare di sé. La Woolf partiva da un sentimento diffuso - la curiosità eccitata che circonda la vita delle attrici, le loro confidenze - per individuarne la causa non banale nella contraddizione fra l'aver esse vissuto in molte forme, in molte circostanze, e l'aver perciò coltivato una dimensione contemplativa e ritirata; e notava come la "figura invisibile" dell'attrice sempre viene segnata, sia pur lievemente, dal personaggio che incontra. Cercava nel libro qualcosa che la stessa Bernhardt perseguiva: mostrare l'impossibile da esibire in scena, il

precedente: la straordinaria costruzione di sé come personaggio sin dall'infanzia, già di per sé teatrale. E rimase affascinata da Sarah bambina, dalla sua capacità di imporsi fra le compagne di collegio toccandone l'immaginazione con risorse estreme quanto concrete (animaletti da lei chiusi in scatole e code recise di lucertole, la ragnatela con cui aveva curato un dito ferito, e quei capelli pieni di nodi, che a pettinarli scatenavano la sua ira...). Voleva fare la suora Sarah, ma in una curiosa riunione allargata di famiglia, il Duca di Morny, allora amante di sua madre, suggerì che si votasse al teatro. Quella scena, secondo la Woolf, fa capire come già a dodici anni un'attrice potenziale vede diversamente le cose e come ciò poi l'aiuta a restituirle in scene e a tradurle in scrittura *sui generis*: questa nella Bernhardt assume "la precisione e la vitalità di certe fotografie colorate e animate".

Lo stesso accade nella descrizione di un episodio apparentemente paradossale, che fa parte delle sue imprese, al pari del volo sul pallone, sopra il cielo di Parigi: imprese sintomatiche dell'ideologia otto-novecentesca per cui l'artista sembra tenuto a far proprie le esperienze di vita estreme, avventure di natura percettiva. Col mare in tempesta, legata a una cintura, si era fatta calare dall'alto degli scogli fino a sfiorare le onde. In casi del genere anche per il più scrupoloso dei cronisti è difficilissimo ricostruire la scena in tutti i dettagli; e c'era un elemento capace di folgorare l'immaginazione: vide polipi che si moltiplicavano fino a trasformarsi in "occhi di naufraghi" e seppe descriverli, senza che mai l'elemento metafisico o metaforico scavalcasse il dato concreto, il loro impressionante intreccio.

Dietro quello sguardo sottile e penetrante c'era, secondo la Woolf, una mente particolare, capace di assumere le cose alla lettera ("a very literal mind"). Come poté l'attrice raggiungere in scena una simile precisione e intensità? Ma chi leggeva si sentiva a volte quasi un intruso, intento a spiare invece di restare al suo posto in attesa delle sorprese predisposte; oppure, per mancanza di preparazione, veniva stordito dallo scoppiettio di luci e di colori, che sembravano riflettori sempre puntati sull'attrice; mentre la poltrona del lettore pareva sprofondare in ondegianti vapori profumati tra un coro di voci francesi dall'accento perfetto. Così l'immagine finale, degna dell'occhio smaliziato di Orlando, ci rimanda una Sarah eterna, inquietante nel suo attirare e irradiare la materia circostante: icona a cui corrisponde un'immagine opposta e altrettanto sconcertante, che evoca la dissipazione tra i flutti destinata al "resto di noi".

Come le pagine del *Fuoco* dannunziano ispirate dalle Duse, queste osservazioni di Virginia Woolf mostrano l'acutezza che può assumere l'altro sguardo della scrittura, quando si insinua

partecipe fra l'arte e il vissuto dell'attrice, penetrando il fascino della sua diversità. Sulla memoria di ammiratori e ammiratrici deve poter contare l'attrice, per lasciare tracce della sua arte, facendosi bersaglio di desideri e di ricordi, al punto da entrare nell'autobiografia del narratore che guarda.

D'altro canto, nei nostri anni, negli spettacoli più legati alle istanze del movimento delle donne, ragioni d'arte e ragioni di vita si sono talora intrecciate troppo strettamente: per un bisogno non sufficientemente decantato di ricostruire e rileggere la propria storia, ma anche per un'aspirazione alla totalità capace di superare le dicotomie fra pubblico e privato, fra professione e affetti, fra scrittura scenica e storia personale. Perciò si è poi sviluppata, nello stesso teatro di ricerca, un'attenzione crescente a trovare il "proprio" linguaggio, a partire da sé nei processi relazionali della scena. Vari scritti di attrici pubblicati su "Lapis", il dibattito suscitato dall'intervento di Lea Melandri (*Il linguaggio della Dea. Come liberarsi di un mito*) testimoniano poi la difficoltà del passaggio dalla scrittura scenica alla letteraria. Vorrei segnalarne due aspetti.

Il primo si riallaccia alla problematica della soggettività femminile, riproposta dalla stessa Lea, mettendo in relazione le individualità, le esperienze e la vita psichica personale con le sue visioni e le sue implicazioni originarie; e ci interessa perché alcune delle definizioni più pregnanti coniate in materia dalle teoriche sembrano riferirsi alla figura dell'attrice: penso a Teresa De Lauretis, che parla di "soggetto eccentrico" collocato "fuori campo"; a Rosi Braidotti, che propone l'immagine del nomadismo per connotare la soggettività femminile-femminista (molteplice, multiculturale, stratificata); al *Manifesto cyborg* di Donna Haraway, che mette in crisi l'idea di corpo-natura ("i corpi non nascono, sono costruiti"); al cross dressing analizzato da Marjorie Garber come fondamento di una "cultura della terzità" antiessenzialista. E possiamo dire con Marina Cvetaeva che la differenza tra i sessi non è altro che un nocciolo, piccolo e irriducibile, che forse si può "capire solo dal di dentro di noi, essendo", e che per il resto essa scorre e si trasmuta, come per l'Orlando di Virginia Woolf. Viene così messa in crisi la rigida, ontologica contrapposizione del maschile e del femminile, in accordo con Rosella Prezzo quando dice dei due sessi che sono "quasi simili" e che in quel quasi si gioca la differenza, e con la definizione di Meldolesi dell'attore come "uomo simile all'uomo", abituato a lavorare sul piccolo per ri-creare identità e differenze. Non a caso è costitutiva dell'arte attorale la capacità di fare il vuoto dentro di sé e di dedicarsi alla dimensione del neutro: come "zona di massimo rischio e di totale possibilità di trasformazione" nell'incontro con l'ignoto

(Luisa Passerini).

Del secondo aspetto trattano alcune testimonianze di attrici del teatro di ricerca, da me raccolte, che raccontano le loro interpretazioni *en travesti*, con tale pregnanza e precisione da indurre a riflessioni riguardanti anche attrici di altra formazione, come Franca Nuti (da me pure intervistata).

Marinella Manicardi ha "fatto" la sedia, la scimmia, l'automa... Si tratta, dice, di "prendere a prestito alcuni attributi dell'oggetto", come aggettivi, senza trarne un sostantivo, e di attivare un'immaginazione infantile; la "vertigine" semmai si prova dopo, constatando che il pubblico sembra disposto a credere all'attore in qualunque veste si presenti: per il suo potere e insieme per la sua labilità. Il travestimento, dunque, è tornato ad essere, come al tempo originario della Commedia dell'arte, non un'eccezione, ma una possibilità ulteriore, come terzo elemento fra attrice e personaggio: per creare distanza e libertà artistica. per distinguere scena e vita, per alimentare visioni intime, richiamando in vita lo stato indifferenziato dell'infanzia e le fanciulle travestite delle favole. Ma ha ancora senso sottolineare la divergenza di identità sessuale fra artista e personaggio? È tanto diversa l'interpretazione *en travesti* da richiedere discorsi a parte?

Per interpretare la figura del protagonista in *Genet a Tangeri* di Federico Tiezzi, Marion d'Amburgo doveva "mantenere le caratteristiche femminili e nello stesso tempo incarnare un uomo", entrando in una situazione senza tempo, nell'aldilà. Il primo processo è stato di "spogliazione": Marion è ricorsa al lontano ricordo di un ragazzino morto, già abbigliato per essere deposto nella bara, ed è arrivata a un esito estremo, che mutava la sua fisionomia anche nella vita, tagliando i capelli a zero; poi, per "far saltare questo processo di impoverimento" ha introdotto segni vistosi di femminilità, un diadema e un bracciale di brillanti. Tra i fantasmi che allora la visitavano c'era quello di Renée Falconetti, l'attrice che si era creata incredibili condizioni di costrizione per interpretare Giovanna d'Arco nel film di Dreyer. È nata, così, Marion-Genet, un "corpo avvitato al centro del palcoscenico", tutto voce.

Ermanna Montanari considera decisivo per la sua esperienza scenica il fatto di aver interpretato un asino, considerandolo un animale fantastico, senza "contorni di tipo sessuale": grazie al quale "contieni in te l'attore, l'autore, la luce, per cui sei confuso, non hai contorno". "Il travestimento - dice - ti dona una maggiore credibilità", necessaria perché l'artificio crea distanza, e bastano per attivarlo un cappello, un paio di pantaloni, un nonnulla perché

l'essenziale è altrove, nella mente e nella voce. E quest'ultima, con la sua "carnalità", a travestirsi per prima adottando dialetti stranieri; mentre è irrealizzabile per Ermanna il travestimento dal "contorno" unitario. Nei *Ventidue infortuni di Mor Arlecchino*, perciò, non essendo soddisfatta del suo Scapino, lo ha sostituito con il personaggio di Spinetta, una ragazza che fa l'autista e vorrebbe essere un uomo.

Laura Curino mette fra sé e il personaggio un filtro umano: pensa a un'altra persona, preferibilmente a un attore o un'attrice, non per imitarla ma per ritrovarne più tracce in sé. Comincia dalla camminata per arrivare, attraverso la parola, al modo di ragionare; ma non è facile: il problema è capire da dove parte la voce, sia che si tratti dell'altro sesso che di una lingua non familiare. Si stabilisce quindi un giuoco fra allontanamento - vedendo nell'alterità uno stimolo di liberazione - e avvicinamento: immagina perciò com'era il personaggio da bambino, lo cerca nel crinale fra un'identità sessuale e l'altra e presto ne indossa gli abiti facendolo entrare nella sua quotidianità. Claudia Contin parla di "attore neutro". Per essere Arlecchino innanzitutto opera una metamorfosi della sua struttura fisica, "spoglia" il suo corpo per poi portarlo, diverso e purificato, a rivestirsi: in modo che Arlecchino in persona possa entrarvi durante lo spettacolo; ritiene, infatti, che indossare *bene* un indumento è come "indossare il personaggio" e che il trucco trasforma anche il viso coperto dalla maschera, anche le gambe coperte dai pantaloni. In questo processo la maschera fisica - l'intero corpo dell'attore - va curata prima del travestimento esterno; e la voce, essendo non un'appendice ma il corpo ad un altro livello, deve "parlare secondo l'atteggiamento del corpo". Anche il percorso psicologico è per lei importante: come essere scenicamente Arlecchino senza conoscerne la fame insaziabile? Come in "un viaggio verso l'esterno da portare dentro", l'essere umano si rivela così l'animale più capace di metamorfosi.

Ma il terzo spazio occupato dal travestimento non è solo quello in cui la "sublimazione oltre il confine" fra i sessi evoca una terza dimensione; terzo spazio è anche quello definito lacanianamente dal desiderio. In *Agatha*, testo ispirato alla Duras, per la regia di Thierry Salmon, le attrici gemelle Luisa e Silvia Pasello hanno interpretato un fratello e una sorella in rapporto incestuoso. Luisa, che ha assunto il personaggio maschile, dice di essersi sorpresa ad agire, a un certo punto, come l'uomo di cui avrebbe "desiderato sempre lo sguardo e il desiderio" su di sé: di qui la "sensazione fisica di un maschile - ricorda - contenuto in me che mi accarezza e mi respinge e mi sfugge come se non fossi io a determinarlo". Questi esempi mostrano come il travestimento sia una dimensione strutturale del teatro e come fra le costanti

esso induca a differenze di percorso e di sensibilità: con la possibilità che si verifichino delle sorprese. Il ruolo *en travesti*, naturalmente diverso dagli altri ruoli, come vuole il codice interpretativo, può tuttavia costituire un canale *sui generis* in cui la consapevolezza e la soggettività dell'attrice si esprimono con forza particolare: dalla tensione a raccontare il proprio processo di lavoro con concretezza e precisione perciò emergono, da queste come da altre interviste, temi difficili e non sollecitati, come quello della maternità, e allusioni a "quel grumo da cui dipende tutto, e che comunque è segreto" (Montanari). A Marion d'Amburgo "con Genet è arrivata come una catastrofe la dimensione di lei", della madre morta quando aveva quattro anni, senza lasciarle apparentemente ricordi e del "perché faceva teatro". Marinella Manicardi ha parlato del suo incubo, la rottura del corpo; Ermanna Montanari della "figura sdoppiata" che la comprende, con la sua parte animale.

Così, avendo toccato una zona del profondo, dove insieme alla vita nasce la divisione dei sessi e si agitano i fantasmi dell'inconscio, naturalmente sono emerse alcune visioni intime che alimentano l'attitudine a creare. Ne ho tratto l'idea di una doppia costrizione: quella che ha guidato la mia stessa scelta di limitare, di dinamizzare, circostanziandola, l'area tematica dell'intervista, e quella, ben più importante, legata ai caratteri istitutivi del personaggio *en travesti*; nella "contrainte" di un tragitto accidentato volto a incarnare un'altra identità sessuale senza perdere la propria, l'attrice è portata ad approfondire la sua consapevolezza professionale, così che l'azione teatrale, conquistata all'oscurità, si incide dettagliatamente nella memoria dell'artefice, mentre produce sulla scena un surplus di vita. Non tende solo al paradosso, dunque, l'affermazione di Orson Welles, che fra attori/attrici e uomini/donne "normali" esiste una differenza che pertiene alla sfera sessuale.

Il masochismo è femminile?

di Marisa Fiumano

Questo testo ha costituito la traccia di una relazione tenuta a Palazzo Dugnani il 7 marzo 1996 in occasione della Festa della Donna nell'ambito di un'iniziativa promossa dal Forum delle donne di Rifondazione Comunista.

Le donne maltrattate, oggetto di violenza psicologica, fisica e morale, denunciano i loro aggressori sempre troppo tardi rispetto a quanto sembrerebbe ovvio fare. Questa inibizione ad agire è causata da ragioni di carattere culturale, giuridico e sociale oltreché affettive. Una donna che voglia denunciare un partner violento deve superare le proprie difficoltà soggettive ed anche l'ostracismo, più o meno velato, di amici e conoscenti e, talvolta, anche quello dei propri parenti. Per non parlare della dissuasione, velata od esplicita, che subisce quando si reca ad un posto di polizia, oppure del timore di un'eventuale vendetta da parte del partner. Infine c'è il delicatissimo problema dei figli. Questi ed altri intralci in cui una donna si imbatte non sarebbero comunque sufficienti a frenare la ribellione o ad indurre a sottrarsi alla violenza, se non ci fosse una precondizione su cui poggiano le altre difficoltà.

Questa precondizione rimanda alla struttura della sessualità femminile e ai meccanismi che inducono le donne a mantenere il silenzio. Tacere finisce col renderle complici della violazione del più elementare dei diritti umani, quello di preservare l'integrità del proprio corpo. Occorre spiegarsi perché le donne non si difendono ricorrendo ai mezzi giuridici (ma anche alla solidarietà delle altre donne, alla protezione dei familiari, ai mezzi di comunicazione e così via) che, almeno dal punto di vista del diritto formale, sono a loro disposizione. Il punto di resistenza di natura psichica gioca un ruolo determinante e la secolare subalternità culturale delle donne lo rafforza. Tuttavia rigettare solo all'esterno il disordine (l'ingiustizia, la sopraffazione, la crudeltà ecc.) non serve a mettere a fuoco le ragioni della complicità di chi lo

subisce.

Subire, sottostare, non agire sono modalità della passività. Un luogo comune attribuisce la passività alle donne ed in un passato neanche troppo lontano passività era considerato quasi un sinonimo di femminilità. Con un ulteriore slittamento nel campo dei sinonimi linguistici si passa dalla passività al masochismo, un termine entrato nel linguaggio corrente per indicare la ricerca del piacere attraverso la sofferenza fisica o morale.

Il masochismo è un argomento essenziale della comicità e della satira: dal clown da circo, ai film da torte in faccia, al Fantozzi di Paolo Villaggio, alle strip di Altan, c'è una varietà infinita di gag che mettono in scena, invariabilmente, il dolore fisico o morale di una figura umiliata e senza dignità. La certezza dell'efficacia di questa forma del comico conferma la tentazione masochistica che c'è in tutti e che il meccanismo del riso fa affiorare senza obbligarci a riconoscerla come nostra. La comicità in genere mette in scena il masochismo degli uomini contrapposto al sadismo delle donne (Altan è maestro in materia), il che va ricondotto al fatto che gli autori di satira sono spesso uomini e che rappresentano i propri fantasmi come quello, ad esempio, di essere maltrattati da una donna. Nella realtà le cose sono più spesso rovesciate, almeno per quanto riguarda il subire fisicamente il dolore e la violenza. Da un lato la satira e la comicità provocano il riso puntando sul masochismo maschile, dall'altro è raro che gli uomini si consegnino alla violenza delle donne, soprattutto se di natura fisica. Insomma *il fantasma masochista è declinato al maschile e i maltrattamenti reali, invece, al femminile*. Questa realtà ha un corrispettivo fantasmatico? Esiste nelle donne un motivo interno, inconscio, che asseconda i maltrattamenti fisici o morali?

Il masochismo femminile nella letteratura psicoanalitica

In che senso si può parlare di masochismo femminile, cioè di quello che in genere si intende per masochismo delle donne, che consisterebbe in una "naturale" predisposizione alla passività, alla sofferenza, alla sopportazione del dolore, al sacrificio di sé, alla posposizione del proprio interesse rispetto a quello dell'altro? Cercherò di esplorare questo nodo, punto d'intreccio di molti rapporti uomo-donna.

Nella storia della teoria psicoanalitica c'è chi ha sostenuto la tesi che la sessualità femminile si fonda sul masochismo: Helene Deutsch, ad esempio, analista della prima generazione, nel sostenerlo si è rivelata più realista del re, cioè di Freud, che è invece molto cauto e sottile

nell'affrontare l'argomento. Quando, nel 1924, Freud scrive *Il problema economico del masochismo* siamo già nella seconda, grande fase di elaborazione teorica inaugurata con *Al di là del principio di piacere*, posteriore cioè alla scoperta della funzione della pulsione di morte. In questa nuova prospettiva il masochismo, inteso come tendenza dell'organismo e del soggetto ad autodistruggersi, è una componente originaria, costitutiva. Ognuno, uomo o donna che sia, è assoggettato ad un masochismo che possiamo definire "fondamentale" o "originario" che è effetto della pulsione di morte. L'universalità del masochismo fondamentale è l'elemento centrale di questo scritto di Freud che contiene anche altre tesi di sicuro interesse come la distinzione in masochismo erogeno, femminile e morale.

Del masochismo erogeno Freud si era già occupato in un saggio precedente e famoso, *Un bambino viene picchiato*, dove descrive un fantasma, quello di vedere picchiare un bambino (dal padre o da una figura anonima). Il fantasma mette in scena una punizione che ha la funzione di occultare il masochismo erogeno infantile che è stato oggetto di rimozione; nel masochismo erogeno il piacere si mescola al dolore ed il dolore è condizione del piacere. Il masochismo "femminile" (correttamente la traduzione italiana non usa "femminile") viene invece rintracciato nel fantasma dell'uomo: un fantasma maschile frequente è quello di essere castrato, di subire il coito e di partorire.

Questa forma di masochismo si fonda sul masochismo primario, erogeno e rinvia a contenuti ed esperienze infantili. L'eccitamento libidico che si accompagna alla tensione dolorosa costituisce, secondo Freud, un meccanismo fisiologico infantile. Infatti tutti gli stadi della libido sono accompagnati dal masochismo erogeno: dalla fase orale (paura di essere divorato dal padre-animale totemico), a quella sadico-ale (desiderio di essere percosso dal padre) fino alle situazioni che caratterizzano la femminilità come subire il coito e partorire.

Qui Freud propone che i termini femminile-infantile siano accostabili e addirittura sovrapponibili, ma "femminile", per Freud *non significa femminile*; il masochismo femminile è quello che gli uomini attribuiscono alle donne ma che fa parte del loro fantasma. Gli uomini rigettano sulle donne il piacere masochistico che loro otterrebbero se potessero occupare il posto di una donna. Molte analisi di uomini si arenano su questo punto che rappresenta lo scoglio della castrazione maschile. Alla difficoltà del riconoscimento della cosiddetta "invidia del pene" nella donna, corrisponde nell'uomo il riconoscimento dei propri desideri passivi nei confronti del padre.

Questo riconoscimento può risultare insopportabile perché comporta la castrazione. Godere "come una donna" equivale a farsi violentare ed evirare. La terza forma di masochismo, il masochismo morale, è dettato dal Super-io ed è l'erede diretto del complesso d'Edipo; a differenza del masochismo erogeno e del masochismo femminile, non cerca la sofferenza inflitta dal partner o dalla persona amata, ma se la procura attraverso le circostanze di vita più diverse; ubbidisce ad un bisogno inconscio di punizione dovuto ad un sentimento di colpevolezza. Il masochismo morale si presenta come desessualizzato ma, quando si accompagna al desiderio di essere picchiati dal padre, rinvia al masochismo femminile, cioè al desiderio di avere rapporti sessuali col padre. Il masochismo morale sarebbe insomma solo una copertura di un masochismo femminile rimosso.

Queste tre forme di masochismo non producono necessariamente una perversione, cioè quello che si intende comunemente per masochismo; non comportano l'allestimento di scenari come quelli descritti dalla penna di Sacher-Masoch. Si possono avere fantasmi masochisti senza per questo essere perversi. Il nevrotico si distingue dal perverso perché non è costretto ad agire le sue pulsioni, ma si accontenta di immaginare, si accontenta del fantasma. Questo fantasticare rende il concetto di masochismo molto più ampio ed estensibile della perversione propriamente detta ed in misure diverse tutti i nevrotici sono potenzialmente esposti alla tentazione masochistica. Se si intende il masochismo non nel senso dell'azione perversa ma come partecipazione al fantasma possiamo chiederci come e *se le donne condividono questo fantasma che abbiamo definito essenzialmente maschile*. Quale rapporto c'è tra masochismo "femminile" nell'uomo e masochismo delle donne, al femminile? E che cosa si intende per masochismo al femminile?

Masochismo, desiderio e angoscia

A questo proposito, nei suoi *Appunti per un congresso sulla sessualità femminile* (Scritti, Einaudi), Lacan si chiede se il cosiddetto masochismo femminile non sia un fantasma del desiderio dell'uomo.

Nel seminario del '62-'63 su *L'angoscia* (inedito) Lacan riprende la distinzione freudiana tra masochismo perverso e masochismo comune: il perverso agisce quello che nel nevrotico resta un fantasma; poi spinge le cose più avanti e mette in relazione il fantasma (in questo caso il fantasma masochista), con la teoria dell'angoscia e con la funzione del desiderio.

Il concetto lacaniano di desiderio è molto vicino a quello freudiano di pulsione e l'esplorazione del masochismo avviene analizzando la relazione tra pulsione-desiderio, angoscia e, terzo termine, il loro oggetto: nel fantasma il soggetto si collega col suo oggetto attraverso l'angoscia. (1)

L'angoscia e il rapporto sessuale

Nello stesso seminario Lacan intreccia desiderio, godimento ed angoscia e tocca necessariamente la questione della sessualità, soprattutto la questione della sessualità maschile, fallica.

Ogni rapporto sessuale deve prendere atto di una scarsa tenuta dell'erezione, del fatto cioè che dopo l'orgasmo il pene si affloscia. Il paradosso del desiderio è che il suo obiettivo si rivela alla fine proprio il pene rammollito, non più tumescendo, il fallo in negativo (*-phi*). In questo senso si prospetta un'economia psichica in cui il desiderio ha come obiettivo non la potenza fallica, ma quanto di essa resta dopo un solo attimo di splendore: un pene flaccido. E un'economia libidica fondata sullo scarto, sulla mancanza, sull'assenza, sul venir meno dell'oggetto fallico. (2)

L'impero dei sensi

Vediamo ora perché la presenza dell'angoscia anche nel più riuscito dei rapporti sessuali (quello in cui il desiderio si intreccia col piacere dando come risultato il godimento), la sua meccanica e il suo rapporto con l'oggetto, interessano la questione del masochismo. Mi aiuto con un film, universalmente riconosciuto come un capolavoro, molto efficace per dare forma e colore a quanto dico: *L'impero dei sensi* del giapponese Oshima. La storia è facilmente riassumibile perché non contiene molti avvenimenti; si tratta dell'incontro fra una giovane ex-prostituta ed il suo padrone che si sviluppa ben presto come una passione assoluta che non smette di cercare di esaurirsi ed esaudirsi nella sessualità. Il ritmo incalzante ed angoscioso del film è dovuto all'assenza di pause fra un rapporto e l'altro ed alla necessità, per la donna, di produrre nell'uomo un'eterna erezione e, nell'uomo, di assecondare il suo desiderio. Mano a mano che la storia si serra il mondo intorno si ritira, anche nel senso letterale: chiunque abbia accesso alla stanza dove i due amanti si sono rifugiati, viene respinto; anche se viene per motivi essenziali, ad esempio per recare del cibo.

Con la sua terribile carica di angoscia, con i suoi reiterati tentativi di unione sessuale sempre

falliti e perciò obbligati a ripetersi all'infinito, il film è una splendida esemplificazione dell'intreccio fra angoscia, desiderio, godimento e tratto masochistico del rapporto sessuale. La questione del masochismo sarebbe incomprensibile senza una messa a punto della triade desiderio-godimento-angoscia e del loro rapporto con quell'oggetto-scarto che il desiderio contorna, cioè con l'*oggetto a*. (3) Ne *L'impero dei sensi* il masochismo è, proprio come dice Freud, "femminile", cioè lo si coglie soprattutto dalla parte dell'uomo: è lui che subisce le imposizioni della donna; lei è regina e trionfante ed è lui a farsi oggetto del suo godimento, a godere del godimento che le procura, ad essere il suo oggetto, il suo strumento, fino alla morte. Non è un caso che si tratti di un film giapponese, ambientato in una cultura che celebra la passività silenziosa delle donne; questo fa risaltare ancora di più il ribaltamento delle posizioni e dei ruoli sessuali. È un film angoscioso che accelera la sua intensità man mano che fa presentire l'irrimediabilità della fine e lo spettatore è trascinato nell'impossibilità di un arresto del dramma. La storia e l'angoscia che l'accompagna possono terminare solo con una soluzione catastrofica: lasciando un cadavere, quello di lui strangolato, ed una donna che vaga impazzita con un pene tagliato inserito nella vagina.

Il film illustra molto bene il concetto di Freud di "masochismo femminile" nell'uomo ma al tempo stesso anche la tesi di Lacan che ciò che ha di mira il desiderio nell'economia fallica è un resto, ciò che resta di un'erezione e che ha funzione di *oggetto a*. Il protagonista maschile vuole farsi oggetto scarto del desiderio della sua partner, si identifica col suo godimento, cede passivamente ad ogni suo capriccio pur di mantenere quel posto di oggetto assoluto di Lei.

Lei gode della castrazione di lui fino alla sua forma estrema, la morte per strangolamento e l'evirazione. La donna strangola l'amante per procurarsi il massimo del godimento, poi gli taglia il pene e se ne appropria. La passività di lui è una passività attiva, una servitù volontaria, una determinazione ad occupare senza esitazione il posto di strumento del godimento della sua partner.

Si può concordare con il dubbio di Lacan che il masochismo femminile sia un fantasma del desiderio maschile, che insomma l'uomo proietti sulla donna il proprio desiderio di farsi oggetto-scarto del desiderio dell'Altro. Il regista dell'*Impero dei sensi* lo dice a chiare lettere. *Le figure del masochismo femminile si incontrano nella letteratura e nel cinema, raramente nella realtà.* Nella realtà sono le donne a subire la violenza degli uomini ed il loro dominio. A meno di non considerare masochismo femminile nell'uomo il chinare il capo nella quotidianità, il cedere allo

strapotere femminile tra le mura domestiche, il lasciare all'arbitrio della moglie la gestione di cose e persone, il mettersi insomma nel ruolo del padre umiliato che tanti analizzanti lamentano di aver avuto in analisi. In questi casi è la donna, come si dice, a portare i pantaloni, cioè ad avere una posizione fallica e l'omosessualità rimossa del marito viene assecondata senza che venga confessata. Accanto al masochismo erogeno e perverso dell'*Impero dei sensi* collocherei quello, più sottile ed allusivo, del film di Bunuel *Un oscuro oggetto del desiderio*.

Anche in questo caso il perverso-masochista è lui (è lui che si infligge lo scacco, è lui che insegue sapendo di essere respinto, è lui che provoca la donna ad umiliarlo) ed è in risposta alla sua aspettativa che Conchita si comporta da sadica.

Nella realtà è più frequente che siano le donne a comportarsi da masochiste, che si prestino ad incarnare il fantasma maschile e che la loro "perversione" masochista sia una risposta alla richiesta maschile di impersonare il loro fantasma.

Un masochismo "come se"

Resta da capire perché le donne sono così compiacenti e perché si presterebbero a tanto. Qual è il loro tornaconto nella vicenda visto che il loro, se la nostra tesi regge, è un masochismo in prestito, un masochismo per procura.

Senza sottoscrivere la tesi del masochismo femminile, ma per comprendere perché le donne si comportano "come se" fossero masochiste, bisogna scandagliare il rapporto delle donne col desiderio e l'angoscia che attribuiscono all'Altro (cioè alla persona che per loro riveste questo ruolo, il partner o chi altro). Nel masochismo le donne non cercano lo stesso piacere degli uomini, cercano piuttosto di far esplodere qualcosa nell'altro in modo che si renda visibile, con l'angoscia, il suo desiderio. Più che essere masochiste le donne corrono il rischio di cadere nel masochismo perché sono troppo interessate (e dipendenti dal) al desiderio dell'Altro. Essere troppo occupate da ciò che l'altro desidera, da quello che lo fa godere e (a causa dell'intreccio di cui abbiamo detto prima tra godimento, desiderio e angoscia) da ciò che provoca la sua angoscia, le pone in una posizione di dipendenza di carattere masochista. Le donne si interrogano sul godimento dell'Altro e, nel farlo, rinviando il problema del proprio.

Il fatto di essere così tanto occupate da questo ha, evidentemente, una ragione, un tornaconto personale: credere di poter riuscire ad occupare un posto di oggetto (a), cioè un posto elettivo

nel desiderio dell'uomo; cercare di sapere ciò che l'altro desidera serve, indirettamente, ad individuare il posto dell'oggetto del suo desiderio.

L'angoscia in quanto punta del desiderio, in quanto segnale del suo culmine è perciò in questo processo estremamente interessante perché rivela il desiderio. Un uomo adirato è in preda all'angoscia, preso da una passione in cui non può essere insincero, mentire; questo significa che non può ingannare; in questo senso si può dire che le donne hanno di mira l'angoscia dell'Altro perché nell'angoscia si rivela qualcosa che le interessa molto e che ha a che vedere con la verità.

La cosiddetta passività femminile indica questa posizione rispetto all'Altro, una posizione di oggetto che, paradossalmente richiede una grande energia per essere occupata. Le donne con tendenza masochista si prendono un po' troppo per l'oggetto del desiderio dell'uomo. Le donne partecipano del fantasma perverso, ne sono tentate e può capitare che si prestino anche ad agirlo se incontrano ad esempio, un vero sadico piuttosto che un nevrotico animato da fantasmi sadici.

Il culmine dell'angoscia coincide col momento in cui l'oggetto cade, e questo, come ho detto prima, è quello che avviene nel rapporto sessuale un attimo dopo l'orgasmo: il pene diventa flaccido; l'angoscia si acquieta per un attimo quando compare l'*oggetto a*, il pene molle. Ma una donna che cade sotto i colpi di un uomo violento può impersonare proprio un oggetto fallico che si affloscia. La scena di un corpo che si affloscia al suolo sotto i colpi dell'ira (e dell'angoscia) di un uomo ha un'indubbia presa immaginaria, tant'è che capita di vederla rappresentata con grande frequenza; al cinema, ad esempio. È una sequenza che traduce una scena fantasmatica in cui lo spettatore si identifica in genere con la vittima, cioè con quest'oggetto umiliato ma così potente da generare la violenza irrefrenabile di un uomo.

La violenza, col suo carico di eccitazione orgiastica e di piacere ottenuto per vie sostitutive e perverse, produce un alleggerimento dell'angoscia e in molte coppie funziona come l'unico modo di agire una forma di sessualità, una specie di medium per arrivare all'altro, per obbligarlo a manifestarsi, a costo di farlo esplodere.

Il dito tagliato

Ecco un esempio clinico che illumina una forma di masochismo che ha l'obiettivo di provocare

l'angoscia nell'Altro.

Si tratta di una coppia che si incontra in una casa di campagna isolata che spesso è teatro di liti furibonde in cui la donna viene regolarmente picchiata, buttata a terra, presa a calci su tutto il corpo. La scena si ripete molte volte fino ad una, particolarmente violenta, in cui lei rinuncia alle parole, prende il coltello e si taglia il dito. E facile riconoscere nel dito tagliato l'*oggetto a* che cade, (come un pene rammollito) che la donna offre allo sguardo del partner per portarne al culmine l'angoscia. Il dito tagliato rappresenta lei stessa in quanto *oggetto a*, oggetto che cade, resto, spoglia, fallo in detumescenza.

La coppia esauriva in queste liti la propria sessualità e le liti ne erano la condizione.

Un esito frequente dei rapporti di coppia violenti e sadomasochisti sono i segni che restano sul corpo: lividi o ferite, tracce di qualcosa. Non è affatto infrequente che vengano esibite, mostrate, oppure nascoste come una prova segreta d'amore. Hanno un po' la funzione delle stimmate dei cristiani, sono le tracce del godimento di un Dio sadico ma sono, proprio come le stimmate, il segno di un'elezione, di una predilezione, di un riconoscimento, di un'appartenenza. Optare per questa forma di sessualità masochista significa rinunciare alla propria; prendersi per l'oggetto, maltrattato, malato, rifiutato, del partner fa restare in una posizione di ripiegamento narcisistico che rinuncia alla ricerca, alla domanda su di sé.

Il masochismo è una forma di sessualità alienata che può essere comunque una strada percorsa dalle donne accanto a quella della sessualità fallica, che partecipa di quella dell'uomo. Ma ce n'è una terza, più difficile, complessa, che richiede più rischio, invenzione, impegno della propria soggettività e che ogni donna deve cercare da sola e per sé. Una sessualità né fallica né perversa, che non fa riferimento all'Uno della sessualità maschile e che non è generalizzabile a tutte le donne, ma è il risultato di una ricerca individuale e dell'esperienza di ognuna.

Note

(1) A proposito del sentimento d'angoscia Lacan si pronuncia su qualcosa che in Freud resta ambiguo: se cioè l'angoscia abbia o meno un oggetto specifico, se sia indeterminata o fluttuante. Freud dice che "l'angoscia è angoscia prima di e davanti a qualcosa" (*Inibizione, sintomo e angoscia, Opere Boringhieri*, vol 10, p. 310), ma aggiunge più avanti che ha un carattere di indeterminatezza e di mancanza d'oggetto; quando invece c'è l'oggetto non si tratterebbe

più di angoscia ma di paura. Lacan sottoscrive la prima asserzione ma scarta la seconda, che cioè l'angoscia non abbia un oggetto.

Quello che distingue l'angoscia dalla paura, sostiene, è il fatto che l'angoscia ha a che fare con un oggetto ma che quest'oggetto non è reale ma fantasmatico. L'angoscia dunque non è priva di un suo oggetto e quest'oggetto è caratterizzato dalla irriducibilità. Lacan chiama quest'oggetto "oggetto a" e lo definisce il resto, la caduta effetto dell'operazione di divisione soggettiva che dà per risultato S, il soggetto barrato. Nel suo stesso costituirsi il soggetto lascia una spoglia, un residuo, un "oggetto perduto". L'angoscia ne segnala la presenza; se si prova angoscia significa che c'è un presentimento dell'oggetto (perduto), un oggetto che il desiderio non cessa di inseguire. Senza mai riuscire a coglierlo ma ottenendo comunque, attraverso l'angoscia, il godimento dovuto alla sua prossimità. Si potrebbe dire che angoscia (e desiderio) circuitano l'oggetto che resta imprendibile.

(2) A questo proposito nota molte cose interessanti: definisce l'orgasmo, ad esempio, come il massimo del godimento proprio perché si accompagna alla certezza della fine dell'angoscia. L'orgasmo viene considerato come ciò che comporta il massimo della soddisfazione non per la quantità di piacere che produce, ma perché si accompagna alla certezza che l'angoscia ha fine e che questa fine coincide con la detumescenza del pene-fallo; il fallo che viene a mancare lo scrive *-phi*.

-Phi è un resto che rivela un'assenza, una mancanza; l'esaurirsi dell'orgasmo, dice Lacan con una bella metafora poetica, mostra un'assenza simile a quella che rivela la sabbia quando il flusso marino si ritira. Non c'è rapporto sessuale perché non c'è medium del rapporto sessuale: dovrebbe esserlo il fallo, ma ogni orgasmo mostra solo la detumescenza del dopo, il lato tra il patetico e l'angosciato della furia del godimento. I due partner sanno dell'impossibilità di tenuta in erezione del fallo e quindi che un rapporto sessuale riuscito, in cui il fallo non ceda, non venga meno, è impossibile; è proprio questo che spinge a ripetere la prova, a reiterare lo scacco, il fallimento, l'assenza.

(3) Nel fallicismo l'oggetto che ha di mira il desiderio è dunque una specie di fallo negativizzato (e che costituisce una delle forme che prende l'oggetto a).

Donne per sempre

La menopausa è una malattia?

di Francine Du Plessix Gray

Trent'anni fa, un famoso ginecologo americano, Robert Wilson, pubblicò un libro dal titolo *Donna per sempre*, che portò a una rivoluzione nel campo della salute delle donne. Sottolineando la radicale caduta del livello ormonale che accompagna la mezza età, Wilson si discosta dal concetto tradizionale che la menopausa sia un evento naturale e inevitabile. Così la ridefinisce: "una malattia dovuta a una mancanza...simile al diabete", un malanno "serio, doloroso, una menomazione che spesso mina la personalità e la salute (di una donna)" che perfino minaccia "le sue relazioni con la famiglia, la comunità, e - cosa importantissima - con se stessa."

Per rimediare agli "orrori di questa vivente decadenza", come definisce i peggiori sintomi del climaterio, Wilson suggerisce alle donne di iniziare un trattamento con estrogeni dai trent'anni in poi per eliminare del tutto la menopausa dalla propria vita e la conseguente "castrazione" imposta alla specie femminile. Questo Pigmalione del ventesimo secolo aveva proposto dunque una terapia ormonale sostitutiva per mezzo della quale ogni donna, mantenendo un tessuto vaginale ben irrorato, un contorno dei seni ben sostenuto, e altri nubili attributi, potesse restare per sempre "romantica, desiderabile, vibrante". Lamentando il fatto che la femmina dell'uomo può vivere per alcune decadi dopo la fine dell'età riproduttiva, Wilson preconizzò che gli ormoni ci avrebbero permesso di mantenere per sempre "un'attrattiva e una vitalità sessuale" restando multiorgasmiche fino alla tomba. *Donna per sempre* vendette migliaia di copie in pochi mesi. Il dottor Wilson ci offriva la luna. Il suo elisir, sosteneva, avrebbe avuto il merito di risollevarne il tono morale della nostra società dando un colpo mortale alla depressione, alla frigidity, e alle molteplici ragioni di scontento maritale spesso occasionate da donne di mezza età che "si buttavano sul garzone del macellaio o sul giardiniere per un'ultima occasione di

sollazzo... o se ne andavano in giro per i bar a caccia di avventure". La terapia ormonale sostitutiva poteva rinsaldare la fede religiosa e salvare delle vite - come quella volta che un tipaccio era entrato nel suo ufficio brandendo una pistola con cui minacciava di uccidere la sua mogliettina in preda alla menopausa se il dottore non avesse promesso di curarla dai suoi maledetti sintomi. La ricerca del dottor Wilson, largamente finanziata dalle ditte farmaceutiche che producevano i famosi ormoni, si basava su dati estremamente vaghi: aveva semplicemente analizzato in modo non sistematico ottanta donne dai trenta ai cinquantasette anni. Tuttavia la sua terapia venne entusiasticamente adottata da molti membri della professione medica. "Sopravvivendo alle loro ovaie (le donne) potranno sopravvivere anche alla loro utilità in quanto esseri umani", scrisse un collega del dottor Wilson qualche anno dopo la pubblicazione di *Donne per sempre*. Contemporaneamente la vendita di estrogeni quadruplicò negli anni seguenti. La vendita continuò ad aumentare fino al 1975, quando il *New England Journal of Medicine* pubblicò la notizia che il trattamento ormonale aumentava il rischio di tumore all'utero e altri studi denunciarono un aumento del 30% del cancro al seno.

Il sessismo è vecchio quanto la civiltà stessa, ma la paura di invecchiare è un pregiudizio relativamente nuovo diventato forte e pervasivo nella nostra cultura. Quando sfogliai per la prima volta *Donne per sempre* nella sala d'attesa di un ginecologo - molto tempo prima di arrivare io stessa alla mezza età - la filosofia wilsoniana mi colpì come risultato dell'incontro di due potenti luoghi comuni: un uomo vecchio può essere stupendo, ma una donna vecchia sciupa il paesaggio, così è meglio nasconderla e tenere lontano dalla vista il suo decadimento. Anche se a quei tempi il trattamento ormonale andava per la maggiore, io restai ugualmente sconcertata dal panegirico di Wilson di nonnette vogliose imbalsamate di estrogeni e grottesche descrizioni di streghe cadenti che erano le donne in menopausa. La mia irritazione nasceva in parte dall'arcaico modello di femminilità cui facevano riferimento le sue terapie. "Il corpo di una donna è la chiave del suo destino", lessi in *Donne per sempre*, "la sua realizzazione fisica, sociale e psicologica dipende da un punto cruciale: la sua capacità di attrarre un maschio prestante e di mantenere vivo il suo interesse a lungo". Per quanto riguardava Wilson il corpo maschile - il cui ciclo vitale è diviso in due parti quella pre-riproduttiva e quella riproduttiva - era la norma per l'umanità intera. "Per la prima volta nella storia", scriveva Wilson, "le donne potranno in futuro essere biologicamente uguali all'uomo". Ma c'era un'altra ragione più personale che mi faceva inorridire di fronte al rimedio universale del dottor Wilson: nell'infanzia avevo avuto come maestre di vita non dei genitori in età riproduttiva ma due donne affascinanti, una nonna materna e una zia da parte di padre, che erano molto più che di

mezza età quanto io ero piccola. Ho ammirato moltissimo fin dall'infanzia la loro libertà e il loro potere - qualità che, come già allora avevo intuito, potevano essere raggiunte soltanto in quella che viene definita la terza età.

Ecco la mia nonnetta di origine russa, senza peli sulla lingua e piena di forza di volontà - era stata insegnante di matematica ed era vedova da lungo tempo - che non risparmiava le sue opinioni su ogni argomento possibile, dalla caduta dell'Impero Romano al genio di Eva Curie, e c'era la mia garrula zia francese, dal seno cadente e le mani ruvide, le cui vigorose abilità rurali ispirarono il mio amore per la natura, e che mi aveva istillato la capacità di piantare carote, spennare una gallina e fare una marmellata di more.

Queste dinamiche vecchiette dai capelli bianchi mi offrirono una fondamentale rivelazione: ci sono un sacco di cose che donne di una certa età possono fare e dire che donne più giovani - e anche quelle che tentano di imitare un aspetto giovanile - non possono permettersi. Esigenti, autoritarie, volubili, maneggiavano disinvoltamente la fantasiosa autorità di coloro che sono orgogliosi dei loro anni. Erano rimaste al centro della scena assumendo gli attributi della vecchia strega - quella sapiente intrattabile femmina post-ormonale che fino a qualche secolo fa era universalmente ritenuta depositaria di saggezza e di memoria, e che ancora gode di questo riconoscimento nelle società più arretrate. Le mie vecchiette interrompevano, criticavano e vociferavano senza ritegno per promuovere i loro desideri e i loro comandi: cosa fare immediatamente quella settimana, quali cure somministrare a un bambino malato, quale libro leggere e discutere in gruppo. Appartenevano a quell'imperiosa generazione di donne europee che di fronte a rudi ragazzetti che non si alzavano a cedere loro il posto sull'autobus li spazzavano via con un gran colpo di borsa o sacchetto della spesa. Usando rimedi omeopatici contro gli acciacchi della vecchiaia e mantenendosi sempre in movimento coltivavano una sorprendente vitalità fisica. Mia nonna nuotava per due miglia nel mare aperto a settantanni e passa, e alla stessa età mia zia decise improvvisamente di passare sei mesi in un ashram indiano, permettendo al suo perplesso marito di seguirla solo dopo molte insistenze.

Faccio ancora fatica ad adeguarmi a loro. Un altro tratto accattivante delle mie sgangherate mentori rotte a ogni fatica era la loro perfetta superiorità agli imbrogliati affari dell'umana sessualità. In contrasto con sfrenate e libidinose anziane gettate in pasto alla mia generazione dal dottor Wilson, esse mantenevano gran parte del loro potere rinnegando il tradizionale impiccio della seduzione. Con l'avanzare degli anni si erano dedicate a un'impresa più urgente -

quella di essere ascoltate, piuttosto che guardate.

Si potrebbe tracciare un percorso dello sviluppo di una personalità femminile segnando su una mappa i modi in cui essa accetta lo sguardo su di sé, le variabili connessioni tra l'osservare e l'essere osservate. All'inizio c'è una costante domanda di presenza attenta, espressa principalmente dallo sguardo, fatta da neonati e infanti; la tranquilla reciprocità che il bambino scambia con adulti e coetanei; l'ambivalente sensazione di imbarazzo e orgoglio sperimentata da una adolescente sotto lo sguardo ammirato degli uomini; il sottile processo, imparato nella maturità, di controllare l'intensità dello scrutinio maschile. Poi viene la parte più difficile, specialmente delicata per le donne che hanno portato il peso della bellezza. Diversamente dagli uomini guardati con ammirazione dalle donne anche per la loro ricchezza, il loro potere o la loro fama, a noi tocca sperimentare nella mezza età l'assenza di uno sguardo maschile pieno di desiderio. Alla fine, le più fortunate fra noi accettano magari serenamente di non essere più viste come oggetti erotici e neppure oggetti di ammirazione estetica; dobbiamo acuire il nostro sguardo interiore, intensificare la nostra osservazione degli altri, sviluppare metodi alternativi per ricevere attenzione che non facciano conto sulla sessualità e si concentrino invece sulla presenza, l'autorevolezza e la voce, come mi avevano insegnato le mie maestre, da bambina. Non sposo quel femminismo feroce che censura lifting, cosmetici, e altre strategie contro l'avanzare degli anni in favore di un'estetica della "naturalzza". Questa è una delle tante opzioni. Anche se le dinamiche cambiano, il narcisismo perdura negli anni avanzati. Pochi personaggi del ventesimo secolo hanno dedicato tanta energia a definire la loro immagine quanto alcune *virtuose* quali Isak Dinesen, Martha Graham, Louise Nevelson e Colette. Ciascuna di loro ha eseguito delle brillanti modulazioni sul tema della vecchia strega: non bisogna dimenticare il volto segnato di Dinesen, il suo capo perpetuamente avvolto nei turbanti, i suoi occhi oracolari sontuosamente sottolineati dal khol, Martha Graham con le sue vesti quasi sacerdotali, i tratti tirati da profetessa che lasciavano intuire molti episodi di plastica facciale, Nevelson che non abbandonò mai fino alla morte le sue ciglia posticce vistosamente finte, e Colette eternamente avvolta in diafani veli di chiffon mentre riceve i visitatori nel letto dove l'artrite la costrinse in tarda età.

Un'altra alternativa ci fu offerta da Marlene Dietrich che si ritirò in narcisistica solitudine in una totale invisibilità. Infatti nel bellissimo film di Maximilian Schell "Marlene" diventa solo una voce e questo fu il suo testamento artistico. Una scelta significativa poiché la voce è di centrale importanza nella terza età. Dinesen, Colette e Nevelson sapevano essere seduttive e

abili con i media dove spargevano abbondantemente opinioni critiche, aforismi e eccentricità: la dieta di ostriche e champagne maliziosamente esibita da Dinesen era accompagnata da frasi ironicamente sofisticate ("Detesto la letteratura, specialmente quella moderna"); Nevelson lanciava detti autoincensanti tra il fumo del suo cigarillo ("Mi sono sempre sentita un vincitore. Sono un vincitore"). La menopausa come "catastrofico evento"? Quanto poco sapeva il dottor Wilson dell'umana natura! Una capacità di percezione più acuta è stata tradizionalmente legata a una diminuita attività ormonale. Da tempo immemorabile i poteri visionari sono stati attribuiti a donne pre o post-feconde, sia che fossero vergini vestali o sacerdotesse di Delfo. Sia nella vita che nelle loro creature romanzesche Dinesen e Colette personificarono quella grande capacità di introspezione e di sicurezza di sé che possiamo riconoscere come il segno di distintivo dei nostri anni post-ormonali. La baronessa Blixen, che si diede il nome di Isak (che in ebraico significa colui che ride) dal nome del figlio nato in tarda età a Abramo e Sara, iniziò la sua fortunata carriera di scrittrice solo nei tardi quarantanni, quando la sua vita erotica ebbe fine dopo la morte del suo amante. Colette scrisse *La nascita del giorno* quando aveva più di cinquantanni per celebrare la nascita di una se stessa post-riproduttiva ma arricchita di una profonda capacità di osservazione e una maggiore necessità di intense amicizie. Scrisse inoltre per glorificare "la suprema eleganza di sapere come sparire dalla scena".

Poche eroine della letteratura sanno darci una potente visione della vecchiaia come Léa, la protagonista de *La fine di Chèri*. Léa, ormai vicina ai sessanta, è diventata pesante, gli occhi infossati percorsi da venuzze rosse, i capelli grigi arruffati e tagliati corti, tuttavia "il suo peso" le dava "un'aria di serenità, di forza e di riposo". Come molte di noi Léa ricorda il suo passato amoroso come una malattia cui è sopravvissuta a stento. Metafore androgine abbondano nel ritratto che ne fa Colette: Léa è diventata "semplice, allegra... come un vecchio uomo", la sua giovialità "è come quella di un fraticello leggendario", ha raggiunto con gioia "una sorta di dignità senza sesso". Quando Chèri, il suo sfortunato ex amante, va a trovarla per la prima volta dopo cinque anni, è terrorizzato e quasi distrutto dalla metamorfosi di lei. Léa è ora riconoscibile da un unico tratto, la sua voce "la sua risata di cuore, forte e profonda, che scende di tono improvvisamente", che travolge Chèri in un turbine di dolore e di rammarico. Attenti alla maggiore autonomia che le donne raggiungono con l'età, i nostri uomini rimpiangono la perdita di attrattive fisiche molto più intensamente di noi. Quelle attrattive dopo tutto, sono il mezzo con cui hanno sempre mantenuto il controllo su di noi. Ci sono anche quelle, ne sono sicura, che si mantengono con orgoglio sessualmente attive ben oltre gli ottant'anni. (Bene per chi ce la fa). Ma a causa dei molti tabù che circondano l'associazione di carnalità e vecchiaia,

ben poche hanno fatto sentire la loro voce a lode di una prolungata libido. Fino ad oggi sono state le metafore di una rinascita, di una rinnovata vitalità prodotta dalla sublimazione, a dominare le cronache più eloquenti della tarda età femminile.

La poetessa Maxine Kumin scrive "Quando la Bella Addormentata si sveglia ha quasi cinquant'anni". Confortata da simili convinzioni rifiutai la terapia adottata dal Dottor Wilson e mi imbarcai in una terza età liberata dagli ormoni.

Mi rendo conto che le cure ormonali possono alleviare i sintomi peggiori della menopausa e che la protezione che offrono contro attacchi di cuore e osteoporosi possono essere più vantaggiosi dei rischi che ci fanno correre. I miei sintomi erano leggeri: consistevano nel peggioramento dell'insonnia che mi aveva perseguitato dall'infanzia e di vampate di calore che mi prendevano solo di notte. Per quanto riguarda l'osteoporosi ne ero già afflitta da tempo. Tuttavia ho scelto di combatterla come hanno fatto mia zia e la mia bisnonna, con la dieta e l'esercizio, piuttosto che ingerendo una quantità di elementi chimici i cui rischi a lungo termine non sono ancora documentati e che sono spesso prescritti sulla base di una spuria antropologia: una generazione di medici, di cui il dottor Wilson è stato il più entusiasta pioniere, hanno medicalizzato la menopausa definendola una malattia, impedendo così alle donne di vedere la terza età come la più gloriosa e libera della vita.

Inoltre, ho la sensazione che l'eredità di narcisismo ormonale del dottor Wilson sia stata imposta con la forza a molte di noi. Ho letto alcune relazioni, quasi mai citate nella letteratura medica, che riportano che le donne sono assai meno entusiaste dei loro medici per quanto riguarda la terapia ormonale sostitutiva e indicano che molte di loro pensano di essere state manipolate e di aver subito un lavaggio del cervello da parte degli apostoli di questa teoria. Secondo le parole di quelle che hanno rifiutato gli ormoni o smesso di assumerli, un eufemismo spesso usato dai ginecologi per definire tali "pazienti" è "non-osservanti". Consideriamo inoltre i seguenti dati: 1) circa due terzi delle donne in post-menopausa dichiarano che nessun dottore le ha mai adeguatamente informate sui potenziali rischi e benefici della cura; 2) una paziente ogni cinque rifiuta perfino di acquistare gli estrogeni prescritti; 3) tra le donne che hanno cominciato una terapia ormonale, un terzo smette entro nove mesi, e più della metà smette entro l'anno; 4) il settantacinque per cento delle donne non soffrirà mai di osteoporosi, tuttavia migliaia di loro sono avviate a curarsi con gli ormoni per prevenire eventuali fratture. È lecito imbottire di potenti droghe i cui effetti collaterali sono ancora sconosciuti delle donne sane

contro un malanno che potrebbero non avere affatto? Di fronte a questi metodi autoritari che non tengono conto di un equilibrio tra rischi e benefici, le donne americane hanno reagito con nuove iniziative. Secondo la gloriosa tradizione del self-help, gruppi composti da dottoresse, infermiere e molte donne fuori dall'istituzione medica hanno dato voce a una serie di bollettini autofinanziati nella tradizione di "Noi e il nostro corpo". Queste pubblicazioni mettono in discussione gli stereotipi che invadono l'identità sessuale delle donne, gli aspetti del trattamento ormonale, dando una particolare attenzione ai rimedi alternativi quali le erbe curative, le vitamine la dieta e l'esercizio fisico. Il loro scopo è di fornire alle donne una migliore informazione in base alla quale prendere delle decisioni che riguardano i cambiamenti dovuti all'età e soprattutto controbattere la nozione così diffusa che la menopausa sia una malattia. La diffusione di questa informazione democratica è assai benvenuta. Infatti sono convinta che una terza età sana fisicamente e psicologicamente sia un fine difficile e complesso da raggiungere, che prevede molto più lavoro che prendere un paio di pillole. Nel racconto "La scimmia" Karen Blixen scrive: "Lui le baciò la mano... e improvvisamente ricevette una tale tremenda impressione di forza e astuzia che fu come se avesse toccato un cavo elettrico. Le donne, pensò, quando sono abbastanza vecchie per farla finita con l'impegno di essere donne, e possono lasciare libera la loro forza, sono le più potenti creature del mondo."

(Traduzione di Laura Rossi)

Nota

L'articolo di Francine Du Plessix Gray è stato pubblicato su *The New Yorker*, 26 febbraio - 4 marzo 1996, dedicato alle donne.

Le Erinni di Hélène Cixous

di Monica Fiorini

Il teatro è per Hélène Cixous il luogo del personaggio e il luogo dell'incarnazione. Al corpo a corpo con il testo, esercizio di traduzione infinita come infinite sono le metafore che il rapporto con l'interiorità e con l'inconscio fa sorgere nel tessuto narrativo, si sostituisce nel caso del testo teatrale un corpo a corpo con il personaggio. L'altro entra in scena e non è più solo l'alterità dell'io, la sua interna molteplicità, ma l'altro incarnato.

Nell'intervista rilasciata a "Lapis" nel 1990 Hélène Cixous dice: "Non è il mio sogno, è il sogno dell'altro che devo cercare. Quando ho delle difficoltà con dei personaggi è perché non trovo il loro sogno". La difficoltà può essere accentuata dal personaggio stesso. Come trovare il sogno di Pétain? si chiedeva recentemente durante una discussione pubblica intorno al rapporto fra il teatro e la scena della storia, luogo di elaborazione di tutte le sue ultime pièces. Come portare sul palcoscenico figure che il pubblico ha già visto, già incontrato e di cui conosce tutto tranne che i sogni? È da questo aspetto del teatro di Hélène Cixous, un aspetto che lei stessa definisce etico, che intendo partire nella mia breve lettura di una delle sue pièces: *La Ville Parjure ou le Réveil des Erymies* (1) (*La città spergiura o il risveglio delle Erinni*) scritta per il Théâtre du Soleil e la regia di Ariane Mnouchkine nel 1994. Come, perché, e soprattutto a quali condizioni si disegna uno speciale rapporto fra teatro e storia? La questione è molto ampia ma permette di avvicinarsi a un teatro che si presenta come uno spazio in cui possono prendere forma una verità e una storia che non coincidono con la cronaca degli eventi politici del passato o di un presente in costante mutamento. La vocazione del teatro di cui ci parla Hélène Cixous è quella di lasciar essere una verità che non esiste altrove, che non si trova nei media, nei resoconti storici o nei tribunali. Innanzitutto una verità delle passioni che muovono i personaggi e di una storia non ancora scritta e che per questo si racconta sempre *altrove*, sulla scena appunto, dove può restare incompiuta o sconosciuta. *La Storia (che non conosceremo mai)* (2) e che è il contrario

di quella storia di cui l'ordine politico e giuridico dichiarano di voler redigere il racconto, "libero dalle passioni che distorcono orribilmente le scene troppo fresche" (L'Avvocato Brackmann, p. 24, scena II). Questa verità circola, lacerata, fra gli esseri umani e si sottrae a qualsiasi univoca definizione. Vive in coloro che si muovono dentro la storia come esseri umani e si sottrae a qualsiasi univoca definizione. Vive in coloro che si muovono dentro la storia come esseri di passaggio, ciechi, inquieti e incerti quanto il pubblico davanti al quale sono chiamati a presentarsi e a esporre le proprie ragioni. Il personaggio di Hélène Cixous si espone al pubblico, con il suo cuore, il suo corpo, le sue passioni cioè la sua capacità di soffrire, agire, e discutere la propria verità. La materialità degli impulsi e dei sogni, può cercare di comunicarsi in questo modo dalla scena del teatro a quella della storia rendendola meno opaca e impenetrabile, offrendo a chi la guarda e vi partecipa, una volta uscito dal cerchio teatrale, la possibilità di porsi delle domande di fronte alle forme di dominio e di violenza e alla presenza del male nelle sue forme contemporanee.

È una certa forma teatrale, che assume i toni dell'epica e che lascia passare la molteplicità e la differenza, che permette all'autrice di esplorare la soggettività e la sua relazione con l'inconscio portandovi tutto il peso di un "corpo al lavoro" ma ampliandone ormai le dimensioni per allargarle al mondo intero. Il teatro di Hélène Cixous mette così in scena la complessità e la violenta competenza di differenti punti di vista insieme a una certa concezione della temporalità, finitezza e materialità del soggetto umano, vuole farsi testimone dell'incontro etico con l'altro. Riferendosi alla *Ville Parjure*, Cixous ricorda come la sua scena sia stata trattata dalla contemporaneità assoluta e dall'attualità francese, senza neppure il margine di distanza spaziale, più che temporale, delle opere precedenti consacrate la prima alla Cambogia, la seconda alla storia recente dell'India. Per due anni tuttavia l'argomento non è stato reso noto perché non potesse essere ricatturato da questa stessa attualità politico-mediatica e potesse assumere, insieme, il valore storico e metaforico di una vicenda umana che accade "fra 3500 anni prima di Cristo e l'anno 1993" (p. 8) e non è riducibile al contingente e agli effetti a breve termine di uno scandalo che troppe volte si ripete.

Lo scandalo di cui si parla, una volta denunciato, apre una breccia nel pensiero della Città democratica (la nostra, quella in cui viviamo), il cui atto di fondazione lascia una traccia nel teatro e nella tragedia greca, in particolare in quella che già il titolo evoca, l'*Oresteia* di Eschilo, ma la denuncia deve di continuo rinnovarsi per non esaurire la sua forza e la sua capacità di resistenza. Questo è l'avvertimento su cui l'Epilogo si chiude.

La *Ville Parjure* è una pièce sullo scandalo del sangue contaminato dal virus HIV e usato per trasfusioni e per curare pazienti emofiliaci. L'ardua e sempre incompleta ricostruzione degli eventi ha avuto una forte eco fuori dalla Francia anche perché in più modi, non sempre indagati a fondo, ne supera ampiamente i confini. Hélène Cixous non mette in scena il processo che ha avuto luogo nel 1992, né i suoi precedenti. Li evoca continuamente portando davanti al pubblico i protagonisti: giovani vittime, familiari (la figura centrale della madre li incarna tutti), medici, avvocati, e i rappresentanti del potere politico; ma non li fa agire in un'aula di tribunale. Gli spettatori sono infatti chiamati ad assistere a un processo che può avere luogo solo sotto le stelle, davanti ai vivi e ai morti, un processo che faccia emergere le singole verità in lotta. Nel monologo di apertura il corpo malato diventa letteralmente il corpo sociale malato, affetto da un morbo contaminante, che non risparmia neppure uno dei suoi organi. Il monologo, sorta di prologo, precede l'entrata del coro formato dai rifiuti umani della metropoli menzognera. Il coro greco era spesso fatto di vecchi, di donne o di stranieri/e, in questo caso Hélène Cixous ne riprende gli usi circondando di clochards e di individui socialmente morti le sue vittime, a loro volta emarginate e doppiamente uccise, e i suoi carnefici. La tragedia del sangue contaminato sembra infatti assumere le forme antiche che il teatro ci ha tramandato. I suoi versi e i suoi canti sono divisi tra il coro e gli attori.

Sono molti però i punti in cui si discosta dal modello formale, e la differenza va oltre il predominio del lutto sulla pietà e sul terrore già fatto notare in passato dall'autrice per sottolineare la non coincidenza fra ciò a cui mira il suo teatro e il tragico antico. Intanto con questa Città spergiura contravviene al divieto classico di portare sulla scena la guerra civile ovvero un conflitto interno alla Polis, e dei mali troppo recenti dunque troppo dolorosi. In secondo luogo, quanto in essa si propone va oltre i limiti del genere tragico. Più che una tragedia, la *Ville Parjure* è una sua spiazzante riscrittura o, come ha detto Jacques Derrida a proposito di *L'Histoire (qu'on ne connaîtra jamais)* (ma il discorso a mio avviso può essere fatto anche per le altre pièces) è una messa in scena della tragedia, o una spiegazione con essa, che le pone delle domande incessanti in modo concreto e attivo attraverso le stesse forme teatrali che trasforma in qualche modo dall'interno trasformando così il concetto di storia di cui erano portatrici. L'alleanza che stringe, comunque, fra la storia contemporanea e le radici profonde del teatro antico, con il mito e la sua parola profetica (tale è la parola del teatro per Hélène Cixous), è forte. Il teatro antico ha un suo posto nella Città ed essendone lo Specchio ha una funzione che l'autrice riconosce ed affida ancora al teatro contemporaneo. Si tratta certo di uno specchio teatrale fatto di riflessi deformati e differenze accentuate, di uno specchio critico

che interroga e inquieta. La Notte (uno dei personaggi più memorabili dell'opera) tende ad uno dei personaggi, e a tutto il pubblico testimone, uno specchio perché vi scruti il proprio cuore: quando la comunità umana vi guarda vede che questa vicenda, come tante simili, non può avere un termine perché nessun risarcimento basato sul calcolo può concluderla in un equilibrio di dare ed avere, e corre allora il rischio di sprofondare nell'essenza o nell'amnesia diventando un ricordo domani e il giorno seguente scomparendo nella gola dell'oblio. Il Tempo, tanto spesso chiamato in soccorso per smorzare le emozioni e placare gli animi facendo così tacere le grida, si presenta sotto la forma di un "potente affossatore delle memorie umane" (La Notte, p. 74, scena VIII).

Ma è, insieme, luogo della memoria e luogo dell'oblio. Un oblio impossibile e necessario quando la richiesta del perdono, che la Madre vorrebbe udire (perché non è il castigo che pretende), non dimentica l'esistenza di qualcosa di imperdonabile e l'inadeguatezza fra diritto e giustizia. Il tempo del teatro cixousiano è un tempo non lineare, ed è costituito da un complesso tessuto di memoria, eredità, avvenire di cui ogni individuo è fatto e che intreccia incessantemente con le sue scelte. Questo tessuto si svela attraverso innumerevoli figure, in particolare quelle che sembrano provenire da un passato concluso, le Erinni del titolo innanzitutto che con la loro irruzione spezzano la continuità e l'omogeneità del tempo (oltre alla continuità stessa della Polis democratica che si edifica sul loro addomesticamento: sul culto propiziatorio delle Eumenidi). In quanto Spettri, esse appaiono sulla scena teatrale così come i fantasmi irrompono sulla scena dell'inconscio. La loro irruzione scuote il torpore e l'amnesia della Città. La *Ville Parjure* ci situa fin dal principio in un cimitero. Il cimitero è un luogo di passaggio fra la vita e la morte, una vera e propria soglia fra due stati che forse non sono così distanti come si potrebbe pensare ma anzi scivolano incessantemente l'uno nell'altro, tanto che non è possibile dire chi sono i vivi e chi sono i morti. Hélène Cixous mescola ad essi sulla scena Eschilo, il poeta che come lei non ama l'oblio e che di fronte alla Storia annunciata (al fato) tenta di mantenere viva, o per lo meno in stato di veglia, l'altra storia che iscriva in sé la possibilità del mutamento e dell'imprevisto.

Accanto a lui, la prima a prendere la parola al centro della scena è però la Madre (lei pronuncia il monologo iniziale) che incarna principalmente la parola profetica del teatro che spesso assume i toni veri e propri della profezia biblica e della maledizione nella forma, duplice, dello scongiuro. Scongiurare significa lanciare un appello, e il teatro per Cixous è il santuario dell'appello e del ricordo. Lo scongiuro evoca i fantasmi che ossessionano la città, o,

rispettivamente, li tiene a distanza. La Madre è una tromba ribelle, un angelo urlatore che sa gridare abbastanza forte per farsi udire, è la figura che accentra su di sé la possibilità, la richiesta e l'attesa di una "giustizia giusta" di fronte alla Città sorda o che finge di non udire, congelata, fissata in una falsa luce senz'ombre come quella prodotta dai neon del palazzo reale e che vuole farsi passare per il sole mentre sprofonda nelle tenebre. Il testo è percorso da un'opposizione, continuamente dislocata, che si intreccia con quella tra la vita e la morte. L'opposizione fra il giorno e la notte. Lo spostamento non solo fa emergere dei morti che "non sono mai così morti come si crede" (La Madre, p. 16, scena I), ma anche, a fianco di un giorno oscuro una notte scintillante, piena di stelle, e piena di occhi sotto lo sguardo dei quali avrà luogo il dramma. Questo teatro del resto avanza sempre nel "nero brillante" del presente allo stesso modo della scrittura che avanza per Hélène Cixous nell'oscurità e nell'ignoto inteso anche come tutto ciò che è stato respinto nel buio. Senza sapere cosa sta per accadere esso ci porta al di là di noi stessi verso ciò che in ogni essere umano è più grande di lui o di lei - è "la vita stessa".

La città vorrebbe allontanare da sé il conflitto, fare come se niente fosse stato, "scongiurare" un evento che ha a che fare con il sangue, principio vitale che "prendiamo per l'anima sostanziale" (VP., p. 5-6, Prefazione) che chiamiamo puro e che non vogliamo mescolare. Sangue che circola, che può unire e più spesso divide e fa sorgere accanto a sé la parola razzismo e la parola sesso. La città politica vorrebbe insomma cancellare e ricostruire e domandare con insistenza che dopo il processo, secondo il diritto, ci sia pacificazione, ricostituzione del tessuto sociale. La città del titolo è spergiura perché è ormai preda dell'abitudine ed è dunque pronta ad accettare e tollerare per anni e anni. È senza memoria. Tanto che lo scandalo ormai scoppiato può ancora facilmente essere trattato come una metonimia, o in altre parole, come un sintomo. Perché si può fare in ogni istante di una tragedia un evento infimo, definitivamente passato, di cui si perde la singolarità e il significato, e di conseguenza l'efficacia; quella che ricorda invece Eschilo dicendo: "Tutto è senza esempio. È una storia inaudita. /Fino ad oggi senza voce, senza verità, senza fine. /Delle vittime senza memoria, senza nome. /Alcuni muoiono mentre parliamo /E tra dieci anni altri staranno morendo. /Senza che un giusto racconto li accompagni" (p. 70, scena VII). Le vittime che hanno subito la perdita domandano qualcosa che non si può che chiamare giustizia e sono portatrici di un non-oblio che resiste all'oblio politico e alla sua memoria necessariamente selettiva. La Madre gioca fra di loro un ruolo simile e insieme diverso rispetto a quello della scrittrice (e del poeta Eschilo, il guardiano del cimitero).

La scrittrice è "l'umile scriba di un dolore mondiale" non deve avere cuore "soltanto orecchie per raccogliere i lamenti dei disperati e per trascriverli" (3). La Madre incarna il dolore a tal punto che esso per suo tramite diventa generale nel senso di un dolore generico, che può contenere in sé tutti i lutti del mondo. Incarna la *menis* che per i greci è la memoria - collera, terribile, durevole e nera come una figlia della notte e come la incarnano quelle madri in lutto che, da Demetra a Clitemmestra la Polis si sforza di tenere fuori dai suoi confini. È il suo stesso grido che la anima, la possiede e la attraversa. In questo sta il suo eccesso che non è solo eccesso di memoria ma segno di un eccesso divino nell'umano, che può andare oltre i suoi limiti. E l'eccesso di memoria nel poeta e nella madre che fa riemergere il cancellato palinsesto come una crepa che si apre in un tempo "out of joint", e rievoca le Erinni, dee che gridano contro il sangue versato, soprattutto quello materno, il sangue dell'altro a noi legato dal sangue. Il non-oblio di cui la Madre è portatrice diventa l'incessante cura che fa "crescere l'albero del grido" (La Madre, p. 219, Epilogo). "Non oblio" non significa qui memoria o ricordo coscientemente costruito e trasmesso. E ciò che senza sosta porta alla luce quanto sta per essere sommerso dall'oscurità.

Le Erinni e la madre portano disordine, eccesso, incalcolabilità nella Storia. Sono degli spettri da addomesticare che si muovono sulla soglia fra realtà ed esperienza psichica e a cui il teatro offre, moltiplicata, tutta la materialità indissociabile da quest'ultima. Chiedono una giustizia che non è calcolo (come del resto risarcire il sangue versato?) e dunque un perdono non-economico perché il concetto di giustizia e di perdono evocato dalla *Ville Parjure* è incommensurabile alla storia costruita sulla vendetta e sulla legge del taglione che le stesse Erinni, figure ambivalenti come ogni figurazione mitica, ricordano arrivando a noi dalla tragedia che più di tutte mette in scena l'"inesorabilità" di questa legge. Esse portano però nella pièce la loro durevole richiesta di non lasciare che il lutto sia cancellato e la traccia che la ferita lascia sul corpo (individuale e sociale) mascherata, truccata e stravolta. La Madre a nome di tutte le vittime attende e sollecita dunque la richiesta di un perdono che, scambiato, significherebbe che i personaggi in lotta sono capaci di esporsi, senza calcolo, all'altro, in un'apertura fatta di reciproca riconoscenza oltre le barriere difensive che durante il processo reale non sono mai venute meno. Questo scambio verrà negato fino alla fine ma per tutto il corso della pièce rappresenta un rapporto all'alterità e un modo per indagare la relazione fra colpevolezza e innocenza che passa soprattutto per i personaggi femminili, voci che si liberano dal silenzio anche quando sanno quanto grande sia il rischio di perdersi nel vuoto. La Madre è corpo, sangue, una relazione alla vita e alla morte che non si può racchiudere entro alcun

confine: "Che cosa non sono capaci di inventare le donne quanto sono sconvolte da un lutto" (L'Avvocato Marguerr, p. 24, scena II). Dove si arresta il suo/loro dolore? Gli Avvocati, rappresentanti della Legge e dell'ordine della storia, chiedono limiti, misura per poter cancellare le tracce e disperdere le ceneri. Chi non dimentica è invece il pericolo assoluto. Per Hélène Cixous la scrittura, e ora il teatro, è il luogo del possibile, del dicibile, il luogo in cui ciò che non è mai stato detto può cominciare ad essere detto. La sua fiducia nel potere della scrittura è sempre ribadita e nelle opere teatrali più recenti, e in questa in particolare, lo spazio del teatro sembra diventare quello spazio che non esclude il femminile, in chiunque incarnato e che si apre quando si sa apprendere ad "aguzzare le orecchie, soprattutto quelle che fanno cogliere i battiti dell'inconscio. intendere i silenzi e oltre" (4). Quando insomma non c'è "distanza" e questa "scena-corpo" non esita a mettersi in pericolo di vita e a scrutare la scena della storia ricordando che nessuna memoria è adeguata non solo ai tanti scandali e alle tragedie politiche di cui si occupano le sue pièces, ma alla differenza sessuale, alla sorte del femminile nella storia.

In questa pièce percorsa costantemente da quell'altra (l'Orestea) che si interroga sulla fatalità della vendetta, Hélène Cixous parla di una sua possibile non fatalità, e della possibilità di una differente economia del dono e del perdono, capace di riaprire una possibilità di circolazione e di scambio fra gli esseri umani, e di portare i personaggi che si oppongono sullo stesso lato dell'umanità. Se l'economia libidinale femminile è per Cixous quella aperta al donare, alla molteplicità e al gioco delle differenze che il teatro esalta insieme alla dimensione corporea del linguaggio, allora la scrittura teatrale può proporsi come luogo di esplorazione di economie sociali e soggettive alternative in cui il femminile, in cui l'altro in tutte le sue condari e dimenticati. C'è in Hélène Cixous una dichiarata spinta a riabilitare tutto ciò che subisce l'oblio in un aforme, non sia negato. Il perdono è forse simile all'oblio? È altra cosa? Dove si arresta il conflitto senza il suo intervento? Esso diventa un modo per iniziare a pensare un termine che non sia soffocamento del grido delle vittime cioè di tutti/tutte coloro che la storia ha ridotto al silenzio, reso seppello costante alterità obliterata da un'economia di potere che si esercita sull'altro, e una pulsione di ristabilimento della giustizia che si estende al livello dell'immaginario, là dove nasce la sua scrittura, anche quella teatrale che apre uno spazio etico e "sacro". Di quale storia abbiamo bisogno? Di quale memoria? Ciò che è escluso non è solo dimenticato, si deve dimenticare il suo oblio. Il valore di tale ristabilimento poetico della verità arriva a superare il diluvio finale che spazza via, nella *Ville Parjure* la città dei morti? Salva il valore di evento di quanto è accaduto e che non può essere ridotto e negato nella sua

singularità? L'evento di cui parlo, questa volta, non è lo scandalo del sangue contaminato ma la resistenza ad esso, un evento che apre a ciò che ancora verrà. Il teatro indirizza all'altro questo appello, se un pubblico è là per raccoglierlo.

Note

(1) Hélène Cixous, *La Ville Parjure ou le Réveil des Erynies*, Paris, Théâtre du Soleil, 1994 - I riferimenti a questa pièce saranno inseriti all'interno del testo.

(2) Traduco così il titolo di un altro testo teatrale messo in scena nel 1994: *L'Histoire (qu'on ne connaîtra jamais)*, per molti aspetti legato a quello di cui mi occuperò.

(3) Hélène Cixous, "Qui est-tu?", *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves et quelques écrits sur le théâtre*, Paris, Théâtre du Soleil, 1987, p. 277-278.

(4) Hélène Cixous, *Aller à la mer*, "Le Monde", 28 aprile 1977.

Sangue cattivo

di Hélène Cixous*

"Il sangue [...], una volta versato, non può ahimè, rifluire! Il rapido liquido sparso a terra si perde!" [Le Eumenidi, vv. 261-263].

Il sangue versato è versato per sempre. Irreversibile è la perdita del sangue sparso con l'assassinio. È questa l'irreversibilità cantata e denunciata da Eschilo.

Non reversibile per la vittima. Né cancellabile per l'assassino. No, neppure tutti i profumi d'Arabia riusciranno a addolcire la piccola mano che ha ucciso. Le mani dei Macbeth sono impurificabili. Ancora oggi sanno di sangue innocente.

Sulla sponda del rosso fiume dal tetro destino si sono chinati tutti i poeti. Impotenti a trattenere la vita che se ne va, hanno guardato scorrere, di secolo in secolo, il filo dell'orrore tragico. Ascoltateli gemere l'inno dell'indignazione, Eschilo, Shakespeare, Balzac, Hugo, paurosamente affascinati dalle stragi di cui l'uomo, insieme alla città, è autore. Per le strade si sprofonda sino alle caviglie nel fango arrossato. Non ancora freddo, il sangue ribolle, inverte il suo corso, va alla testa, inonda, intorbida.

Il sangue noi lo prendiamo per l'essenza dell'anima, per il principio vitale che abita il nostro paese interiore, per la parte di noi che deve restare celata e può esserci strappata. Sangue dalle proprietà religiose, sangue che ha un prezzo, sangue che, versato sull'altare secondo i riti, ha il potere di redimere crimini e peccati. Sangue che si diceva puro, sangue blu che non mente, sangue da difendere con le frontiere, da non mescolare. Eccolo, oggi, il sangue, decolorato e ricolorato, portatore di cattivi pensieri e cattive memorie. Si dice: "il sangue", ed ecco, per nostra disgrazia, la prima parola del razzismo.

Povero sangue, la tua immagine è legata ai peggiori fantasmi del nostro secolo. Si dice "sangue" e subito, alla vecchia parola di vita si agglutina la parola "contaminato". Da una parte il sangue è contaminatore, dall'altra è contaminabile e contaminato. Attraverso il sangue passano, selvaggi, il nostro amore e il nostro odio. C'è sangue che viene dichiarato odioso a priori, potrebbe infettare il sangue delle razze nobili. Come se non bastasse, a coronare la storia del liquido prezioso, ecco che ci arriva il flagello dell'Aids.

A questo proposito, ci si ricorda che un certo signor Machin ha associato l'Aids agli ebrei. La paura della contaminazione da Aids è, lo si sa, un riflesso antisemita. Ha a che fare con il mito della purezza del sangue. Aids, ebreo, nero.... In crociata contro gli incroci! A ciascuno il suo sangue!! Com'è diffusa e insidiosa la paura che il sangue venga contaminato col sangue!

Gli stessi che ne hanno timore non hanno paura, però, di contaminarsi l'anima con i cattivi esempi e le cattive compagnie. Contro la peste morale non si prendono troppe precauzioni. Li vediamo, spinti dal gusto dei veleni di cui s'ingozzano - mi riferisco al denaro e al potere -, affollarsi attorno ai banchetti dove vengono servite in gran copia le portate che drogano le loro ambizioni.

Ma, dietro i tendaggi di questi palazzi, c'è odore di marcio, - lo riconoscete? È la "putredine degli stati". La stessa che si sentiva nello stato di Danimarca. Tale fetore è un grido. È questo grido a risvegliare alcuni personaggi del nostro dramma. Certi, come le Erinni, dormivano sottoterra da cinquemila anni, altri da appena otto giorni. Un grido d'orrore, d'allarme, di rivolta. Noi ne siamo testimoni, si possono ridurre in polvere milioni di creature umane per decine e decine d'anni e la terra, affastellata di cadaveri, non trema. Milioni di gridi e non li sentiamo. Finché, all'improvviso, un grido lacera le gravi coltri del silenzio. Il grido di un bambino sepolto vivo, forse? O di una madre colpita da una sventura inaudita? Ed è la crepa nella muraglia.

La storia è questa: un giorno alcuni agnelli scoprono sul proprio corpo che i loro pastori sono dei lupi. Feriti, sanguinanti, essi agonizzano. Come, coloro che si prendevano cura di loro li hanno uccisi? No?! Sì! Chi riesce a immaginarlo? Noi stessi che vediamo le vittime spegnersi ad una ad una, siamo costretti, con timore e sgomento, ad ammettere il peggio: pastori che sgozzano.

Com'è possibile e perché un crimine tanto impensabile? Soprattutto nei nostri paesi

orgogliosamente avanzati, dove è di moda passare la giornata a ripetere la parola "etico"? E se questo crimine strano e mostruoso fosse frutto della nostra epoca? Delle tante ingiustizie e nefandezze proprie del tempo in cui viviamo? Che sia il sintomo della nuova malattia dello stato? Neppure tutti i profumi d'Arabia riusciranno a addolcire le bianche mani macchiate di crimine. Ma nei nostri stati c'è forse chi ha trovato i mezzi per devitalizzare i nasi.

Ma non si tratta di una favola.

Traduzione dal francese di Maria Nadotti.

* Prologo al dramma teatrale in XXI scene *"La città spergiura o del risveglio delle Erinni"*, scritto da Cixous tra il dicembre 1992 e il settembre 1993 e portato sulla scena il 18 maggio 1994 alla Cartoucherie di Parigi con la regia di Ariane Mnouchkine.

Nessuno... ma tornano

di Matilde Tortora

Da quel grande drammaturgo che fu Omero in poi *Nessuno* non è più un pronome indefinito, ma è un nome (proprio) di persona, anzi è il nome che una data persona, che un nome già ce l'aveva (Ulisse) si diede per salvarsi e sfuggire alle grinfie di un assai malintenzionato avversario di mole immensa, per metà figlio di un dio, dotato nella circostanza del fatto di un occhio solo però.

"Perché noi, materie viventi o centri d'indeterminazione, non abbiamo specializzato una delle nostre facce o certi nostri punti in organi ricettivi senza averli condannati all'immobilità, mentre invece abbiamo delegato la nostra attività a organi di reazione che abbiamo perciò liberato. In queste condizioni, quando la nostra faccia ricettiva, immobilizzata, assorbe un movimento invece di rifletterlo, la nostra attività non può più rispondere che con una *tendenza*., uno *sforzo*, che costituiscono l'azione diventata momentaneamente o localmente impossibile". (Gilles Deleuze, *L'immagine, movimento*, Ubulibri, 1983).

Il gregge, alle cui pance s'appendono Nessuno e i suoi compagni per uscire non tastati dalla grotta del gigante, è un gregge gravido, singolarmente (ogni pecora è gravida di un passeggero in fuga) e collettivamente (è un gruppo che sta appeso a quelle pance, il gruppo degli impavidi compagni di Ulisse, di colui che fra poco deciderà di chiamarsi Nessuno). Il gregge stesso avanza lentamente, sembra sostare, il gigante ne tasta il dorso, lo sente familiare, liscio, accomodante. Lo libera, allora. Il gregge può uscire dalla grotta. Può guadagnare la scena, quella scena, che fino a poco prima gli sembrava preclusa, vietata. C'è un occhio solo a vedere, il riflettore acceso sarà infine il sole che splende fuori, che fa da contraltare all'occhio unico, che ha consentito l'uscita, ha permesso la rappresentazione... Ma chi sta fuori, accecato dal troppo sole, non è da meno orbato di quanto non lo sia il gigante ferito e infuriato.

È già tanto difficile vedere del teatro in video, anche se non mancano rassegne interessanti di teatro in video pure in Italia; a me è capitata la ventura di rivedere pochi giorni fa, (lo avevo già visto alla presentazione tenutasi all'Università due anni fa), *Nessuno... ma tornano*, un bellissimo video, che è la risultante di un Laboratorio teatrale, che si è tenuto appunto due anni fa al Dams dell'Università della Calabria nel corso della prefissa Valentina Valentini. (1) Gli studenti di Valentina, assieme a Mariangela Gualtieri e a Cesare Ronconi del teatro della Valdoca hanno elaborato, scritto, allestito, rappresentato questo spettacolo teatrale, di cui in primis spettatore, fruitore, coautore è stata una videocamera azionata dall'operatore Agostino Conforti, del centro Radiotelevisivo dell'Università. Già allora ne fui in un certo qual modo abbagliata, stupita, mi venne un prurito alle mani a guardarlo, come a volere tastare dei dorsi di pecore (totalmente assenti in questo video), come a volerle trattenere e pure a sospingerle all'uscita, man mano che le immagini, le parole, l'inscenamento scorreva sul video, lasciando pure tutto in evidenza i "var", i "shuttle", i "trame", i numeri che scorrevano (e tanto necessari) della centralina di montaggio.

Ero, e per la seconda volta, tutt'occhi e pure tutto il mio corpo, non solo le mani erano attivate da quel video, ma sostavo, immagazzinavo; "una specie di tendenza motrice su un nervo sensibile" (Bergson), come uno sforzo motorio su una lastra ricettiva immobilizzata.

Avvertivo il rumore delle pelli troppo provate, troppo gravate di peso di pecore assenti, sentivo pure uno sciabordi io (nel video si fa menzione, tra l'altro, del punto di vista delle piastrelle alla rottura delle acque...), sentivo formarsi incrostazioni e pure avvertivo lo sforzo, la tensione all'articolazione, al movimento. Come i crostacei a volte lasciano, debbono lasciare la crosta, per consentire che si formi un corpo più adatto a contenerli, per consentirsi di crescere, così gli attori di questo video sgusciano fuori, attendono ad una nuova identità, la vanno costruendo inscenandola per tutti i trentacinque minuti della durata dello spettacolo.

E vi avvertivo pure tutto un lavoro, uno studiolo interno, ma passando per la stanza dei genitori, (come appunto lo studiolo di Cosimo dei Medici), e genitori anche nel senso di richiami, rimandi al non più giovane e già tanto genitoriale per certi aspetti teatro di sperimentazione.

I ragazzi del Laboratorio, gli studenti di Valentina, gli attori di questo teatro in video, lombrichi, lubrichi, rubriche mostrano quanto il teatro sia, in effetti, incrostazione e pure suprema articolazione; si rannicchiano, regrediscono, si fanno bambini e molluschi, pure si

stiracchiano, si fanno alti di una statura aspra adolescenziale fatta di braccia troppo lunghe e gomiti appuntiti, pronti anche a ferire e nel contempo alludono ad una non ancora nascita, chiamano in campo semi e amni, genitori e avi. Questi giovani ingegnosi, studenti - attori, attori - studiosi vanno assumendo volti, vanno assumendo vestiti, le loro bocche grondano un rosso colore versato con insistenza, scrittura di trauma, alfabeto di piccoli choc, il segno coincide col peso del corpo, il cuneo è lo stesso che sommuove il terreno e innalza piani di costruzione. Ex libris di se stessi, si danno un logos e una parola, mettono in scena una gradazione di un qualche trauma. E, intanto, le canne agitate dal vento, anch'esse da piccole che erano, si fanno alte e cominciano a fremere, cominciano a parlare e allora noi tutti spettatori apprendiamo la cosa scandalosa (e che doveva rimanere sepolta) che il re Mida ha le orecchie d'asino. Il buio (luminoso) a teatro è tutto buio, ma è lumen quel che accade in scena ed esso per accadere ha bisogno che si spengano le luci in sala; ma per fare teatro in video c'è invece bisogno di accenderle le luci anche in sala, c'è bisogno che gli attori pencolino tra il gigante in agguato nella caverna (e non dimentichiamolo orbatò) e il Sole accecante fuori della caverna.

E come mirabilmente gli attori tutti di *Nessuno...* ma tornano sanno stare; nell'accennare, accentuano, nello sgusciare in attesa di un corpo nuovo, lo vanno essi stessi attivamente costruendo quel corpo nuovo, se ne può scorgere, infine, il teatrale spessore. E la scriminatura sui capelli, il vestirsi, il pettinarsi, il farsi dente al pettine (di chi? del regista, del video-operatore, dello spettatore?), il bello del teatro e ancor più del teatro in video è forse proprio questa luminosità tanto prossima al buio, tanto parente dell'insignificante effervescenza dei pixel di un monitor privo di immagini, che esalta però una infiorescenza, una fioritura. E saltano gli attori, s'allungano, sembrano qui volere toccare il cielo (e intanto le articolazioni si esercitano, si danno da se stesse lubrificate), sembrano davvero essi volere toccare il cielo, ma quale cielo, il settimo? o quale altro innominato cardinale o (principe Cosimo) cielo essi vogliono toccare?

Qualcosa, è certo, sta per accadere: gradazione di paura, gradazioni di colori, ritmi graduati, gesti, parole, nervi toccati, testo, corpo, nuova identità, il buio in sala; il teatro sta per accadere. È vero *Nessuno* torna, proprio per questo *essi* tornano.

Nota

(1) Teatro in video, esito di un laboratorio tenutosi nel mese di Giugno '94 all'Università degli

Studi della Calabria, ideato e progettato da Valentina Valentini, docente di Drammaturgia al Dams e condotto assieme agli studenti del suo corso e a Mariangela Gualtieri e Cesare Ronconi del teatro della Valdoca.

Il privato per il pubblico

Marina Mizzau

Se c'è un punto della teoria femminista al quale per molto tempo ho creduto quasi senza riserve, che ha costituito per me un momento di svolta, anche nel mio lavoro, nel mio modo di affrontare problemi, nella scrittura, questo è stato il nesso, ribadito e perseguito dalle donne, tra pubblico e privato, tra personale e politico. Mi chiedo se questa utopia sia oggi realizzata. Se sì, come a prima vista appare, mi chiedo perché non ne traggo la dovuta soddisfazione. Mi domando se ho cambiato idea io, o se in realtà c'è qualcosa che non ha funzionato in questa realizzazione. Parto quindi da alcune constatazioni.

Il privato, oggi, sembra travolgere gli argini che una volta lo contenevano, invadere il pubblico attraverso la stampa, la letteratura, i mass media. Penso alle autobiografie e ai romanzi autobiografici che sviscerano il vissuto senza pudori e limiti. Alla vita intima degli uomini e donne note esibita. Alla riesumazione impietosa di lettere di defunti e non da parte di mogli mariti amanti e altri. Alla sollecitazione alla scrittura come luogo di sfogo pubblico. Alle lettere d'amore in gara nei concorsi letterari.

E penso a un fenomeno particolarmente problematico, su cui voglio soffermarmi: il privato che diventa pubblico nella forma più clamorosa, spettacolare appunto, attraverso il veicolo privilegiato, la televisione. Mi riferisco alle trasmissioni dibattito sui problemi personali, dal primo, orrido, *C'eravamo tanto amati*, a altri più o meno altrettanto artificiosi e sgradevoli, al molto più inquietante, e, per me, seducente *Amici*, che in buona misura mi attrae, mi cattura settimanalmente.

Ogni mercoledì - giorno in cui va in onda la versione *Amici di sera* dedicata a problemi più o meno familiari, mentre quella del sabato riguarda solo i giovani - scorrono storie di fronte ai miei occhi. Una figlia scappata di casa, - un'altra volta a evadere è il padre -, un padre che

inveisce contro la figlia ragazza madre, un ragazzo che vive col padre e odia la madre, un padre che non vede la figlia da cinque anni e vorrebbe riconciliarsi, un ragazzo e una ragazza tossicodipendenti con i genitori, una ragazza che affronta la moglie del padre, una madre che incontra per la prima volta il figlio abbandonato - il ragazzo l'ha voluta vedere per dirle tutto il suo odio, per insultarla -, un'anoressica con madre e nonna, tre figlie più madre collegata a distanza contro il padre - si capisce che si tratta solo di richiesta di soldi -; l'altro giorno era un figlio drogato, oggi è un padre drogato, dorme per strada, per l'occasione è tutto ripulito, camicia e cravatta, una figlia che lo maltratta e non l'ascolta, vorrei schiaffeggiare quella ragazza bella e insolente, sicura di sé, sorriso compiaciuto, che senza pietà snida il padre dalle sue difese, gli fa scoprire tutte le sue miserie. Ogni mercoledì sento parole che sanno di vero, di angoscia e disperazione. Sento bisogni autentici di dire e di dirsi, là dove il privato, paradossalmente, sembra potersi palesare solo attraverso il mezzo pubblico. "Tua madre sa di questo tuo problema?" "No, non ho mai avuto il coraggio di dirglielo, ma lo saprà adesso". Parole che suonano comiche, pronunciate lì, di fronte a milioni di persone: "Detto tra noi". Sento parole incerte e parole altisonanti.

Parole pigre nel fiacco rinvio dell'insulto - "Bugiardo" "Bugiarda sei tu" "Menti" "Sei tu che menti" - e insidie più sottili, ricatti e vittimismo: "La colpa è mia certo, è sempre mia". Sento le parole che perpetuano il conflitto, ne fanno l'orizzonte di due vite. "Tu mi attacchi sempre" "Sei tu ad avere sempre ragione", "Tu non vuoi cambiare?" "E tu? Perché dovrei cambiare io?" Sento parole dal pubblico che accusano, assolvono, giudicano. Parole melliflue, parole stantie, parole che sembrano salire da fosse scavate nel tempo. "L'importanza della famiglia" "Il matrimonio va salvato comunque" "L'uomo è cacciatore". Che suscitano plausi di consenso, sarcasmi, risse violente.

Vedo lacrime vere, lacrime finte, maschere, parole gridate senza voce (il microfono è altrove), gesti che cercano di surrogare le parole, sorrisi sarcastici che accompagnano le parole altrui, ammiccamenti polemici. Da tutto questo imparo qualcosa. Mi piace anche, della conduzione di Maria De Filippi, l'equilibrio e la sensibilità, la capacità di tacere e il misurato sforzo conciliativo (tentativi di rompere le ossessive circolarità che alimentano il conflitto), l'intelligenza. Ma sento e vedo anche altre cose. Sento parole che si riproducono da una scena all'altra, ereditate dai personaggi che hanno preceduto: "Tra noi non c'è dialogo." "È l'affetto che manca." "Il problema è che c'è un problema di comunicazione." Vedo giovani visi accaniti, esacerbatissimi dalla rabbia verso i genitori, una rabbia sempre uguale. Sento parole che sanno di

vero, ma sento anche parole che sanno di falso. Parole che sanno di falso perché costruite per l'occasione e parole che sanno di falso perché sono sempre state dette così. (Ma anche parole che nate false trapassano in vere). Sento parole che vibrano dell'eccitazione per l'ascolto corale, o che per esso perdono vigore. Parole che si ascoltano, che costruiscono facciate di perbenismo, disegni di eroismo e di vittimismo. Figure che si specchiano struggendosi di amore per se stesse, che pateticamente scoprono intenzioni che devono rimanere nascoste. "Sono venuto qui perché tutti vedano il mio gesto di perdonarla" dice un padre che ha ripudiato la figlia perché ragazza madre. E sento, da parte della conduttrice, brusche interruzioni che uccidono nel nascere discorsi generosi di intenzioni, che vogliono solo creare movimenti di scena. "Lei è contro o a favore?" "Secondo lei chi ha ragione?" Sento anche, a volte, una domanda che i partecipanti si pongono: "Perché siamo qui?". E mi pongo anch'io il quesito di fondo: perché alla televisione? Certamente una risposta, per quanto paradossale possa apparire, è quella che viene usato il mezzo più pubblico possibile perché non si comunica nel privato. Perché non si parla, perché lui non ascolta, perché la ragazza si chiude. Allora, vanno in televisione, dove, miracolosamente, la parola ritorna. Il media come luogo di terapia di gruppo; o forse, andando più indietro, come ripresa della confessione pubblica. Ma le analogie si fermano di fronte a quell'elemento della scena comunicativa che sembra peculiare del fenomeno in questione: lo spettatore. Gli uomini e le donne che dibattono i loro problemi non sono solo protagonisti di vicende più o meno dolorose e tormentate, sono anche attori, personaggi di spettacoli destinati a un pubblico che vede e ascolta. Non credo che la consapevolezza di questo ruolo, e l'importanza di essa, debba essere sottovalutata: si è lì anche, forse soprattutto, per apparire. Perché apparire, anche una sola volta, in tv, è oggi per molti un titolo di gloria, riconoscimento ambizioso. (I bambini di ceto medio alto sembra non abbiano molta stima di un genitore che non è mai apparso in TV). Una gratificazione che passa sopra a valori e principi che a gente come me appaiono insostituibili. Già; perché a me sembra inconfondibile un mondo di persone che litigano in televisione sulla quantità e qualità delle reciproche prestazioni sessuali (succede anche questo, non nella trasmissione di cui sto parlando). Cosa faranno domani, i personaggi di queste scene, quando incontrano i vicini, cosa proveranno? Niente probabilmente, il problema è solo mio, loro saranno fieri di essere apparsi in TV.

È un valore il pudore, la reticenza? Recenti saggi di sociolinguisti, per lo più anglosassoni, prendono in esame quella particolare forma di discorso definita "pettegolezzo", rivalutandone la finora discussa fama. (Si vedano tra l'altro i saggi raccolti in Goodman Robert F., Ben-Zé en

Aaron, *Good Gossip*, University Press of Kansas, 1994). Il pettegolezzo, vi si dice, rompe la separazione tra pubblico e privato. Bisogna superare il disagio che suscita l'invasività della sfera privata, posto che non c'è una ragione per fare della riservatezza un valore assoluto; anzi la discrezione è ipocrisia. A un mondo che teorizza la difesa del privato, dove il controllo dei segreti serve ad esercitare il potere, è preferibile un mondo in cui tutte le informazioni siano universalmente disponibili.

Denigrato da una logica maschile, il pettegolezzo è consono a modi di pensare e parlare tipicamente femminili: muovere dal particolare al generale, pensare per indizi, intendersi e parlare per implicazioni e allusioni piuttosto che argomentazioni logicamente rigorose. Aiuta a immaginare le cose da punti di vista diversi dal proprio. Fornisce in particolare alle donne un luogo di intesa, dove si condividono valori e opinioni, e all'occasione può essere una strategia di conflitto con il potere maschile. Il pettegolezzo insomma, rompendo l'omertà del segreto, è un'arma di potere in mano alle donne.

È questo allora che mi trattiene, sono schiava di pregiudizi che non riesco a superare, che fanno della riservatezza e del pudore un valore da difendere? Sono queste le considerazioni che mi fanno diffidare da una rivalutazione del privato, che non mi permettono di gioire della apparentemente realizzata attuazione dello slogan il "privato è pubblico"? O è la constatazione che, per cedere a un facile gioco di parole, il privato è *per* il pubblico; è il rifiuto che del privato si faccia spettacolo, soddisfazione di esibizionismo da una parte, sollecitazione di curiosità dall'altra?

O sono, anche, altre le ragioni della diffidenza, collegate al fatto che di quel progetto del femminismo si sia colta solo una parte, ossia che il privato recuperato resti un evento a sé stante, non crei un movimento che dal particolare vada al generale, come allora si era auspicato? Probabilmente questo mio discorso si ferma là dove, per una teoria, dovrebbe iniziare; si arresta nella speranza che siano altre a proseguirlo.

La soggettività femminile

di Teresa de Lauretis

Relazione presentata al Salone del Libro di Torino, 17 maggio 1996. Una versione ampliata apparirà in un volume di prossima pubblicazione nella collana Gender di Feltrinelli a cura di Patrizia Nanz.

Per parlarvi del mio lavoro in relazione al nostro tema, una ricerca teorica che si è svolta lungo un arco di circa venti anni, ho pensato di riprendere alcuni concetti o termini che si collegano più o meno strettamente a quello della soggettività femminile e che costituiscono dei nodi, dei punti di articolazione, del pensiero lesbico e femminista sul soggetto. I termini che ho scelto, nell'ordine di una mia personale cronologia, sono: *genere e differenza sessuale, identità e politica esperienza, sessualità e desiderio*. Evidentemente ce ne sarebbero altri, ma ho solo dieci minuti. E vi chiedo scusa, quindi, se il mio discorso sarà necessariamente schematico, anche nel tentativo di tradurre - traslare - questi termini al contesto italiano, perché a volte la traduzione (che, si sa, è anche sempre tradimento) può permettere uno scarto, un salto concettuale, può produrre un di più di senso che spinge avanti il pensiero e lo scardina dai concetti reificati e dalle frasi fatte.

Il concetto di *genere* nel senso di *gender* è di recente acquisizione nel pensiero critico italiano, e europeo in genere, mentre negli USA e in altri paesi anglofoni è nato con il movimento delle donne negli anni Sessanta, ed è stato elaborato dalla critica femminista nel contesto dei Women's Studies. Tant'è vero che gli odierni Gender Studies, in Nordamerica, sono sorti molto dopo e proprio in opposizione al femminismo radicale e a una ricerca che privilegia la produzione culturale femminile e gli studi delle donne. Negli anni Sessanta, dunque, *genere, differenza sessuale e sessualità* erano praticamente sinonimi nel discorso femminista, per poi scindersi grosso modo, negli anni Ottanta - in due categorie antitetiche; da un lato sessualità o sesso, pensati come dati naturali, biologici, anche se non in senso etero-normativo; dall'altro

lato gender o differenza sessuale, visti come costruzioni sociali e ideologiche del patriarcato, a svantaggio delle donne (e anche di certi uomini). In questo contesto il mio lavoro sulle tecnologie del genere (di cui un capitolo è tradotto in *Sui generis*) analizzava la costruzione sociale del genere e la sua introiezione o assunzione da parte dei singoli individui come effetto di discorsi e rappresentazioni che, c'insegna Foucault, si ancorano a dispositivi di potere, ossia a istituzioni sociali quali la famiglia, la scuola, la medicina, il diritto, il linguaggio, i mass media, ma anche a pratiche culturali (la lettura, l'arte, il cinema) e a saperi disciplinari - disciplinati - quali la filosofia o la teoria (1). Il soggetto sociale, sostenevo, si costituisce come effetto delle rappresentazioni del genere, nell'identificarsi in esse, nel farle proprie; il soggetto quindi è costruito o meglio ingenerato in una costante interazione con le tecnologie del genere - in una soggezione interattiva, si potrebbe dire oggi, nel linguaggio dei videogames. La presa di coscienza derivante da questa analisi, e dall'analisi della macro-istituzione che sottende tutte le tecnologie del genere, ossia l'istituzione dell'eterosessualità, fa sì che il soggetto del femminismo - e non dico il soggetto femminile - si ponga in posizione critica, distanziata, eccentrica rispetto all'ideologia del genere. Per questo lo ho chiamato un *soggetto eccentrico*, vale a dire, non immune o esterno al genere, ma autocritico, distanziato, ironico, eccedente-eccentrico.

Al momento attuale, in Nord America, sesso, sessualità e genere sono tornati ad essere quasi sinonimi, per esempio nel discorso cosiddetto *post gender*: sia il sesso che il genere sono costrutti discorsivi e pertanto, nell'ottica postmoderna, funzionalista e volontarista, del movimento postgender, possono essere risignificati tramite pratiche di performance o addirittura rifatti chirurgicamente. Mentre il termine differenza sessuale, concepita come differenza tra uomini e donne, a prescindere dagli altri fattori che partecipano alla costituzione del soggetto, quali cultura, classe, "razza", religione, ecc., è caduto in disuso anche nel pensiero teorico e nelle pratiche del femminismo radicale, ed è stato invece sostituito dal plurale, *differenze sessuali*, cioè differenze tra vari tipi di disposizione sessuale devianti o meno rispetto alla sessualità eteronormativa, i quali anch'essi ovviamente contribuiscono alla (trans)formazione della soggettività.

Per *soggettività* intendo i vari modi e le diverse modalità del mio essere soggetto che in *Sui generis* ho articolato nel concetto di *esperienza*, ma nel mio lavoro in corso sto ripensando come *auto-traduzione*. *Soggetto* lo intendo nel doppio senso di (1) essere, persone, individuo soggetto - sottoposto, assoggettato - a regole, costrizioni, norme sociali più o meno rigide (ad es., le regole

assai rigide del sistema di parentela; le costrizioni, un po' meno rigide, che definiscono le classi sociali; le norme che regolano i comportamenti e le aspettative del genere / gender; i discorsi pseudoscientifici, nonché ideologici, su razza, etnia, ecc.); (2) ma anche soggetto nell'altro senso, di soggetto grammaticale: chi esiste, agisce, compie le azioni descritte dal predicato, ossia soggetto o "io" dotato di esistenza, capacità di agire, di volere, ecc.

Il termine soggettività, dunque, ha due valenze; una è quella di assoggettamento o soggezione a determinate costrizioni sociali (ma non solo sociali...), l'altra è quella di capacità di autodeterminazione, resistenza, autodifesa (dall'oppressione sociale, da forze del mondo esterno ma non solo... anche resistenza e autodifesa da forze che agiscono nel mondo interno: basti pensare ai meccanismi psichici di difesa dell'io; rimozione, diniego, proiezione, ecc.). Ho detto "ma non solo" perché il soggetto sociale è sempre anche soggetto psichico, ossia attraversato da desideri, pulsioni, fantasie o fantasmi consci e inconsci, tanto che spesso queste due modalità sono in contraddizione tra loro. Ad esempio, dice Adriana Cavarero: "ho delle corde della mia sensibilità che non coincidono con la mia volontà di essere femminista", in un dialogo con Rosi Braidotti tenuto al Filo di Arianna di Verona e pubblicato su DWF col titolo "Il tramonto del soggetto e l'alba della soggettività femminile." (2) È un titolo che mi pare interessante per la contraddizione che esplicita, in quanto pare voler sganciare la soggettività femminile dal soggetto, presumibilmente cartesiano, ma in effetti non fa che sostituirlo con un altro soggetto o soggettività in positivo, senza divisioni o ambivalenze, e agita solo - sembrerebbe - dalla volontà. Spiegano infatti le organizzatrici, citando Braidotti, che "l'io è solo una necessità grammaticale" ma allo stesso tempo che "si è femministe perché lo si vuole fortemente, con tutta l'energia e la passione che un soggetto è in grado di esprimere". (3)

Questo esemplifica la contraddizione caratteristica del femminismo che ho descritto in *Sui generis*: "la negatività critica della sua teoria, e la positività affermativa della sua politica," contraddizione che non va risolta ma messa in luce e analizzata, poiché non è solo la condizione storica di esistenza del femminismo ma anche la sua condizione teorica di possibilità. (4) Mi spiego: possiamo essere tutte d'accordo che l'io - come il genere, come il corpo - è una costruzione sociale, linguistica, un effetto del discorso, e non un dato naturale, a priori, preesistente al sociale o alla semiosi. Eppure l'io è anche una necessità politica, e di sopravvivenza sia fisica che psichica. È un io corporeo, come dice Freud, magari immaginario (dice Lacan), ma tale che quanto più lo si estende operando sui dati fisici del corpo, ricostruendogli parti, organi, genitali, potenziandolo o modificandolo con protesi, insomma

quanto più si fa cyborg, tanto più questo corpo deve far riferimento a un io, soggetto desiderante e soggetto politico: soggetto preso in una duplice tensione, erotica e etica, che a volte lo immobilizza, altre volte gli apre le porte e le finestre dell'impensabile. In questo caso il soggetto avanza pretese, istanze e diritti, primo fra tutti il diritto al riconoscimento sociale.

Il *Manifesto Cyborg* di Donna Haraway rivendica, nei primi anni 80, il riconoscimento sociale di un soggetto femminile allora insorgente negli Stati Uniti, la donna di colore. Negli anni '90 l'analogo manifesto di Sandy Stone chiede il riconoscimento sociale del soggetto transessuale. (5)

L'affermazione di un *identità* lesbica in Italia, negli anni '90, è un altro esempio di questa soggettività politica femminista che, rivolgendosi alle altre donne, chiede - anzi esige - il riconoscimento della propria esistenza e della propria specifica differenza ai fini di articolare un progetto politico comune - che non è la stessa cosa di un'identità comune o di una politica identitaria. Ma se è tanto difficile intendersi, per esempio sulla critica all'eterosessualità obbligatoria come categoria fondante di un progetto politico comune (questo appare in maniera lampante dalle discussioni del quarto Quaderno Viola) non è tanto perché non se ne veda la validità politica di critica radicale al patriarcato - che finito ancora purtroppo non è quanto perché, come dice Lidia (e diciamocelo tutte una buona volta), al desiderio non si comanda. (6) E questa irriducibilità o refrattarietà del desiderio che fa slittare il termine *eterosessualità obbligatoria* da categoria politica a scenario pulsionale o fantasmatico - e questo vale sia per le donne eterosessuali che per le donne lesbiche. Appare così un'altra dimensione della soggettività: non più semplicemente politica ma appunto soggettiva, singolare, legata all'esperienza e al sapere di un corpo, a degli investimenti pulsionali e fantasmatichi che possono contrastare con la volontà politica e opporre resistenza alla stessa comprensione concettuale. E questa dimensione della soggettività non porta identità ma divisione.

Dunque alla doppia valenza del soggetto femminile nel discorso filosofico-politico femminista - negatività della teoria, positività della politica - corrisponde una doppia valenza della soggettività per quanto riguarda il *desiderio* e la *sessualità*. Si parla, per esempio, di un desiderio femminile di "conquistare il mondo", desiderio che si esplicita tramite la parola performativa, che lo asserisce, lo nomina, e così lo crea, lo mette al mondo. A questo desiderio vincente viene contrapposta una "patologia del desiderio femminile" privo di parola, le cui figure appartengono ancora alla patologia classica, pre-freudiana, della sessualità: l'isterica, la

depressa, e perché no? - continuando a declinare la tipologia - perché no la lesbica? (7) In tale visione "politica" del desiderio e della soggettività femminile si è perso il senso psicoanalitico del desiderio come limite interno dell'io, del desiderio come dis-identificazione, frana, disgregazione, dispersione della coerenza (per non dire della volontà) dell'io-momento estatico di esplosione/implosione, in cui l'io si scolla, si sfalda, non tiene più. Anche questo momento estatico di eclissi, di rischio, di perdita di sé nel desiderio dell'altro o dell'altra è parte della soggettività, la parte che più perviene alla sessualità. Ed è questa che fa problema, proprio perché disturba la linearità, la progressività, la performatività di una politica del desiderio trionfante.

È per questo suo far problema che la sessualità difficilmente rientra nei discorsi sulla soggettività femminile? tanto che il desiderio stesso, per essere sempre vincente, deve venir desessualizzato, depurato della sua negatività. Io insisto sulla refrattarietà del desiderio, e sul quoziente di negatività che rimane attivo nell'esperienza di un soggetto sessuato. Ma affinché non sembri che io voglia opporre, o semplicemente sostituire, la negatività del desiderio alla positività di una politica femminista, ripeto che anche questa contraddizione o doppia valenza va mantenuta: non va risolta in una direzione o nell'altra, né va rimossa o minimizzata, ma va tenuta in conto, affrontata, negoziata. Ciò che propongo quindi, prendendo a prestito le parole da Simonetta Spinelli, è di ripensare la soggettività femminile tenendo conto di che pratiche comporti e che *necessità* sottenda il desiderio agito da un *corpo* di donna.(8) Proprio ai fini di articolare un comune progetto di politica delle donne attraverso le nostre tante e molteplici differenze.

Note

(1) Teresa De Lauretis. *Sui generis*, Feltrinelli, Milano, 1996.

(2) DWF, n. 4 (20), 1993, p. 75.

(3) Ibidem, p. 71. O come scrive la stessa Braidotti teorizzando un nuovo soggetto desiderante nomade, molecolare, multiplo, in continua transizione, "il modo migliore per concretizzare l'immagine del nomade è quello di tradurla in termini di politica istituzionale" (*Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Roma, 1995, p. 40). Che ci sia qualcosa di contraddittorio o di paradossale nel voler far rientrare un soggetto così definito nei binari istituzionali è sottolineato anche da Anna Carnaiti Hostert in *Passing. Dissolvere le identità*,

superare le differenze. Caste 1-vecchi, Roma, 1996, p. 36.

(4) De Lauretis, *Sui generis*, p. 163.

(5) Il libro di Judith Butler, *Corpi che contano* (Feltrinelli, Milano, 1996), fornisce un ulteriore esempio di questa contraddizione tra negatività della teoria e positività della politica: da un lato sostiene che il soggetto non esiste se non come effetto della citazionalità stessa del potere, che l'io acquista esperienza solo citando, reintegrando la legge tramite una "pratica ripetitiva o ri-articolatoria, immanente al potere" (p. 15), per cui l'io è sempre interno al potere e in complicità con esso. Però, dall'altro, Butler ci dice che le pratiche *queer* effettuano una "riconversione dell'abiezione in azione politica" (p. 20), una politica che vuole dare legittimità ai corpi abietti, esclusi dal corpo sociale, vale a dire ai corpi omosessuali, e trasformati in "corpi che contano", ossia corpi riconosciuti socialmente come "vite preziose e degne di sostegno". Ma come questa politica della risignificazione possa aver luogo se non ci sono soggetti che la praticano (dato che, Butler sostiene, il soggetto non esiste), rimane una questione irrisolta che crea contraddizione anche all'interno del suo stesso discorso teorico.

(6) "Una, due, tre discussioni... tanto per cominciare", *E l'ultima chiuda la porta*, *I Quaderni Viola* n.4, Nuove Edizioni Internazionali, Milano, 1996, pp. 18-32.

(7) *Sottosopra rosso*, gennaio 1996, pp. 3-4.

(8) Simonetta Spinelli, "Nell'insieme e nel dettaglio", *DWF*, n. 15, 1991, pp. 27 e 29.

Nuove pratiche, nuove parole?

L'incontro di Palermo delle riviste femministe

di Paola Redaelli

L' 1 e il 2 giugno 1996 sono andata a Palermo per un convegno tra i periodici femminili autogestiti, dal titolo "Nuove pratiche, nuove parole" organizzato con squisito senso dell'ospitalità dalla rivista "Mezzocielo", con il sostegno non solo finanziario del Comune di Palermo e in particolare del sindaco Leoluca Orlando. È difficile riflettere a ridosso di un incontro così ricco di spunti, di sollecitazioni diverse, di temi e insieme però anche per me molto spaesante. "Il paese delle donne" ha pubblicato un resoconto sintetico e fedele del dibattito di quei due giorni sul numero del 20 giugno 1996, al quale rimando per chi voglia sapere con precisione che cosa è stato detto effettivamente e anche quali sono state le proposte formulate, raccolte dall'intervento conclusivo di Simona Mafai, alcune delle quali trovo particolarmente interessanti:

(1. presentare al Ministero dei beni culturali e ambientali un documento comune in cui ciascuna testata chieda sulla base del suo bilancio un contributo finanziario a sostegno della sua attività culturale in modo da sottrarsi alle questue solitarie, umilianti e clientelari cui ci siamo sinora, senza peraltro grandi risultati, sottoposte; 2. organizzare un incontro con le giornaliste dei 'femminili' e degli altri giornali interessate a confrontarsi con noi sul problema dei contenuti e della qualità dell'informazione in generale; 3. preparare un 'forum' su un tema più tradizionalmente politico - le istituzioni, per esempio - sulla base delle elaborazioni sino a questo momento fatte).

Dicevo più sopra che all'incontro di Palermo ho vissuto una forte sensazione di spaesamento. E non solo a causa della mia scarsa consuetudine, oramai, con le riunioni politiche. Cercherò qui di seguito di elencare alcuni degli interrogativi e delle considerazioni che mi si sono affollate

nella testa in quei giorni e che di questo spaesamento sono soprattutto responsabili. Interrogativi e considerazioni che avevano origine innanzitutto nel tentativo di capire la natura della diversità tra noi, evidente ma non riducibile a quella, indicata da Marina Pivetta, tra testate che si occupano di fare informazione, di un modo diverso di fare giornalismo, come "Il paese delle donne", e testate che sono il risultato, lo strumento di espressione di un piccolo gruppo e di una pratica politica. Se infatti il progetto de "Il foglio de il paese delle donne" mi pare chiaramente riassumibile in un dar voce a tutto ciò che in Italia viene fatto dalle donne nel tentativo di porsi come soggetti (e il nome della testata in questo caso è pieno di significato in quanto mantiene tutta l'ambiguità, a mio modo di vedere fortemente rispondente alla realtà, di un agire delle donne che si configura come mondo separato e insieme però anche in relazione, sulla scorta di un punto di vista proprio, con il resto del mondo che così facendo modifica), più confusa è la connotazione dell'arcipelago delle altre testate. Qual è infatti la pratica politica che unisce, tiene insieme al loro interno, i gruppi delle donne che fanno gli altri giornali? A meno di non identificare questa pratica con il lavoro di autocoscienza, relazione, confronto, riflessione, discussione che comporta il fare un giornale, un lavoro certo profondamente diverso da quello abitualmente in uso nei normali periodici, e che conosco in quanto per esempio viene praticato tra mille difficoltà nella redazione di "Lapis", non mi pare di intravedere, né in "Lapis" né nelle altre testate, altre forme di pratica politica. Pratica politica collettiva, voglio dire. Perché, di pratiche politiche individuali, se ne intravedono molte, leggendo le pagine dei nostri giornali, molte e molto diverse, anche in contraddizione tra loro, anche di tipo tradizionale.

E poi, qual è il progetto di ciascuna delle nostre testate? E, parlando di progetto, a quale tipo di progetto si allude? A un progetto politico più ampio che comprende, anche ma non solo, il fare un giornale, oppure a un progetto che si esprime essenzialmente nei contenuti, nelle forme e nei modi con cui quel particolare giornale viene fatto? E ancora, i nostri giornali sono uno strumento di qualcosa d'altro (ma di che cosa, esattamente), oppure sono loro stessi l'incarnazione di un progetto che ha al suo centro la parola scritta e perciò anche la riflessione su di essa, una concentrazione vigile sul carico di significati di cui essa è sempre veicolo, all'interno di qualsiasi linguaggio? E qualora vogliano essere questa seconda cosa, come mantenere in vita una possibilità di scambio e di comunicazione prima di tutto all'interno del gruppo di donne che di ognuno di questi giornali costituisce la redazione, un gruppo in cui ciascuna si occupa di una particolare disciplina o di un particolare settore e che, per forza di cose, approfondendo quel suo campo specifico si allontana dalle altre, in quanto la sua particolare relazione con quell'oggetto modifica lei, il suo pensiero e il progetto stesso che con

le altre aveva in comune? Insomma, questi ed altri pensieri mi vagavano nella testa a Palermo mentre ascoltavo le altre, intervenivo, mi dichiaravo d'accordo con alcune proposte e in particolare, avventuristicamente, con quella di organizzare un incontro con le donne che scrivono su periodici e quotidiani che non saprei come definire (misti, maschili, normali?), un incontro che non avesse come oggetto la lagnosa richiesta che per favore parlassero anche di noi.

Rovine con vista

di Paola Malanga

Una curiosa coincidenza storico-culturale ha segnato la pubblicazione in Italia del prezioso studio di Giuliana Bruno, dapprima edito negli Stati Uniti.⁽¹⁾ Nel novembre scorso, a pochi mesi di distanza dall'uscita dell'amore *molesto*, il film che Mario Martone ha tratto dall'omonimo romanzo di Elena Ferrante, *Rovine con vista* è apparso come un'eco remota e profonda, la cui voce, invece di spegnersi via via, al contrario acquistava sempre più spessore e andava a schiarire le cupe zone d'ombra di una Napoli riemergente dopo decenni di oblio. Impossibile, allora, non cedere alla suggestione di leggere i due percorsi in parallelo, come comunicanti a distanza per ignote ragioni di sensibilità e congiuntura epocale: nell'*Amore molesto*, Delia (Anna Bonaiuto) tornava nella città-madre da cui era fuggita, e di cui aveva dimenticato persino il dialetto, per compiere un'indagine personale sugli ultimi giorni della madre trovata cadavere sulla spiaggia; in *Rovine con vista*, Giuliana Bruno, napoletana che insegna ad Harvard, torna nella città d'origine per compiere una ricerca sul cinema perduto di Elvira Notari (1875-1946), prima e prolifica film-maker italiana (ma anche produttrice, sceneggiatrice e insegnante di recitazione) della cui imponente opera - sessanta lungometraggi e più di un centinaio tra cortometraggi e documentari - rimangono solo brandelli. Storie di scavi, di fatica, di rimossi da riportare alla luce, di ipotesi autorizzate dalle graduali scoperte e di libere associazioni suggerite dalla "fantasia" indispensabile a qualsiasi ricercatore. Storie di dettagli e frammenti che, se opportunamente attivati, aprono improvvisamente scenari sublimi, trasformando la microstoria in questione, apparentemente destinata a sviluppi minimali, in una sorta di sfavillante noir in Cinemascope potentemente coniugato al femminile, dove gli indizi e i loro collegamenti non portano tanto alla risoluzione del singolo caso quanto all'individuazione di un intero mondo. Se ancora oggi, per parlare di *Rovine con vista*, scegliamo di partire dall'*Amore molesto* è perché, col tempo e la riflessione, i legami tra i due percorsi ci sembrano ancora più stretti: due "madri" scomparse nella stessa città, il corpo dell'una e il

corpus di testi dell'altra, due "emigrate", due spedizioni archeologiche alla ricerca di civiltà sepolte, individuali o collettive che siano, metodi "scientifici" innervati di spiccata intuizione femminile... E naturalmente non crediamo di far torto all'autrice paragonando il suo corposo studio ad un'opera di *fiction*, ma - al contrario - di renderle giustizia collocandola al fianco dell'eroina dimenticata a cui ha dedicato anni e anni di appassionate ricerche in luoghi impervi.

Rovine con vista, saggio di teoria culturale che "è insieme un'indagine su problemi di ordine storiografico e una risposta alla sfida lanciata dalla riflessione femminile tanto alla storia quanto alla teoria del cinema" (così Giuliana Bruno nell'Introduzione), si configura come un viaggio di scoperta, a metà strada tra il vagare del flâneur baudeleriano ripreso da Walter Benjamin e le spedizioni verso i nuovi mondi, che poi erano gli antichi, che aprirono l'età moderna ridisegnando la mappa del globo terrestre. Non è un viaggiare casuale, il suo, oppure è d'obbligo di ricordare che "niente è fortuito tranne il caso", come ha detto Eric Rohmer: Giuliana Bruno procede sì in libertà, scegliendo strade marginali e pochissimo frequentate, ma lo fa con un articolato bagaglio di strumenti ad alta definizione critica, e sa benissimo dove dirigersi, quale vicolo imboccare ad ogni bivio, come andare avanti e tornare indietro, allargare il campo e stringere l'obiettivo su un particolare all'apparenza insignificante. Grazie a questa tecnica esplicitamente cinematografica che rende con efficacia sulla pagina scritta la mobilità del suo sguardo a tutto campo, interessato in egual misura sia alla visione d'insieme sia all'"infinitesimale", il cinema perduto di Elvira Notari può rinascere attraverso tanti punti di vista, incontri paratestuali e intertestuali, cortocircuiti che hanno il merito di stimolare una riflessione critica ormai assuefatta, in Italia soprattutto, alla rigidità dei punti di riferimento.

Rovine con vista, pur inscrivendosi in precise coordinate progettuali, sposta continuamente il proprio baricentro senza timore alcuno di spingersi in territori quasi sempre tenuti ben separati da barriere e steccati accademici. Cinema, architettura, arte, fotografia, letteratura, sociologia, medicina, psicoanalisi, filosofia, urbanistica, economia, politica e altro ancora si danno il cambio per offrire la propria specificità disciplinare da integrare in un discorso complessivo, volto a ricostruire, attorno alla figura di Elvira Notari, uno spazio-tempo tanto preciso nella sua materialità storica quanto evanescente nella sua verità profonda, ma non inafferrabile per un occhio attento. Giuliana Bruno parte con un totale della Napoli della fine del secolo scorso, quand'era metropoli all'avanguardia perché sapeva far germogliare con entusiasmo la pratica bassa di un cinema lontano dal diventare "Arte" (all'apice del muto erano

ben venti le riviste di cinema pubblicate nella città partenopea), e dal corpo urbano, per progressivi e intriganti spostamenti, passa senza soluzione di continuità al viaggio virtuale nel corpo femminile messo in scena dalla Notari, "Invernizio del cinema", che sullo schermo si ribella - in opere contemporaneamente popolari e d'autore - alle imposizioni, agli scempi, alle ferite, alle mutilazioni fisiche e psichiche subite dalle donne (e -va da sé - alle costrizioni della censura, della morale pubblica, del perbenismo borghese opposto alla dirompenza e all'eccesso del melodramma popolare). Tra questi due estremi geografici, trovano posto - trattati con la suddetta poliedricità - la realtà di una casa di produzione familiare a gestione matriarcale (ma emancipata anche dagli schemi del matriarcato), gli intrecci di fiction ispirati alla quotidianità dei bassifondi, la predilezione per il realismo grottesco, una pratica filmica che anticipa il neorealismo, l'entusiasmo del pubblico (soprattutto femminile) e le perplessità della critica snob, in un tourbillon di suggestioni ed erranze che dà vita ad un paesaggio del tutto insolito nel panorama saggistico italiano. Per più di un motivo.

Da una parte, Giuliana Bruno ha adottato lo sguardo americano, *on the road* per definizione, adattandolo alle proprie esigenze personali e all'oggetto del suo studio: quale approccio migliore del movimento, della "passeggiata inferenziale", per una studiosa che da Napoli è approdata all'università di Harvard, e per una film-maker salernitana i cui film, nati nel capoluogo campano, sono poi finiti, clandestinamente durante il fascismo, nelle sale di Little Italy e di Brooklyn, proiettando sullo schermo un sogno napoletano che resisteva a qualsiasi American Dream?

Dall'altra, Giuliana Bruno inserisce la *feminist film theory* - che evidentemente permea l'impostazione e lo svolgimento della sua ricerca - nel quadro più ampio di una teoria culturale che nulla esclude e tutto vaglia, sgombrando il campo dai fuorvianti riduzionismi ideologici o dagli impoverimenti epistemologici che spesso fanno da corollario a ipotesi formulate nell'isolamento di un singolo aspetto, di un singolo tema, di un singolo punto di vista. Il cinema di Elvira Notari è andato perduto non solo perché realizzato da una donna, ma in quanto realizzato da una donna che praticava generi "infimi", cinema d'appendice all'ennesima potenza. E se pensiamo a cosa succede a Nino D'Angelo, beniamino della Napoli che un secolo fa decretava il trionfo "delle film" della Nostra, e trattato con disprezzo dall'establishment culturale, possiamo renderci conto di quanto sia necessario -per arricchire il discorso sul femminile - coltivare con passione e scrupolo anche altri territori, apparentemente lontani, se non addirittura considerati in opposizione. La cine-archeologa Giuliana Bruno non ha paura di

avventurarsi altrove. Ed è appunto questa sua curiosità pioneristica per l'altrove a fare di *Rovine con vista* un ricco e affascinante libro femminile. Su Elvira Notari, sul cinema muto, sulla Napoli di ieri e di oggi, sulle emigrazioni delle donne che viaggiano allo stesso modo, instancabilmente, su un aereo come su una pagina bianca, su una nave come di fronte a uno schermo illuminato.

Nota

(1) Giuliana Bruno, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, Edizione italiana a cura di Maria Nadotti, La Tartaruga edizioni, Milano, 1995.

Fino all'osso delle cose

di Manuela Fraire

È un gesto di grande generosità, di esibita espropriazione quello di chi, scrittore o scrittrice, si azzarda a consegnare allo sguardo famelico del lettore la propria passione per l'astinenza, per le privazioni. Per il digiuno insomma. La storia che Nadia Fusini ci racconta nel suo romanzo *La bocca più di tutto mi piaceva*, (1) tecnicamente è la vicenda dell'anoressia di una adolescente, che si conclude con la vittoria della vita sulla morte.

Chi vorrà, realisticamente, difendersi dal messaggio che il testo ci consegna, potrà collocarlo tra i racconti sapienti di vicende psicopatologiche di confine. Oltre vi era infatti la morte: "Per pochi giorni, tre o quattro, la giovane donna [in cui Nadia rintraccia se stessa] non morì per fame e disidratazione". Esattamente questa è la storia attorno a cui Nadia scrive un romanzo. Scrive non per informarci di qualcosa né per bisogno di confessarsi, limite di molte scritture autobiografiche. Lei vuole dire un'altra storia indicibile senza l'ardimento che ormai le donne mostrano di avere anche quando si tratta di rinunciare ai godimenti profondi della segretezza. Nel segreto si nascondono le fantasie più illecite, i piaceri più spiacevoli per sensi troppo (o troppo poco) affinati. Svelarli è un gesto temerario, innanzitutto verso se stessi. Ci vuole una grande passione dialogica per sopportare la perdita d'esperienza che la scrittura pretende.

Nadia narra la storia di una adolescente che si allena alla perdita della carne, progressiva, per la passione di arrivare "all'osso delle cose". Alla loro interna, nascosta struttura. Quel "filo di ferro" che è l'anima che permette di animare, di far muovere i burattini; quello scheletro senza cui il linguaggio ci fa dire che si è "senza spina dorsale" per dire che si è senza carattere. Il proprio carattere. Le proprie caratteristiche. Anche una debolezza grandissima denota carattere. Ci vuole una struttura per arrendersi oltre che per combattere. Ci vuole una forza per perdere.

Nadia non vuole sostenere niente. Non ha una tesi da dimostrare. Ha il desiderio di raccontare. E parte da un io narrante che è all'origine della soggettivazione. Parla in prima persona. Come Emily Bronte che afferma "Heatcliff sono io" per dire quanto appassionatamente non possa separarsi dalla sua creazione-creatura.

La scrittura salda così il suo debito con lo scrivente.

Come psicoanalista a questo romanzo debbo una particolare riconoscenza: in quanto è scrittura e non trascrizione mi solleva dall'incarico, che altrimenti per un antico vizio mi sarei presa, di confrontare questa storia con altre storie che traggono la loro esistenza quasi esclusivamente dall'essere divenute dei "casi" clinici.

La sofferenza di cui Nadia parla non solo non si risolve con le cure mediche, che pure hanno successo poiché vengono raggiunti i quarantasei chili perseguiti dalla normalità. Anzi, come lei afferma, le suddette cure si risolvono in una perdita d'anima: "mentre il mio scheletro si ricopriva piano di carne, era l'anima che dimagriva, spirava". Ci sono tanti di quei motivi buoni, intelligenti, vitali per dire che è stato meglio vincerlo quel digiuno, non ultimo che Nadia non morendo di fame, è qui tra noi a fare le nostre vite più ricche, che provo quasi vergogna a confessare che quella perdita d'anima che ha restituito Nadia al suo futuro è vera scrittura. Poiché mentre l'anoressia mi ha sempre immalinconito e anche un po' spaventato per via della sua sostanziale obbedienza ad un sistema di leggi e controlli, il digiuno di cui si parla nel libro non controlla, non pesa, non vomita. Esso lascia intatti i morsi della fame. Ne gode anzi e qui sta l'elemento scandaloso. Che si fa parola, scrittura, desiderio, fosse anche uno smagrimento tale da ridurre quasi a puro spirito l'astinente. E un'esperienza di cui non abbiamo nessun dovere e neanche forse nessun diritto di curarci.

E non si dica che scrivere è la cura. Nessun dolore vero e grande accetta di misurarsi con la parola. Bisogna averne già persa una parte di quel grandissimo-grandioso dolore perché la parola possa farsi strada, possa ritagliare le sue sagome nella stoffa compatta della sofferenza. Quelle che conformano il nostro personalissimo dolore ad esperienze condivisibili con altri. Perdite, smagrimenti, assottigliamenti progressivi, ci conducono nel regno della parola, nel dominio del linguaggio, luogo dove a certi aspetti della vita *non si dà peso...* Oppure ci perdono a noi stessi e alla vita attraverso l'ambivalenza che può tenere inchiodate tutte le nostre energie creative all'immagine di un panino. Anche così si può leggere il libro di Nadia. Come la storia del cammino iniziatico che conduce alla scrittura. Il digiuno e l'allenamento a godere della

privazione somigliano maledettamente al godimento che inchioda alcuni alla scrivania, malgrado l'artrosi cervicale, il bruciore agli occhi, l'ansia narcisistica di non aver fatto abbastanza bene. Inspiegabili come la rinuncia al cielo, ai profumi e alle puzze del mondo. Alle sue voci e ai suoi sguardi. Che nessuna opera renderà all'artista, fosse anche quella che è più degna di competere con le opere del Creatore. E infine è necessario conoscere un'altra privazione perché il digiuno, i digiuni del corpo e della scrittura, si realizzino come esperienza che di patologico ha solo l'uso gergale della parola pathos come sinonimo di sofferenza, mentre è familiarità con un "sentire" che è stato condiviso. Che diviene in questo modo un pasto che si ferma in gola perché strozzato di lacrime. Si sa che l'anoressia è basicamente un disturbo del rapporto madre-figli, principalmente figlie. Una grande ambivalenza verso il cibo caratterizza quei rapporti con la madre nei quali lei si è negata al comune godimento.

Il romanzo di Nadia è un inno all'umanità del padre, al suo calore, alla sua capacità di essere triste e allegro. Al suo anelito verso un mondo giusto e intelligentemente onesto. L'amore di lui per lei e di lei per lui rende il mondo più dolce e più bello; la di lui tristezza la intristisce e la sua lontananza la fa sentire come una "bambola" abbandonata (immagine di una potenza emotiva straordinaria). La sua morte infine la priva definitivamente del desiderio legato alla possibilità di farlo felice. Una perdita tristissima e grandissima. Il padre rappresenta da subito l'amore. Quello che riempie le giornate, le ore e i minuti. Che dà senso alle cose piccole come alle grandi. Che sene per vivere meglio. Ma non è la passione, con i suoi grandi caldi e grandi freddi. Soprattutto con l'immensità dell'odio e del risentimento che può generare; quella nel libro è di pertinenza della madre. Quella stessa madre che persegue, assieme ai medici, la salvezza di Nadia. Una *"salvezza che non nasce dal desiderio, ma è imposta come un ordine perché la verità è che non mi facevano morire, perché la morte era un disordine che mia madre non tollerava, come quando giocavo sul letto col babbo"*.

Proprio questa insopportabile, occulta verità del rapporto della madre con la figlia il linguaggio rende comunicabile. La mette così in comune. È spettato alle madri, soprattutto quando non ai padri, il peso di stabilire un ordine tra la voluttà dell'autoannullamento glorioso, irresistibilmente attraente, e la vita. Grande scacco il disfacimento della creatura da lei stessa generata che sfugge al suo controllo. Per salvarla, deve separarsi dalla volontà di onnipotenza, dallo scacco di non esserle sufficiente. La somministrazione del cibo è il primo gesto che sottolinea l'avvenuta separazione tra il corpo della madre e quello del figlio.

Ci vuole da parte delle madri una grande forza che ha loro permesso in passato di tollerare la spiacevolezza e l'impopolarità insite nell'applicazione di quell'ordine di cui parla Nadia. Alla passione per la morte-annullamento e al cerchio chiuso delle braccia dei padri goduriosi immemori del patto fatto con le proprie creature, di farle essere oltre loro stessi, le madri sono capaci di opporre dei confini rigidi, dei geli di morte. In casi estremi conducono le loro creature, coi loro silenzi e le loro irriducibilità, sin quasi sull'orlo di quelle tombe che tanto sono simili alle culle. Come se qualcuno avesse loro consegnato il mandato di emancipare le loro creature dal disordine, dal caos primordiale, dalla confusione.

Quel mandato è fatto di azioni, presenze, controlli. Il corpo della madre si propone come barriera fisica tra il figlio e il caos da subito.

La scrittura che si apparenta con smagrimenti e riduzioni progressive di peso non può certo sostituirsi alla barriera di carne. Sarà perciò diversa la madre che si appropria della scrittura. Verrà essa riconosciuta come madre dai suoi figli? Quella pratica astinente che conduce alla scrittura quali risentimenti genera? Non affrettiamoci a rispondere e non smettiamo di sperimentare forme di astinenza che non privino del piacere noi e le creature da noi amate.

Qualcuna ha scritto giustamente che bisogna imparare ad essere donne senza cuore per dare al cuore altre possibilità. Cioè che dobbiamo noi, attraverso i nostri corpi e le nostre menti ridisegnare lo spazio della vita nostra e di coloro che amiamo in modo da non avere più bisogno di porci come barriere tra loro e il loro impulsi autodistruttivi. La madre ha donato a Nadia il suo amore per un ordine odioso quanto necessario. Il padre le ha donato tutto il testo. Un resto enorme di cui lei può godere e che ancora può rimpiangere perché l'altro ordine, quello della madre, non è stato totalmente disobbedito.

Il godimento, indecente, che sta nella violazione di quell'ordine si staglia tanto più possente ed eccitante quanto più, nella sua rigidità, si afferma l'immagine di colei che a quell'ordine ha sacrificato il proprio piacere. Resta la speranza che nella fuga genealogica, come in quella prospettica, ella a sua volta abbia sperimentato l'importanza di forzare quell'ordine sino quasi ai suoi punti di rottura. Anche lei *quasi*.

Nota

(1) Nadia Fusini, *La bocca più di tutto mi piaceva*, Donizelli Editore, Roma, 1996.

LE RUBRICHE

Fra sé e l'altro

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

Testi/Pretesti

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

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

Il sogno e le storie

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

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

Racconti del corpo

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

Proscenio

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

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

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

Il mosaico dell'identità

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

Il paradosso dell'emancipazione

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

Tra virgolette

Parole pigre, parole sospette, parole abusate, parole rinnovate, parole ricche, parole-offerta,

parola-insidia, parole doppie, parole finte, parole tra virgolette. Ascoltare le parole, scuoterle, per vedere cosa c'è dentro. Cercarne gli echi. Prendersela con le parole. Consapevoli del fatto che si può avere a che fare solo con le proprie fantasie, che è di quelle che si sta parlando.

In lettura 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: Lidia Campagnano Giovanna Grignaffini Laura Kreyder Laura Mariani Paola Melchiori Maria Nadotti Rosella Prezzo Paola Redaelli Silvana Sgarioto.

Collaboratrici: Luisa Accati Iudith Adler Hellmann Maria Bacchi Emma Baeri Dora Bassi Anna Bravo Giuliana Bruno Nelvia Di Monte Marisa Bulgheroni Manuela Fraire Carmela Fratantonio Marina Mizzau Liliana Moro Anna Nadotti Adriana Perrotta Rosalba Piazza Dolores Ritti 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.

Fotolito: Lineatre Service, Milano.

Stampa: Grafiche Biessezeta Mazzo di Rho (Mi).

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

Finito di stampare nel mese di agosto 1996.

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