

32

Numero 32
Trimestrale
dicembre 1996
Lire 12.000

La Tartaruga Edizioni Srl
Distribuzione
Arnoldo Mondadori Editore

Spedizione
in abbonamento postale 50%
Milano

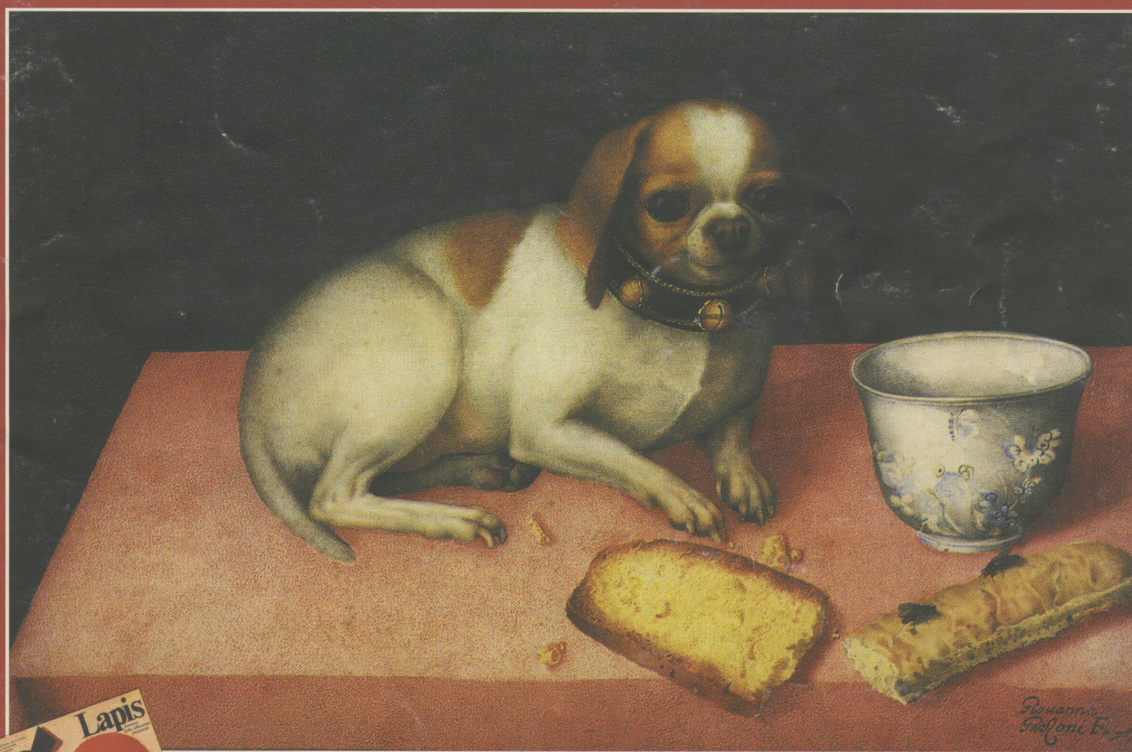
Registr. Tribunale di Milano
n. 152 del 29/03/1993

Lapis

Percorsi della riflessione femminile

casa è in nessun luogo
di bell hooks

pagine inedite dal diario
di Sylvia Plath



**Indice analitico
dei 10 anni di Lapis
all'interno**

altro da me / il mio altro io
di Trinh T. Minh-ha

Un pugno di mosche in faccia
incontro con la regista Monica Pellizzari

usi e abusi del dolore
vittime e consumatrici

CREDITS EBOOK

Titolo: Lapis - numero 32

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 32

~

Dicembre 1996

Sommario

Credits Ebook.....	2
Il Mosaico dell'Identità.....	5
Elogio del margine.....	5
Di dove sei?.....	14
Altro da me il mio altro io.....	26
Testi/Pretesti.....	40
Rime e rimandi.....	40
Pagine inedite dal diario di Sylvia Plath*.....	52
Le stelle fisse di Sylvia Plath.....	63
I Racconti del Corpo.....	68
Usi e abusi del dolore.....	68
Proscenio.....	79
Il rimosso dello sguardo.....	79
Un pugno (di mosche) in faccia.....	85
Misteri, confessioni e miti personali.....	93
Castello di Rivoli 1996.....	99
I Paradossi dell'Emancipazione.....	106
Diario parlamentare.....	106
Percorsi del femminismo milanese a confronto.....	110
La famiglia tra privato e pubblico.....	119
In Lettura e In Visione.....	124
Un libro impossibile.....	124
Le Rubriche.....	128
Colophon.....	132
Lapis.....	132

Elogio del margine

di bell hooks

L'africana-americana bell hooks, teorica femminista, studiosa e attivista, spiega perché considera il margine il solo spazio di radicale apertura.

A chi tra noi vorrebbe avere un ruolo attivo nella creazione di pratiche culturali contro-egemoniche, "una politica di posizione", intesa come punto di osservazione e prospettiva radicale, impone di individuare spazi da cui iniziare un processo di revisione. Quando mi viene chiesto "cosa significhi provare piacere leggendo *Amatissima* (romanzo di Toni Morrison, NdT) o vedendo un film come *School Daze* (film di Spike Lee, NdT) o sentire un interesse teorico per il poststrutturalismo" (uno degli interrogativi "selvaggi" posti al III Forum mondiale Cinema Focus), la mia risposta si colloca nell'ambito della lotta politica di opposizione. Piaceri così diversi si possono provare, anche con gran godimento, perché si trasgredisce, vale a dire perché "ci si allontana dalla propria posizione". Per gran parte di noi tale "allontanamento" implica la rottura dei limiti oppressivi di razza, sesso e dominio di classe. Inizialmente, dunque, si tratta di un gesto politico di sfida. Allontanandoci, ci troviamo di fronte a scelte e posizioni di varia natura. Air interno di sistemi di potere e di relazione complessi e mutevoli ci mettiamo dalla parte della mentalità colonizzatrice? Oppure perseveriamo nella resistenza politica a fianco degli oppressi, pronti ad offrire il nostro modo di vedere, teorizzare, far cultura, in favore di quella tensione rivoluzionaria che cerca di creare spazi in cui l'accesso al piacere e al potere della conoscenza sia illimitato, in cui la trasformazione sia possibile? Questa scelta è cruciale. Definisce e forma la nostra risposta alle pratiche culturali correnti e la nostra capacità d'immaginare atti estetici di opposizione nuovi e alternativi. Caratterizza il nostro modo di parlare di questi temi, il linguaggio che scegliamo. Il linguaggio è anche un luogo di lotta.

Provare a parlare di temi quali "spazio e posizione" scatena in me un dolore antico. Questi interrogativi mi obbligano, infatti, alla difficile esplorazione dei "silenzi" - luoghi che, nella mia personale storia politica e artistica, sono privi di definizione. Prima di tentare una qualsiasi risposta, ho dovuto valutare in che modo questioni quali spazio e posizione siano intimamente connesse ad un profondo e personale disorientamento emotivo rispetto a luoghi, identità e desiderio. Una volta, nel corso di un'intensa conversazione notturna, parlando di chi, oppresso, lotta per darsi una voce, Eddie George (membro del Black Audio Film Collective) mi ha detto che "la nostra è una voce spezzata". E lo diceva in termini negativi. Gli ho risposto semplicemente che, quando la voce che ascoltiamo è rotta, è impossibile non cogliere anche il dolore che ci sta dietro - le parole della sofferenza -, quei suoni che spesso nessuno vuole udire. Stuart Hall è intervenuto parlando del bisogno di una "politica dell'articolazione". Capivano entrambi quanto mi fosse difficile trovare le parole. Uno scambio d'idee come questo è un gesto d'amore; gliene sono grata. Ho lavorato per cambiare il mio modo di parlare e di scrivere, per incorporare nei miei racconti il senso geografico: non solo dove io sono ora, ma anche da dove vengo, e le molteplici voci presenti in me. Ho affrontato il silenzio e l'incapacità di essere articolata. Quando dico che queste parole scaturiscono dalla sofferenza, mi riferisco alla lotta personale che si conduce per definire la posizione da cui ci si dà voce - lo spazio del teorizzare.

Spesso, parlando con radicalità di dominio, parliamo proprio a chi domina. La loro presenza cambia la natura e la direzione delle nostre parole. La lingua è anche un luogo di lotta. Ero solo una ragazzina quando ho letto le parole di Adrienne Rich, "questa è la lingua dell'oppressore, ma ho bisogno di parlarti". Questa lingua che mi ha consentito di frequentare l'università, di scrivere una tesi di laurea, di sostenere colloqui di lavoro, ha l'odore dell'oppressore. La lingua è anche un luogo di lotta. Gli aborigeni australiani dicono "il puzzo di uomo bianco ci sta uccidendo". Ricordo i profumi della mia infanzia, la zuppa di pane, i broccoli, la pasta fritta. Ricordo come ci parlavamo, le nostre parole marcate dal forte accento dei neri del sud. La lingua è anche un luogo di scontro. Noi siamo uniti nella lingua, viviamo nelle parole. La lingua è anche un luogo di lotta. Avrei il coraggio di parlare all'oppresso e all'oppressore con la stessa voce? Avrei il coraggio di parlare a voi con un linguaggio che scavalchi i confini del dominio - un linguaggio che non vi costringa, che non vi vincoli, che non vi tenga in pugno? Il linguaggio è anche un luogo di lotta. Gli oppressi lottano con la lingua per riprendere possesso di se stessi, per riconoscersi, per riunirsi, per ricominciare. Le nostre parole significano, sono azione, resistenza. Il linguaggio è anche un luogo di lotta.

Non è un obiettivo facile trovare il modo di includere le nostre molteplici voci nei vari testi che creiamo - film, poesia, teoria femminista. Sono suoni e immagini che il consumatore medio ha difficoltà a comprendere. Sono proprio quei suoni e quelle scene di cui non ci si può appropriare ad essere la traccia che tutti cercano di mettere in discussione, che tutti vogliono cancellare e far scomparire. Me ne accorgo persino ora, mentre scrivo questo articolo. Nel proporlo all'ascolto e alla lettura, parlo con spontaneità, esprimendomi sì con termini propri del mondo accademico, ma soprattutto "usando il parlato" - espressioni colloquiali tipiche dei neri, suoni e gesti intimi che riservo per la famiglia e per coloro che amo. Parole private in un discorso pubblico, irruzioni dell'intimità, che creano un altro testo, uno spazio che consente di riscoprirmi fino in fondo nella lingua. In questo scritto continuo a scoprire lacune e assenze. Che io ne parli, se non altro, permetterà a chi legge di sapere che qualcosa è andato perduto. Altrimenti nelle mie parole - nella struttura profonda del mio narrare non vi sarebbe che un'allusione. In *Freedom Charter*, libro in cui si affrontano alcuni aspetti del movimento contro l'apartheid razziale in Sud Africa, viene ripetuta più volte questa frase: "La nostra lotta è anche una lotta della memoria contro l'oblio". In molte delle migliori nuove pratiche culturali, in vari testi culturali - film, romanzi di autori/trici africani-americani, teoria critica - è visibile la tensione a ricordare. Tensione che esprime il bisogno di creare spazi in cui sia possibile recuperare e ridare significato al passato, all'eredità del dolore, alla sofferenza, e trovare modi per trasformare con successo la realtà presente. I frammenti della memoria non sono rappresentati semplicemente come documenti, ma vengono costruiti in modo da dare "una nuova versione" del vecchio, per farci muovere verso una diversa forma di articolazione.

Lo vediamo in film come *Dreaming Rivers: Illusions*, e in libri come *Marna Day* di Gloria Naylor. Sempre a proposito di "spazio e posizione", ripenso alla frase "la nostra lotta è anche una lotta della memoria contro l'oblio": politicizzazione della memoria che distingue la nostalgia, il desiderare intensamente che qualcosa sia come è sempre stato, una sorta di atto inutile, dal ricordo teso a illuminare e trasformare il presente. Ho avuto bisogno di ricordare, di un processo autocritico in cui fermarmi a riconsiderare scelte e luoghi, ripercorrendo all'indietro l'itinerario che, dalla comunità nera di una piccola città del sud con le sue tradizioni popolari e religiose, mi aveva portato a città, università, quartieri dove la segregazione razziale non esisteva, a luoghi dove per la prima volta vedevo film indipendenti, leggevo teoria critica e ne producevo io stessa. Di quel viaggio ricordo con estrema lucidità i momenti in cui si è cercato di impedirmi di darmi una voce. Nelle mie presentazioni pubbliche ero capace di raccontare storie, di condividere memorie. E ancora una volta, qui, vi alludo soltanto. Nel saggio

d'apertura di *Talking Back* parlo del mio tentativo di formarmi come pensatrice critica, artista e scrittrice in un contesto repressivo. Parlo di punizioni, di mamma e papà che mi facevano tacere con brutalità, di censura delle comunità nere. Non ho avuto scelta. Ho dovuto lottare e fare resistenza per emergere da quel contesto, e più tardi da altri, con la mente intatta e il cuore aperto. Per andare al di là dei suoi confini, ho dovuto lasciare quello spazio che chiamavo casa, e più tardi, però, ho anche sentito il bisogno di tornarci. Uno dei gospel della nostra tradizione religiosa dice "I'm going up the rough side of the mountain on my way home", per tornare a casa ho preso la strada più impervia. In realtà il significato profondo di casa cambia con l'esperienza della decolonizzazione, della radicalizzazione.

A volte, casa è in nessun luogo. A volte si conoscono soltanto alienazione e straniamento. Allora casa non è più un solo luogo. È tante posizioni. Casa è quello spazio che rende possibili e favorisce prospettive diverse e in continuo cambiamento, uno spazio in cui si scoprono nuovi modi di vedere la realtà, le frontiere della differenza. Sperimentare e accettare dispersione e frammentazione come fasi della costruzione di un nuovo ordine mondiale che riveli appieno dove siamo e chi possiamo diventare, e che non costringa a dimenticare. "La nostra lotta è anche una lotta della memoria contro l'oblio". Tra i neri, chi è sempre vissuto nel privilegio, oppure nel desiderio di lasciarsi alle spalle una condizione di estrema povertà per raggiungerne una di privilegio, oppure ancora chi, come me, ha origini modeste e ha dovuto impegnarsi di continuo in una lotta politica all'interno e all'esterno della comunità nera per affermare una presenza estetica e critica, ha un'esperienza dello spazio e della posizione radicalmente diversa. I neri di estrazione povera e sottoproletaria che riescono a arrivare all'università e a frequentare ambiti culturali privilegiati, e che però non intendono dimenticare chi sono rinunciando alla propria storia e ai segni della propria diversità di classe e di cultura e trasformandosi nell'"Altro esotico", se vogliono sopravvivere con animo integro devono creare spazi all'interno della cultura dominante. In fondo la nostra presenza è un atto di rottura. Noi siamo talmente "Altro" da essere una minaccia, oltre che per i bianchi che pensano di essere i soli in pericolo, anche per i neri di origine borghese che non capiscono e non condividono le nostre prospettive. Ovunque andiamo, subiamo pressioni da parte di chi vorrebbe ridurci al silenzio, cooptarci o toglierci la terra sotto i piedi. Non "arriviamo" mai e, se arriviamo, non ci è consentito "restare".

Una volta tornati agli spazi da cui veniamo, ci facciamo fuori con le nostre stesse mani per la disperazione, annegando nel nichilismo, preda della povertà, della dipendenza e di tutti i

postmoderni modi di morire che si possono immaginare. Inoltre, quei pochi di noi che ce la fanno a rimanere in quello spazio "altro", sono spesso troppo isolati, troppo soli. Ci si può addirittura morire. Quelli di noi che restano in vita, che "ce la fanno", conservando con passione i valori della vita "in famiglia", la vita "di un tempo" che non intendiamo perdere, e continuando a cercare un sapere e esperienze nuovi, inventano spazi di apertura radicale. Privi di tali spazi non sopravvivremmo. Le nostre vite dipendono dalla nostra capacità di concettualizzare alternative, spesso improvvisando. È compito di una pratica culturale radicale teorizzare su questa esperienza in una prospettiva estetica e critica. Per me questo spazio di apertura radicale è il margine, il bordo, là dove la profondità è assoluta. Accasarsi in questo spazio è difficile, ma necessario. Non è un luogo "sicuro". Si è costantemente in pericolo. Si ha bisogno di una comunità capace di far resistenza. Ecco cosa ho scritto a proposito di marginalità nell'introduzione a *Feminist Theory, From Margin To Center*:

“Essere nel margine significa appartenere, pur essendo esterni al corpo principale. Per noi, americani neri, abitanti di una piccola città del Kentucky, i binari della ferrovia sono stati il segno tangibile e quotidiano della nostra marginalità. Al di là di quei binari c'erano strade asfaltate, negozi in cui non potevamo entrare, ristoranti in cui non potevamo mangiare e persone che non potevamo guardare direttamente in faccia. Al di là di quei binari c'era un mondo in cui potevamo lavorare come domestiche, custodi, prostitute, fintanto che eravamo in grado di servire. Ci era concesso di accedere a quel mondo, ma non di viverci. Ogni sera dovevamo fare ritorno al margine, attraversare la ferrovia per raggiungere baracche e case abbandonate al limite estremo della città. C'erano leggi a governare i nostri movimenti sul territorio. Non tornare significava correre il rischio di essere puniti. Vivendo in questo modo - all'estremità -, abbiamo sviluppato uno sguardo particolare sul mondo. Guardando dall'esterno verso l'interno e viceversa, abbiamo concentrato la nostra attenzione tanto sul centro quanto sul margine. Li capivamo entrambi. Questo modo di osservare ci impediva di dimenticare che l'universo è una cosa sola, un corpo unico fatto di margine e centro. La nostra sopravvivenza dipendeva da una crescente consapevolezza pubblica della separazione tra i due luoghi e da un sempre più diffuso riconoscersi degli individui come parte necessaria e vitale di un insieme. Questo senso di appartenenza, impresso nelle nostre coscienze dalla struttura della vita quotidiana, ci ha dato una visione oppositiva del mondo - un modo di vedere sconosciuto a gran parte dei nostri oppressori. Esso ci ha sostenuti e aiutati nella lotta contro la povertà e la disperazione, rafforzando il nostro senso di identità e di solidarietà”.

Anche se incomplete, queste affermazioni individuano la marginalità come qualcosa di più di un semplice luogo di privazione. Ciò che stavo sostenendo è, infatti, l'esatto contrario, ossia che

la marginalità è un luogo di radicale possibilità, uno spazio di resistenza. Questa marginalità, che ho definito spazialmente strategica per la produzione di un discorso contro-egemonico, è presente non solo nelle parole, ma anche nei modi di essere e di vivere. Non mi riferivo, quindi, ad una marginalità che si spera di perdere - lasciare o abbandonare - via via che ci si avvicina al centro, ma piuttosto ad un luogo in cui abitare, a cui restare attaccati e fedeli, perché alimenta la nostra capacità di resistenza. Perché offre la possibilità di una prospettiva radicale da cui guardare, creare, immaginare alternative e nuovi mondi.

Non si tratta di una nozione mistica di marginalità. È frutto di esperienze vissute. Voglio chiarire, tuttavia, che cosa significhi lottare per mantenere questo tipo di marginalità quando si lavora, si produce, si scrive "dal centro". È da tempo che non vivo più in quel mondo segregato al di là dei binari della ferrovia. Per vivere in quel mondo era fondamentale una consapevolezza sempre maggiore del bisogno di opposizione. Quando Bob Marley canta "We refuse to be what you want us to be, we are what we are, and that's the way it's going to be" (rifiutiamo di essere ciò che voi volete farci essere, siamo quel che siamo e voi non ci potete fare proprio niente), lo spazio del rifiuto da cui si può dire no al colonizzatore, a chi ti opprime, sta sui margini. E si può solo dire no, far parlare la voce della resistenza, perché è lì che esiste un contro-linguaggio. Anche se può essere paragonata a quella del colonizzatore, la nostra lingua ha subito una trasformazione: essa è stata irrimediabilmente cambiata. Abbandonando fisicamente quello spazio concreto ai margini, al di là della ferrovia, ho mantenuto vivo nel cuore un modo di conoscere la realtà che afferma incessantemente non solo il primato della resistenza, ma anche un bisogno di resistere sostenuto dal ricordo di un passato dove è la memoria di tante voci spezzate a far trovare a ognuno di noi la propria vera voce. E un bisogno di resistere che ci rende liberi, che decolonizza le nostre menti e tutto il nostro essere. Una volta, mentre stavo per tornare ad un'università frequentata quasi esclusivamente da bianchi, mia madre mi disse: "Puoi prendere ciò che i bianchi hanno da offrirti, ma non devi amarli". Adesso, conoscendo i suoi codici culturali, so che non mi stava dicendo di non amare persone di altre razze. Parlava di colonizzazione e di cosa significa venire educati e istruiti in una cultura del dominio, per mano di chi quel dominio detiene. Diceva che ero in grado, che avevo la forza, di separare i saperi utili che avrei potuto acquisire dal gruppo dominante dalla partecipazione a forme di conoscenza che mi avrebbero portato allo straniamento, all'alienazione e, ancor peggio, all'assimilazione e alla cooptazione. Sosteneva che non era necessario darsi a loro per imparare. Pur non essendo mai stata all'università, mia madre sapeva che più di una volta mi sarebbe capitato di affrontare situazioni in cui sarei stata "messa alla prova", "testata".

Sapeva che, per farmi accettare, sarei stata costretta a diventare parte di un sistema di scambio capace di garantire il mio successo, il mio "farcia". Mi stava ricordando che era necessario non smettere di opporsi e allo stesso tempo mi incoraggiava a non perdere quella prospettiva radicale costruita e modellata dalla marginalità.

Capire la marginalità come posizione e luogo di resistenza è cruciale per chi è oppresso, sfruttato e colonizzato. Se consideriamo il margine solo come un segno che esprime disperazione, veniamo penetrati distruttivamente da uno scetticismo assoluto. Ed è proprio lì, in quello spazio di disperazione collettiva, che la nostra creatività e la nostra immaginazione sono in pericolo, che la nostra mente viene colonizzata, che si desidera la libertà come fosse un bene perduto. Le menti che resistono alla colonizzazione lottano, in fondo, per la libertà e ad essa aspirano come a un bene perduto. Esse lottano per la libertà d'espressione. Da principio la lotta potrebbe addirittura non avere come bersaglio il colonizzatore, ma prendere il via all'interno della nostra stessa comunità o della nostra famiglia, a loro volta colonizzate e segregate. Ci tengo quindi a sottolineare che non sto cercando di riabilitare e romanticizzare il concetto di marginalità spaziale, secondo cui gli oppressi vivono "in purezza", separati dagli oppressori. Voglio affermare che questi margini sono stati luoghi di repressione, ma anche di resistenza. Poiché siamo capaci di definire la natura di quella repressione, è evidente che sappiamo che il margine è un luogo di privazione. Quando, però, si tratta di parlare del margine come di un luogo di resistenza, ci facciamo più silenziosi. Quando si tratta di parlare del margine come di un luogo di resistenza, veniamo spesso ridotti al silenzio. Costretti al silenzio. Durante gli anni dell'università, più di una volta mi sono accorta che parlavo con la voce della resistenza. Non posso certo dire che i miei discorsi fossero accettati e seguiti con intensità tale da riuscire ad alterare la relazione tra colonizzatore e colonizzato, ma ho constatato che gli studiosi che in genere si definiscono pensatori critici e radicali e le teoriche del femminismo hanno ora un ruolo fondamentale nella costruzione di un discorso sull'"Altro". Fui resa "Altro" lì, in quello spazio, in mezzo a loro. Spazio ai margini, mondo abitato e segregato del mio passato e presente. Non mi hanno incontrata in quello spazio, bensì al centro. Mi hanno accolta da colonizzatori.

Aspetto che siano loro a svelarmi la natura e l'intensità della loro resistenza e a spiegarmi come siano riusciti a rinunciare al potere di agire come colonizzatori. Aspetto che diventino testimoni, capaci di raccontare. Affermano che il discorso sulla marginalità, sulla differenza, è andato oltre la discussione sul "noi e loro". Ma non dicono come ciò sia accaduto. Questo scritto

è una risposta dallo spazio radicale della mia marginalità. Uno spazio di resistenza. Uno spazio che ho scelto. Aspetto che smettano di parlare dell'Altro e che la finiscano di ripetere quanto sia importante parlare di differenza. Non è importante soltanto ciò di cui parliamo, ma anche come e perché decidiamo di parlare. Spesso questo discorso sull'"Altro" è anche una maschera, un parlare oppressivo che nasconde vuoti e assenze, quello spazio dove le nostre parole prenderebbero corpo se fossimo noi a parlare, se intorno a noi ci fosse silenzio e soprattutto se noi ci fossimo. Questo "noi-soggetto" è quel "noi-oggetto" nei margini del "noi e loro", quel "noi-soggetto" che abita lo spazio del margine inteso non come luogo di dominio, ma di resistenza. Entrate in quello spazio. Spesso questo discorso sull'Altro" annulla, cancella: "Non c'è bisogno di sentire la tua voce, quando posso parlare di te meglio di quanto possa fare tu. Non c'è bisogno di sentire la tua voce. Raccontami solo del tuo dolore. Voglio sapere la tua storia. Poi te la ri-racconterò in una nuova versione. Ti ri-racconterò la tua storia come se fosse diventata mia, la mia storia. Sono pur sempre autore. autorità. Io sono il colonizzatore, il soggetto parlante, e tu ora sei al centro del mio discorso". Stop. Noi vi celebriamo come liberatori. Questo "noi-soggetto" è quel "noi-oggetto" nei margini del "noi e loro", quel "noi-soggetto" che abita lo spazio del margine inteso non come luogo di dominio, ma di resistenza. Entrate in quello spazio. Il mio è un invito deciso. Vi scrivo, vi parlo, da un luogo ai margini, un luogo dove io sono diversa, dove vedo le cose in modo differente. Sto parlando di ciò che vedo. Parlare dai margini, parlare nella resistenza. Apro un libro. Nella quarta di copertina leggo: *mai più nell'ombra*. Un libro che suggerisce la possibilità di parlare da liberatori. Solo chi parla e chi rimane in silenzio. Solo chi vive nell'ombra - ombra in un corridoio, spazio in cui le immagini delle donne nere sembrano non aver voce, spazio in cui le nostre parole sono invocate per servire e aiutare, spazio della nostra assenza. Solo fragili echi di protesta. Noi siamo state riscritte. Siamo "Altro". Siamo il margine. Chi parla e a chi. Dove collochiamo noi stesse e i nostri compagni. Costretti al silenzio. Temiamo chi parla di noi, chi non parla a noi e con noi. Sappiamo che cosa significa essere costretti al silenzio. Certo, sappiamo che le forze che ci hanno fatto tacere, poiché non hanno mai voluto farci parlare, sono ben diverse dalle forze che dicono: parla, raccontami la tua storia. Unica condizione: non parlare con la voce della resistenza. Parla soltanto da quello spazio al margine, che è segno di privazione, ferita, desiderio insoddisfatto. Racconta solo del tuo dolore. Il mio è un invito deciso. Un messaggio da quello spazio al margine, che è luogo di creatività e potere, spazio inclusivo, in cui ritroviamo noi stessi e agiamo con solidarietà, per cancellare la categoria colonizzato/colonizzatore. Marginalità come luogo di resistenza. Entrate in quello spazio. Incontriamoci lì. Entrate in

quello spazio. Vi accoglieremo come liberatori.

Gli spazi possono essere reali e immaginari. Possono raccontare storie e spiegare le storie. Gli spazi possono essere interrotti e trasformati attraverso pratiche artistiche e letterarie. Degli spazi ci si può appropriare.

Come nota Pratibha Parma, "Appropriazione e uso dello spazio sono atti politici".

Per parlare della posizione da cui faccio il mio lavoro, io scelgo il familiare linguaggio politicizzato, vecchi codici, parole come "lotta, marginalità e resistenza". Scelgo queste parole sapendo che non sono più popolari o "giuste", - le conservo insieme all'eredità politica che evocano e rappresentano, pur lavorando per cambiare ciò che affermano e per assegnare loro significati diversi, rinnovati.

Io sono nel margine. Faccio una distinzione precisa tra marginalità imposta da strutture oppressive e marginalità eletta a luogo di resistenza - spazio di possibilità e apertura radicale. Questo luogo di resistenza è permanentemente caratterizzato da quella cultura segregata di opposizione che è la nostra risposta critica al dominio.

Noi giungiamo in questo spazio attraverso la sofferenza, il dolore e la lotta. Sappiamo che la lotta è il solo strumento capace di soddisfare, esaudire e appagare il desiderio. La nostra trasformazione, individuale e collettiva, avviene attraverso la costruzione di uno spazio creativo radicale, capace di affermare e sostenere la nostra soggettività, di assegnarci una posizione nuova da cui poter articolare il nostro senso del mondo.

(Traduzione dall'americano di Paolo Benzi)

Questo saggio è tratto da: bell hooks, *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, Turnaround Londra 1991.

Di dove sei?

di Paola Di Cori

Lo straniero ti permette di essere te stesso, facendo di te uno straniero.

"D i dove sei?" Nonostante la domanda mi sia stata rivolta migliaia di volte, non riesco mai a rispondere con la stessa prontezza o serenità con cui replico a qualcuno che mi chiede se questo è il treno per Bari o che ore sono.

Prima di parlare, ho sempre un attimo di esitazione. Devo fermarmi qualche istante a pensare, come se lì per lì mi mancassero le parole; e le mie risposte riflettono questa incertezza. Pur rispettose, bene o male, di una vicenda biografica reale, non sono mai identiche l'una all'altra; possono infatti variare a seconda delle circostanze, dell'ora, del posto e delle persone con cui mi trovo; inoltre, sono spesso inevitabilmente accompagnate da spiegazioni e chiarimenti, più per rassicurare me stessa, com'è ovvio, che per facilitare la comprensione altrui. Al tassista dico una cosa, alla collega dell'università di Glasgow un'altra, e un'altra ancora all'amico di Tel-Aviv o alla studentessa latino-americana; a ciascuno concedo un pezzetto del mosaico di cui ignoro la forma definitiva, e ad ogni nuova occasione mi ritrovo a contemplare un autoritratto dal profilo incompleto e sfuggente. In poche parole: di fronte a questa domanda provo un senso profondo di inadeguatezza e di inquietudine.

Tutto mi sembra irritante delle tre parole che la compongono, a cominciare dalla particella genitiva d'apertura, che ai miei occhi riveste un aspetto minaccioso, di specificazione possessiva: l'iniziale "di" è un imperativo che non concede scappatoie; stabilisce immediatamente l'obbligo del vincolo, la priorità di una dipendenza; sottolinea insomma la validità di un principio di soggezione che mi ripugna accettare e che ad altri sembra invece naturale e spontaneo riaffermare.

La mia diffidenza è d'altronde pienamente giustificata, poiché il carattere perentorio assunto da "di" condiziona irrimediabilmente le potenzialità insite nell'avverbio "dove", il quale in circostanze diverse sarebbe in grado perfino di diventare sinonimo di autonomia e di insofferenza per i legami d'ogni sorta (come nell'espressione "dove mi pare"). Ma purtroppo, collocato in una posizione pregiudizialmente subalterna all'incombente incipit, "dove" non riesce a mantenere il carattere di autoriflessione e smarrimento, oppure di interesse curioso e tendente all'ironia, sue prerogative quando a lui spetta cominciare (pensate a "dove sono?", o "dove sta Zazà"). Al tempo stesso, lo stato di sottomissione nei confronti dell'apertura "di" gli fa perdere anche i tratti allusivi al nostalgico ed errabondo esilio sottolineato da una certa tradizione ebraica (quella di Joseph Roth esaltata fin dal titolo nel libro di Claudio Magris *Lontano da dove*).

"Dove" finisce quindi per designare soprattutto una fissità di luogo e la necessità di determinarlo con la maggiore precisione possibile; si impone con brutalità militaresca, quasi fosse una prigione posta al centro della frase, la gabbia che finisce per rinchiudere e ridurre la capacità di iniziativa del verbo.

In effetti, il leggendario protagonismo di "essere" si trova ad assumere un ruolo dimesso, accentuato dalla familiarità poco autorevole della seconda persona, e costretto a subire la fastidiosa presenza del punto interrogativo finale, che gli si stringe accanto con morboso abbraccio e lo incalza con assillo crudele, portando l'intera frase verso una rapida conclusione.

L'azione fulminea si rivela di indubbia efficacia: una richiesta dall'aspetto apparentemente innocente si è trasformata in fredda inquisizione identitaria, che non tollera incertezze, né aperture ad indugi, sospensioni o tentennamenti; bastano poche battute per riuscire ad assestare un colpo mortale. "Di dove sei?" Più che una domanda è quasi una sentenza, una istanza perentoria dove si intima una netta e decisa scelta di campo, l'esibizione di una solida univocità e il conseguente rifiuto di ogni possibile forma di doppiezza o di condizione apolide.

Non a tutti questa domanda sembra irta di ostacoli difficili da risolvere, né si presenta tanto piena di insidie e di implicite minacce; non sempre occorre correggere l'apparente e ingannatrice spontaneità di cui si ammanta, ma certamente così si offre agli occhi di chi ha vissuto e vive da emigrante, da errabonda, da eterna passeggera, di chi esita di fronte al bisogno di superare l'angustia della singolarità e della stanzialità obbligatoria, al desiderio di proclamare il diritto alla molteplicità delle appartenenze e anche alla loro transitorietà. Ma

forse qualcosa sta già cambiando, forse è giunto finalmente il momento di dare dignità teorica e culturale alla propria condizione, o almeno di cominciare a nominarla senza travestirla d'altro. Sebbene la questione delle appartenenze si accompagni a qualche vocabolo (nomadismo, transeunte, pluralità) che improvvisamente ha acquistato caratteri di moda ed è assunto alle glorie dei quotidiani e del dibattito semi-colto, sarebbe impossibile ignorarne l'esistenza, sottrarsi al compito arduo di affrontarne i risvolti soggettivi e oggettivi. Per meglio dire; nel mio caso la tentazione è irrefrenabile, a tal punto l'esperienza personale si caratterizza per l'inesistenza di dati e di confini precisi, a partire dagli scarni appunti che riesco ad accumulare intorno ai luoghi e lingue che mi avvolgono fin dalla nascita prolungandosi ben oltre l'adolescenza; anni che ho trascorso in Sud America, dove i miei genitori - ebrei italiani sopravvissuti alle leggi razziali e al nazismo - si erano trasferiti subito dopo la guerra.

Ho sempre parlato l'italiano senza inflessioni straniere, e il castigliano mantenendo intatto l'accento "portegno" degli abitanti di Buenos Aires; e tuttavia, il passaggio dall'uno all'altro non avviene senza perdite o acquisti: inflessioni tipiche della prima si introducono nella seconda lingua, e viceversa, e all'improvviso rivelano quanto sia difficile il compito di correggere certe intonazioni o di attenuare aperture e chiusure vocaliche. Alcune parole scompaiono per sempre, altre si aggiungono in età matura, quando è ormai troppo tardi perché anche quelle di uso più comune siano integrate a pieno titolo nel vocabolario adoperato quotidianamente. E in entrambe mi sento sempre leggermente fuori posto e mancante, un po' usurpatrice e un po' colonizzata, appagata in alcuni momenti e insoddisfatta quando non riesco a tradurre qualche sfumatura dall'una all'altra. D'altronde, non hanno mai vissuto su un piano di assoluta parità. Per molti anni ne ho preferita una, e poi la situazione si è rovesciata: le ho amate e tradite tutte e due; né so più quale mi appartiene, a quale appartengo. Il bilinguismo - questa condizione di adulterio proclamato, che non è possibile abbandonare né trasformare - incatena a uno stato di infedeltà perenne che mi sembra di dover sempre giustificare con altri, ma soprattutto con cui io stessa ho continuamente bisogno di fare i conti.

Che la lingua non sia una sola postula un'ambivalenza all'origine, una doppia natura che determina l'ineliminabile e radicata oscillazione dell'essere.

Ebreia atea (non ho neppure un vago ricordo infantile legato a qualche manifestazione di fede), non mi considero affatto una assimilata, e neppure una osservante. Forse che l'ebraismo può essere definito in base a queste coordinate? Certamente non il mio. Posso dimenticare per anni

di informarmi sulla data in cui cade Rosh Ashanah, mangiare abitualmente prosciutto, non essere mai stata in Israele; ma basta un trafiletto sul giornale in cui si dice che nel cimitero ebraico di Carpentras o di Praga (città che non conosco) una tomba è stata scoperta e ricoperta di svastiche, per ritrovarmi immersa in uno stato di ansia e di paura. Prendo tra le mani *Il Libro della memoria* di Liliana Picciotto Fargion, che raccoglie i nomi di tutti gli italiani deportati dai nazi-fascisti, e l'occhio corre istintivamente verso la pagina dove è stampato il cognome della mia famiglia; so che purtroppo lo troverò. (Non ho mai voluto comperare questo libro per tanti versi prezioso; non sopporto l'idea di confonderlo in uno scaffale tra gli altri, e neanche di destinargli un luogo apposito in casa. E quale potrebbe essere?)

Ho vissuto talvolta in più di una città e in più di un paese nello stesso periodo, e per un certo numero di anni ho avuto due passaporti. Spesso mi sono servita contemporaneamente di almeno tre indirizzi postali diversi, i quali in alcuni momenti sono saliti fino a sette. Lavoro in due università lontane l'una dall'altra, e da oltre vent'anni faccio la pendolare. Ben sapendo che otterrei alcuni immediati vantaggi, soprattutto di carattere postale, anagrafico, e fiscale, per quanto ogni tanto ci abbia provato (tali erano le pressioni esterne e i dubbi interiori), non sono mai stata capace di immaginarmi fermamente ancorata a un unico punto fisso intorno a cui sarebbero dovuti ruotare - quali pianeti maggiori - una sola residenza, la lingua preferita, la nazionalità scelta, l'osservanza dei precetti religiosi o la proclamazione di una assoluta indifferenza nei loro confronti.

Trovo ahimè impensabile considerare la molteplicità di indirizzi o di idiomi come segni di immaturità e nevrosi, instabilità e infantilismo, quasi fossero degli ornamenti aggiuntivi, appendici superflue di una struttura centrale, tanto più solida quanto più compatta e indivisa, tanto meno credibile e autentica quanto più dispersa nello spazio e resa oscura dal poliglottismo.

Ho trascorso i miei primi sedici anni in una grande metropoli cosmopolita, pullulante di europei dell'est e dell'ovest, di asiatici e di indios, di arabi e di gauchos, di neri, di ebrei e di nazisti. Quando sento parole come multiculturalità, pluralismo etnico e religioso, istintivamente non ho davanti a me né il quartiere San Salvario di Torino, né i giornalieri nordafricani di Lamezia Terme, o le prostitute nigeriane e albanesi della Lombardia e dell'Emilia. Ripenso invece con inevitabile senso di riscoperta stupita agli anni della mia infanzia; le consapevolezze dell'età adulta sui conflitti inter-etnici e sull'immigrazione vengono

messe da parte, e al loro posto sfilano una serie di immagini e di personaggi che facevano parte della quotidiana routine infantile; mi ci vuole un po' di tempo per sistemarli entro un doveroso quadro storico-sociologico. E intanto rivedo le insegne dei negozi dove spiccavano i cognomi dalle desinenze più diverse, e la cui scrittura era spesso per me indecifrabile: ebrei e arabi propagandavano i loro prodotti con cartelli scritti e stampati in ebraico e in arabo; per molti anni dopo la guerra in quelle botteghe ancora si parlava correntemente yiddish e ladino (e oggi il coreano). E poi c'erano i commerci dei libanesi e dei siriani, i ristoranti dei cinesi, le venditrici di spezie boliviane all'ingresso dei mercati, i filatelisti tedeschi... Si andava dagli armeni a comperare una meravigliosa sfoglia sottile come la carta velina con cui mia madre cucinava al forno degli squisiti involtini ripieni; le tintorie di Buenos Aires, in quegli anni (ora non più), erano tutte gestite da giapponesi.

Per i bambini tutto ciò significava principalmente cibi che non si cucinavano nella propria casa, musiche diverse da quelle che si ascoltavano abitualmente, suoni parlati incomprensibili, la pelle più scura, occhi e capelli più piccoli o più sagomati, più lunghi, più lisci o più ricci. Anche la vita quotidiana era attraversata da una grande varietà di abitudini alimentari e di culture linguistiche: i cugini e gli amichetti ashkenaziti mangiavano le polpettine di pesce e la carne con purea di mele, noi sefarditi il collo di pollo ripieno e i dolcetti di pasta di mandorle; erano tanti gli amici europei dei miei genitori, i parenti e la gente in giro che parlava lo spagnolo con accento straniero. E che dire poi dei cileni, venezuelani, peruviani, che pronunciavano il castigliano in modo tale da farmela sembrare una lingua esotica e introducevano parole sconosciute, come imparavamo leggendo i fumetti di produzione messicana (il mio preferito si chiamava "La pequeña Lulù"), dove le automobili ("autos") venivano invariabilmente chiamati "carros". Quasi tutti i bambini che frequentavo, in casa parlavano almeno un'altra lingua oltre allo spagnolo, alcuni fino a quattro. Il giorno di Kippur molti negozi e uffici del centro e di alcuni quartieri rimanevano chiusi; e così era in determinate zone della città per il Ramadan e per altre celebrazioni religiose di asiatici o di ortodossi.

Tutto sembrava familiare ed estraneo allo stesso tempo. Era naturale che le persone si chiamassero De Nardis e Gimenez, come anche Haddad, Kalpakian, Yaroslavski, Xamithakis, Gandillac e Wright, che le insegne dei negozi fossero decifrabili da alcuni e non da tutti, che accendendo la radio si potessero ascoltare trasmissioni speciali in yiddish, ungherese, italiano o tedesco, e oltre a tangos, "milongas" e "chacareras" suonassero musiche bulgare, brasiliane o scozzesi.

Il passaggio dal cosmopolitismo del terzo mondo all'Italia della fine del boom ha significato la cancellazione immediata della esperienza quotidiana di vivere a mio agio in un mondo di stranieri tra stranieri, un'esperienza rimasta rinchiusa nella memoria personale come in un sarcofago destinato a non riaprirsi fino ad anni molto recenti, e ha fortemente condizionato la maniera con cui da allora interpreto e definisco la mia e l'altrui estraneità: soltanto quando riesco a vederla rispecchiata anche negli altri mi sento riconosciuta e rispettata. "La somiglianza - scrive Jabès - è in sé tradimento; perché incoraggia gli altri a non cercare mai di conoscerci"; e anche: "Lo straniero ti permette di essere te stesso, facendo di te uno straniero".

L'esitazione a rispondere alla domanda "di dove sei?", oltreché giustificata da questo insieme di circostanze, si accresce in realtà per la presenza di difficoltà inerenti al contesto. Vi sono città e paesi, storicamente caratterizzati da forti presenze migratorie, dove quelli del posto sono la minoranza rispetto a quelli arrivati da fuori, e a tutti sembra naturale che uno/a possa provenire da qualsiasi dei cinque continenti (il che ovviamente non significa affatto l'assenza di conflitti); e qui sentirsi interrogare su provenienze e appartenenze è molto più semplice, quasi come dare il proprio numero di telefono. In Italia, paese di emigranti per eccellenza, l'estraneità altrui - quando non si trova a essere banalmente declassata a esotismo né il cosmopolitismo concepito come naturale portato dell'agiatezza - viene ancora vissuta come la scoperta di qualcosa del tutto sconosciuto, un'irruzione improvvisa e imprevedibile che travolge con la violenza di un'invasione inaspettata; in alcuni casi può diventare addirittura un vero e proprio attentato alla libertà personale. Qui per secoli la gente è andata via; accogliere stranieri, provenienti da altri continenti, di altre lingue, religioni e abitudini, continua a costituire un trauma culturale dalle conseguenze imprevedibili; in Italia lo scontro è avvenuto all'interno, tra gente del Nord e del Sud.

Per tanti italiani miei coetanei, quelli che ho frequentato dagli anni sessanta in poi, con i/le quali ho studiato e lavorato, fatto politica e autocoscienza, che ho amato e talvolta detestato, la molteplicità delle appartenenze, la presenza nel paese di centinaia di migliaia di africani, di asiatici, di europei orientali, di latino-americani, è soprattutto una realtà attuale.

Oltre trent'anni fa il paese era ancora fondamentalmente una terra da cui si emigrava per andare altrove e dove finiva di consumarsi l'esperienza delle ondate migratorie di meridionali verso il Nord; tanto meno l'argomento veniva trattato intorno al '68, o nel decennio dei settanta, dominato da tendenze egualitarie, internazionaliste e universalistiche; e ancora

troppo poco se ne è discusso in quello successivo. Quando viene messa a confronto con altri paesi europei occidentali, dove la questione dell'estraneità appartenenza è all'ordine del giorno da decenni e costituisce un fondamentale elemento di identità per tanti intellettuali (penso a scrittori come VS. Naipaul e Nadine Gordimer, a libri come *Il taccuino d'oro* di Doris Lessing per il Sudafrica e l'Inghilterra degli anni cinquanta, a Camus e ai suoi amici impegnati a fianco delle lotte di liberazione degli algerini, ad alcuni film di Fassbinder sui turchi in Germania, ecc.), l'Italia si è trovata ad affrontare il problema della multiculturalità - e le conseguenze sul piano umano, sociale e politico - solo in questo scorcio di fine secolo.

Vale senz'altro la pena di chiedersi quand'è che da memoria privata il discorso sulla molteplicità delle appartenenze ha acquisito uno status di legittimazione pubblica ed è salito al primo posto delle priorità nei programmi degli amministratori e nei discorsi di politici e di giornalisti, quando ha assunto quei tratti di urgenza che ormai la caratterizzano un po' ovunque, e si è trasformato nel banco di prova preferito di intellettuali e accademici che si sono affrettati a includere nei propri corsi dei seminari appositamente dedicati al razzismo e agli incroci culturali; quando le case editrici e gli inserti culturali dei quotidiani hanno cominciato a riempirsi dei nomi di scrittori asiatici, africani e slavi.

Anche se il passaggio ha avuto delle scansioni graduali, un cambiamento così profondo non può che esser stato avviato da un detonatore molto potente, da un episodio di cui in apparenza si è parlato tanto e che invece nella realtà sembra esser stato del tutto dimenticato.

Mi viene in mente un unico momento della storia più recente in cui può essersi prodotta questa svolta, prima che sprofondassimo nell'avvilente clima politico ed economico che ha accompagnato la presidenza Clinton negli Stati Uniti, la sconfitta di Gorbaciov in Russia e l'ascesa di Berlusconi in Italia, vale a dire quel periodo assurdo e terribile tra la fine del 1990 e l'inizio del 1991 in cui si cercava di interpretare, intuire, indovinare attraverso le deformanti corrispondenze dal fronte e i servizi della Cnn che cos'era la Tempesta del Deserto, chi moriva, chi uccideva, chi mentiva e chi tradiva: i mesi della Guerra del Golfo.

Da allora il discorso sulle appartenenze ha acquisito un volto nuovo e del tutto diverso; Saddam Hussein ha lasciato la prima pagina dei quotidiani, e al suo posto hanno cominciato ad apparire le cronache sugli orrori della pulizia etnica nella ex-Yugoslavia, e poi quelli consumati dai fondamentalisti in Algeria, dai russi in Cecenia, le stragi in Ruanda...

Fino a tutti gli anni sessanta, e parte del decennio successivo, per la cultura diffusa nei gruppi e movimenti di sinistra, il discorso sulle specificità delle identità individuali e sulle differenze (tra uomini e donne, neri e bianchi, ebrei e arabi, giovani e vecchi, eterosessuali e omosessuali), quando e se veniva fatto, si riduceva a un mormorio indistinto. Se si parlava di appartenenza si voleva intendere principalmente una collocazione politica e una variabile socio-economica e professionale, oppure un punto cardinale (Nord e Sud): si era fascisti, democristiani, socialisti, comunisti, trotskisti o leninisti; e anche contadini, professionisti, operai, insegnanti, impiegati, braccianti siciliani e tornitori lombardi.

L'omogeneo e rassicurante orizzonte disegnato in Occidente dall'egualitarismo di matrice marxista e anarchica, venne invece irreversibilmente scosso non soltanto dalle lotte dei neri negli Stati Uniti, ma in maniera ancor più radicale dal neofemminismo che verso la fine degli anni sessanta si estese dagli Usa ai principali paesi europei, e dalla nascita in quello stesso periodo del movimento di liberazione omosessuale. I termini e le categorie che attraverso il marxismo erano serviti per interpretare i meccanismi del mutamento sociale, della solidarietà e della politica, e le relative forme che avrebbero dovuto tradurle in iniziative pratiche, subirono velocissime trasformazioni; parole dall'apparenza molto innocente, che almeno fino all'inizio degli anni settanta si usavano dando per scontato che il loro significato fosse condiviso da tutti/e, persero l'aria ingenua e apparentemente ovvia che le aveva caratterizzate; la finta naturalità con cui per decenni si era parlato di corpo e di sessualità, di donne e di madri, cominciò a ricoprirsi di una fitta rete di imprevedibili implicazioni. Quanto sembrava trasparente e comprensibile divenne in poco tempo incerto e problematico, quanto aveva un volto riconoscibile e familiare acquistò fattezze del tutto ignote: questo fu l'effetto di un'espressione come "il personale è politico" - formula sovversiva e sovvertitrice di una secolare tradizione teorica; così avvenne anche con l'invenzione delle pratiche del separatismo e dell'autocoscienza e si diffuse la loro introduzione nei luoghi consueti dell'associazionismo politico.

Alcuni fantasmi molto potenti e minacciosi venivano evocati attraverso questo rovesciamento nell'uso corrente del linguaggio e nei comportamenti, a cominciare da quelli relativi alle identità sessuali e al rapporto problematico che esiste tra appartenenza (a un luogo, a un corpo, a una fede), vale a dire tra l'esperienza della familiarità, e invece quella della estraneità (a se stessi/e, ad altri), la sensazione di inquietudine, paura e angoscia che nella terminologia freudiana prende il nome di "perturbante", *Unheimlich*.

Freud avvia la sua ricerca a partire dal racconto di E.A.T. Hoffmann *sull'Uomo di sabbia* e dal saggio di Otto Rank *Il Doppio*. L'*Unheimlich*, l'"inquietante estraneità" della traduzione francese, che Lacan ha reinterpreted coniando il termine *extimité*, costituisce un punto di attrazione dove convergono i più importanti concetti della psicanalisi - la castrazione, l'Edipo, il narcisismo, la ripetizione, la pulsione di morte, la repressione. il ritorno del passato sotto forme imprevedibili e spaventose, ecc.

Non è casuale quindi che sia proprio il testo freudiano sul *Perturbante* il luogo prediletto su cui hanno finito per concentrarsi gli sforzi di coloro che in anni recenti hanno contribuito a rivoluzionare il quadro teorico con cui da parte femminista si cerca di riattraversare criticamente la psicanalisi (penso tra le altre a Hélène Cixous e Jane Todd, a Luce Irigaray e a Sarah Kofman, Julia Kristeva e Kaja Silverman), alcuni rileggono la tradizione filosofica e letteraria (Samuel Weber, Tzvetan Todorov, Jacques Derrida, Shoshana Felman, Mladen Dolar, Elizabeth Wright), altri se ne servono per affrontare il tema delle identità e del razzismo in un contesto postcoloniale (Homi Bhabha, Gayatri Spivak, Madan Sarup). Nel saggio del 1919 dedicato appunto ad analizzare le manifestazioni che si accompagnano al sorgere del perturbamento, Freud prende in mano il vocabolario e osserva l'intimo legame che intercorre tra ciò che è familiare, domestico, accogliente *heimlich* - e anche, per la vicinanza con *tiem* (casa) e *Heimat* (patria), la comunità e la nazione, il luogo dove si è nati - e il suo opposto. Il primo termine, che indica l'agio, la riconoscibilità immediata di cose e persone, l'intimità può anche assumere un significato contrario, quello di "tener nascosto" e di "pericolo", finendo quindi per coincidere con l'angoscioso *unheimlich*.

Per molte femministe e intellettuali che scrivono su questi temi e hanno avuto esperienze affini alla mia, la riflessione teorica e politica ha subito un'ulteriore mutazione, visibile nella pratica diffusa dell'attraversamento dei generi letterari e delle discipline. La consapevolezza degli interessi ed equilibri socio-politici in gioco, nonché degli aspetti nuovi e provocatori che vengono levati sul piano culturale dalle grandi ondate emigratorie che guerre e povertà stanno provocando, si ricollega a una prospettiva che in parte è anche squisitamente autobiografica, quasi si trattasse di un'operazione di recupero molto attesa: un pezzo importante del passato di chi emigra - liberatosi dai vincoli dell'album di famiglia e dei ricordi personali - torna a costituire un elemento fondamentale della esistenza quotidiana: ma ormai ha acquisito una forma molto diversa da quella che possedeva in precedenza. Come scrive Julia Kristeva: "Nel rifiuto affascinato che suscita in noi lo straniero, c'è una parte di inquietante estraneità nel

senso della depersonalizzazione che Freud ha scoperto e che si ricollega ai nostri desideri e alle nostre paure infantili dall'altro - l'altro della morte, l'altro della donna, l'altro della pulsione incontrollabile. Lo straniero è dentro di noi. E quando fuggiamo o combattiamo lo straniero, lottiamo contro il nostro inconscio - questo "improprio" del nostro impossibile "proprio". Delicatamente, analiticamente, Freud non parla degli stranieri: egli ci insegna a scoprire l'estraneità dentro di noi. E questo è forse l'unico modo di non perseguitarla fuori. Al cosmopolitismo stoico, all'integrazione universalista religiosa, succede in Freud il coraggio di dirci disintegrati, non per integrare gli stranieri e ancor meno per perseguitarli, bensì per accoglierli in quella inquietante estraneità che è loro come nostra".

La proliferazione di discorsi sulla molteplicità delle culture e sulle differenti appartenenze (etniche, sessuali, religiose), unita alla crescita preoccupante delle manifestazioni di localismo, regionalismo, nazionalismo, sessuofobia e razzismo, esprimono con chiarezza inequivocabile alcune radicali trasformazioni in atto nelle società occidentali; tracciano il profilo del presente e, ancor più importante, preannunciano quale sarà presumibilmente lo scenario futuro in cui vivremo: un mondo che pur tra mille contrasti si va caratterizzando per gli incroci tra culture diverse, la virtuale scomparsa di una originaria omogeneità linguistica e sociale dei suoi abitanti, l'emergere di identità transnazionali, transessuali e transorganiche e di ibridismi di ogni sorta e grado. Se la prospettiva cyborg-femminista di Donna Haraway ci invita ad entrare nel futuro con lucido ottimismo critico, proponendo un orizzonte teorico-politico visionario e virtuale per il secolo venturo, altre voci disegnano piuttosto un mondo dove, anziché percepire positivamente la propria differenza, ciascuno/a sembra destinato/a ad affondare lentamente in uno stato di progressiva estraneità a sé, agli/alle altri/e, al tempo e alla memoria. Quest'ultima - perduta ogni illusione omologante (la storia nazionale e quella familiare si presentano ormai in un irreversibile stato di frammentazione), anziché come fonte di (auto)affermazione, sempre più spesso diventa meditazione dolente intorno ai momenti di cesura e separazione: a fondamento delle identità individuali e collettive, punto di appoggio e di appiglio per riuscire ad orientarsi nel mondo, più che la rielaborazione dei ricordi emergono prepotentemente dolorose le ferite del trauma - la deportazione, lo stupro, il rapimento, la violenza politica dei regimi dittatoriali e totalitari.

Alla fine della seconda guerra mondiale la provenienza e l'origine (sociale, geografica, religiosa) costituivano in Europa gli elementi determinanti dell'identità; inoltre, nessuno riusciva a scrollarsi di dosso la pesantezza del passato, difficile da dimenticare e ancora più difficile da

accettare e assimilare. All'opposto, nei paesi che accoglievano gli europei (le Americhe, l'Australia, Israele) sembrava contare soprattutto il presente, e lo spostamento fisico funzionava anche da barriera temporale; chi emigrava lasciava alle spalle anche la (propria) storia. Negli anni sessanta e settanta, nel primo come nel terzo mondo, anziché di radici e di vincoli, si parlava ossessivamente di future liberazioni, si fingeva di poter fare a meno di genealogie e disuguaglianze reali; il tempo procedeva lungo una linea piatta rivolta in direzione unica. Nell'attuale tendenza al nomadismo - mentale e fisico, di popolazioni migranti impoverite come di intellettuali eclettici - si evidenziano forme di amnesia e di perdita di senso dell'orientamento; luoghi di partenza e direzioni di marcia sono difficilmente individuabili, al punto che sempre più di frequente, ormai, di fronte alla richiesta "di dove sei?", molti/e si guardano in giro e prendono tempo, non del tutto sicuri su cosa dire; forse timorosi/e che da loro si pretendano non tanto informazioni intorno a provenienze ed origini, bensì notizie sul destino presente o, perché no, su quello futuro.

Bibliografia

Homi K.Bhabha, *The location of culture*, London, Routledge, 1994.

Dianne Chisholm, *The Uncanny*, in *Feminism and Psychoanalysis, A Critical Dictionary*, a cura di Elizabeth Wright, Oxford, Blackwell, 1992.

Hélène Cixous, *La fiction et ses fantomes. Une lecture de l'Unheimliche de Freud*, "Poétique". n.10, 1972.

Jacques Derrida, *Spettri di Marx*, Milano, Raffaello Cortina, 1994.

Paola Di Cori, *Le molteplici appartenenze*, "Tuttestorie", dicembre 1990.

Paola Di Cori. *La rete dei cyborg*, "Sofia", n. 0, 1996.

Paola Di Cori, *Nomadismi intellettuali, politici, sessuali*, "Linea d'ombra", giugno 1996 (il testo pubblicato è lacunoso e contiene purtroppo molti errori).

Paola Di Cori, *Leggi razziali*, in *Luoghi della memoria*, a cura di Mario Isnenghi, Roma-Bari, Laterza (di prossima pubblicazione).

"Differences", n. speciale *Universalism*, Spring 1995.

Mladen Dolar, *"I Shall Be with You in your Wedding Night": Lacan and the Uncanny*, "October", 58, Fall 1991.

Sigmund Freud *Il perturbante*, in *Opere*, vol. IX, Torino, Bollati Boringhieri. 1989. Donna Haraway, *Manifesto cyborg*, Milano, Feltrinelli, 1995.

Eva Hoffman, *Come si dice*, Roma, Donzelli, 1996.

Luce Irigaray, *Speculum*, Milano, Feltrinelli, 1975.

Edmond Jabès, *Dal deserto al libro. Conversazione con Marcel Coehen*, Reggio Emilia, Elitropia, 1981.

Edmond Jabès, *Uno straniero con, sotto il braccio, un libro di piccolo formato*, Milano, SE, 1991.

Edmond Jabès, *Il libro della condivisione*, Milano, Raffaello Cortina. 1992, 1991.

Sarah Kofman, *L'enigma donna*, Milano, Bompiani, 1982.

Julia Kristeva, *Stranieri a se stessi*, Milano, Feltrinelli.

"New Formations", n. speciale *The Question of Home*, n.17, Summer 1992.

'Race', *Culture and Diference*, a cura di James Donald e Ali Rattansi. London. Sage, 1992.

Madan Sarup, *Home and Identity*, in *Traveller's Tales*, a cura di George Robertson, Melinda Mash, Lisa Tickner, Jon Bird, Barry Curtis e Tim Putnam, London. Routledge, 1994.

Joan Scott, *Multiculturalism and the Politics of Identity*, "October", n.61, 1992.

Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

Jane Marie Todd, *The Veiled Woman in Freud's "Das Unheimliche"*, "Signs", n. 3, Spring, 1986.

Maria Zambrano, *El exiliado*, in *Los bienaventurados*, Madrid. Siruela, 1990 (trad.it. *I beati*, Milano, Feltrinelli, 1992).

Altro da me il mio altro io

di Trinh T. Minh-ha

La teorica femminista vietnamita-statunitense affronta le vicende del sé in viaggio tra identità, culture e sguardi nell'esperienza dell'esule e del viaggiatore.

Trinh T. Minh-ha, nota a livello internazionale, ha scritto tra l'altro: *Women, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism* (1989), *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics* (1991), *Framer Framed* (1992). È *Visiting Professor* all'Università di Harvard e insegna *Women Studies e Cinema* all'Università di California, Berkeley. Il saggio che qui presentiamo con alcuni tagli ha costituito l'intervento di Trinh T. Minh-ha al convegno "Travellers' Tales", tenutosi a Londra presso la Tate Gallery nel 1992 ed è stato pubblicato in un volume collettaneo nel 1994. (George Robertson, Melinda Mash, Lisa Tickner, John Bird, Barry Curtis, Tim Putnam (eds.), *Travellers' Tales. Narratives of Home and Displacement*, Routledge, London-New York, 1994).

Si può dire che ogni viaggio comporti un ricollocamento di confini. L'io in viaggio è in questo caso sia l'io che si sposta fisicamente da un luogo ad un altro, seguendo "pubbliche strade e sentieri battuti" in un movimento tracciato sulla carta, sia l'io che si imbarca in una pratica di viaggio indeterminata e deve costantemente negoziare tra terra natale e estero, cultura nativa e cultura d'adozione o, per dirla in modo più creativo, tra un qui, un là e un altrove.

Narrazioni in transito

Una pubblica piazza attorno a una stazione ferroviaria. A Marrakesh. A Fez. In una città di parole, pronunciate da una voce rauca. In un corpo pieno di frasi, proverbi, e rumori. Là, nasce una storia. Il corpo è una fontana. L'acqua è un'immagine. La fonte si sposta. Una folla di bambini e di donne fa la coda davanti al pozzo. L'acqua scarseggia. Le storie si accumulano sul fondo del pozzo (1).

[...] Si dice spesso che gli scrittori di colore, compresi gli scrittori della diaspora del Terzo Mondo di lingua inglese e francese, siano condannati a scrivere soltanto opere autobiografiche. Vivendo essi in un duplice esilio - distanti dalla terra natale e lontani dalla loro lingua madre - si ritiene che scrivano affidandosi alla memoria e che dipendano in larga misura dal sentito dire. Volgendo il loro sguardo a una realtà remota, sono, a quanto pare, abilissimi nel rianimare le ceneri dell'infanzia e del paese d'origine. L'autobiografia può così essere definita come una dimora in cui questi scrittori trovano necessariamente rifugio. Ma per preservare questo rifugio, dovrebbero dischiuderlo e trasmetterlo. E questo perché non tutti i particolari delle loro vite di individui valgono la pena di essere narrati in questo genere di "autobiografia", e ciò che scelgono di raccontare non appartiene più a loro come individui. Scrivendo da uno spazio sempre connotato politicamente (come "non bianco" o come "Terzo Mondo"), ciò che essi fanno non è tanto ricordare per se stessi, quanto ricordare per raccontare. Quando aprono le porte della dimora e ne escono fuori, si sono in un certo senso affrancati nuovamente dalla loro terra. Diventano un transito, ricominciano da capo il viaggio, e si spingono nello stesso tempo più vicino e molto oltre rispetto ad esso attraverso il racconto. Un ibrido spudorato: *I or li*, io oppure la Cosa? Parlante o Lingua? È la lingua che produce me, o sono io a produrre lingua? In altri termini, quand'è che la fonte si trova "qui" e quando è "là"? Il rifugio autobiografico, più che confinare gli scrittori di cui parlo in un luogo rievocato dal passato, li proietta in avanti verso luoghi del presente - territori stranieri, o le terre delle parole e delle immagini che hanno adottato. "Lo scrittore scrive per non avere più una faccia," notava T. Ben Jelloun:

Si ripiomba nella memoria come nell'infanzia, con frustrazione e danno. Anche solo per impedire questa caduta, lo scrittore fa in modo di trovarsi in uno strato di "memoria futura", dove solleva e rimuove le pietre del tempo (2).

Viaggiando attraverso le generazioni e le culture, il raccontare spicca per la sua capacità di adattamento e di germinazione; mentre invece con l'esilio e la migrazione, il viaggiare dilatato nel tempo e nello spazio diviene vertiginosamente complesso nelle sue ripercussioni. Entrambi sono soggetti ai rischi del dislocamento, dell'interazione e della traduzione. Entrambi, comunque, hanno il potere di ampliare l'orizzonte dell'immaginazione e di spostare le frontiere di realtà e fantasia, o del Qui e del Là. Entrambi contribuiscono a mettere in discussione i limiti posti a ciò che è noto come "comune" e "ordinario" nella vita quotidiana, offrendo così la possibilità di un altrove-nel-qui, o nel-là.

Un proverbio africano dice: "Una cosa è sempre se stessa e più di se stessa." Raccontare storie rende accessibile l'impossibile. In questo modo, io sono quello che la Cosa è, ciò che si pensa io sia, eppure io posso sentirmi soltanto là dove non sono, faccia a faccia con un altrove nel quale non mi stabilisco. Il racconto, che appartiene a tutti i paesi, è un luogo dove lo straordinario prende forma dalla realtà della vita quotidiana. Tra tutti i generi letterari è quello che ha maggiore diffusione, e la sua estrema mobilità è stata apprezzata sia per la sua specificità locale che per la sua capacità di attraversare le frontiere culturali ed etniche. Staccarsi dalla propria lingua d'origine, essere in grado di riconoscere che "la fonte non è statica", viaggiare come un forestiero in questa lingua, e tornare ad essa tramite i suoi mobili frammenti, è anche apprendere come tacere e come parlare di nuovo, in modo diverso. [...]

Uno straniero in uno strano paese

"È uno straniero," disse allegramente Louise". L'ho sempre pensato - non riuscirà mai a inserirsi qui."
"Per quanto ancora mi terrete prigioniero?" chiese. "Prigioniero?" rispose il direttore aggrottando le sopracciglia. "Perché dice prigioniero? La Casa non è un carcere. Non Le è stato permesso di uscire per alcuni giorni per motivi di igiene, ma adesso è libero di andare dove Le pare in città.

"Mi scusi," disse Akim, "volevo dire: quando potrò lasciare la Casa? " "In seguito " disse seccato il direttore, "più in là. E poi, Alexander Akim, dipende da Lei. Quando non si sentirà più uno straniero, allora non sarà più un problema tornare ad esserlo " (3).

Molto è stato scritto sugli effetti dell'esilio come vocazione artistica, ma, come si esprime una voce che ci giunge dalla Palestina, l'esilio in questo ventesimo secolo di immigrazione, di rifugiati, e di spostamenti forzati di massa non è comprensibile né sul piano estetico né su quello umanitario. Il fenomeno "irrimediabilmente secolare e insopportabilmente storico" di masse in movimento rimane "sconvolgente e affascinante sul piano intellettuale ma terribile da sperimentare" (Edward Said) (4). Per coloro che sono stati espropriati e costretti a partire per un destino incerto, respinti più di una volta, restituiti al mare o alla terra di nessuno delle zone di frontiera, per questi esuli indesiderati, sembra che tutti i tentativi di esaltare gli esiti positivi dell'esilio non siano che sforzi disperati di lenire la pena lacerante del vivere senza tetto e senza appartenenza. Il processo di riabilitazione, che comporta la ricerca di una nuova "casa", sembra essere innanzitutto un processo nel quale gente stordita traumatizzata e mutilata dal corso degli eventi che l'hanno cacciata dal proprio paese impara ad adattarsi al suo improvviso stato di isolamento e di sradicamento. La condizione di rifugiato, ad esempio, si può definire

come determinata da condizioni politico-economiche che rendono intollerabile la permanenza. La sensazione irreversibile di "perdere terreno" e di perdere contatto è, comunque, spesso superato dalla spinta immediata a "stabilirsi" o ad assimilarsi in modo da vincere l'umiliazione dello status di alieno senza tetto e di apolide. Il problema primario è allora quello di essere accettati piuttosto che accettare. "Siamo riconoscenti. Non vogliamo essere di peso", ha detto un profugo vietnamita in Australia il quale, pur sentendosi debitore nei confronti del paese ospite, è convinto che un vietnamita possa vivere felice solo in Vietnam (5). Oppure: "Siamo un fastidio. Ecco la parola. Perché vi dimostriamo in un modo terribile quanto sia fragile il mondo in cui viviamo... Non lo sapevate sulla vostra pelle, nella vostra vita, in ogni istante della vostra vita" ha detto, mostrando minor gratitudine, una rifugiata cambogiana in Francia, secondo la quale Parigi è, per le distanze razziali che mantiene, "una città di solitudine e di fantasmi" (6).

Coinvolti profondamente negli sconvolgimenti storico-politici che ne hanno provocato l'allontanamento, i rifugiati sono persone indesiderate la cui storia è stata per tutti causa di imbarazzo, dato che "denuncia il potere politico nella sua forma più primitiva... la spregiudicatezza delle grandi potenze, la brutalità degli stati nazione, l'avarizia e i pregiudizi della gente" (7). Defraudati non solo dei loro beni materiali, ma anche del loro retaggio sociale, i rifugiati conducono un'esistenza precaria, alla deriva da un campo all'altro, turbando le abitudini delle popolazioni locali e destabilizzandone lo stile di vita quando si insediano nei loro quartieri. Comunque vengano ridistribuiti, finiscono sempre per gravare sulla collettività. Gli insediamenti degli immigrati possono trasformarsi in "centri di disperazione" che si mutano presto in "centri di malcontento". Chi riesce ad inserirsi viene accusato di togliere il lavoro a qualcun altro, ma chi non ce la fa a raggiungere il benessere nei paesi d'adozione è invece un ingrato; si aggrava così una situazione in cui vengono invocate politiche di esclusione in base al fatto che le ricche nazioni ospitanti saranno ben presto ridotte a "asili per poveri" dalla marea di rifugiati - perché "essi si moltiplicano" (8).

Grande generosità ed estrema riconoscenza in un quadro di dura ostilità; turbamento profondo per i nuovi arrivati come per i residenti; l'esperienza dell'esilio non è mai semplicemente binaria. Se essere uno straniero è difficile, lo è ancora di più smettere di esserlo. "L'esilio non è né psicologico né ontologico", ha scritto Maurice Blanchot. "L'esule non può adattarsi alla sua condizione, neanche rinnegandola, neanche facendo dell'esilio una modalità di residenza. L'immigrato è tentato di naturalizzarsi, con il matrimonio per esempio, ma resta un immigrato" (9). Chi viene chiamato "straniero" non si adatterà mai veramente, perciò lo si

definisce tale, allegramente. Essere denominati e classificati significa essere accettati un po' di più, persino quando si tratta di rientrare nella categoria di chi non si inserirà mai. La sensazione di prigionia denota qui il subire la condizione di straniero come una forma di segregazione. Ma la Casa, come viene più volte ricordato, non è un carcere. E un posto in cui si viene obbligati a trovare stabilità e felicità. Se si viene temporaneamente costretti entro limiti specifici, ci spiegano che è soprattutto per il nostro bene. L'essere forestieri è accettabile solo una volta che rinunci a tracciare una riga tra me stesso e gli altri. Prima assimilati, poi sii diverso entro i limiti consentiti: "Quando non si sentirà più straniero, allora non sarà più un problema tornare ad esserlo." Non appena cominci ad amare la tua nuova casa, si sottintende, sarai immediatamente rimandato alla tua vecchia casa (la tua identità etnica, di genere o sessuale autorizzata e predefinita) dove sarai destinato a subire un'altra forma di alienazione. Oppure, se quella affermazione è da intendersi nel suo potenziale di promozione umana e sociale, allora disimparare la diversità come segregazione diviene un modo di accettare di nuovo la categoria della deterritorializzazione: a viaggiare siamo sia io che la Cosa; la casa è qui. là, ovunque si venga portati dal proprio movimento.

Vagabondi attraverso la lingua

La nostra epoca è un'epoca di esilio. Come si può evitare di sprofondare nel pantano del senso comune, se non diventando un straniero nei confronti del proprio paese, della propria lingua, del proprio sesso e della propria identità? E impossibile scrivere senza una qualche sorta di esilio. L'esilio è già in sé una forma di dissidenza... una maniera di sopravvivere alla faccia del padre morto... Una donna è intrappolata nei confini del suo corpo e anche della sua specie, e di conseguenza si sente sempre esiliata sia dai clichés generali che danno vita a un consenso comune che dagli stessi poteri generalizzanti propri del linguaggio. Questa donna in esilio rispetto al Generale e al Significato è tale per cui una donna è sempre singolare, al punto in cui rappresenta la singolarità del singolare - la frammentazione, l'impulso, l'innominabile (10).

Forse, "l'individuo del ventesimo secolo può esistere dignitosamente solo da straniero" (11) sostiene Julia Kristeva. Ritenuta comunemente un paradiso per i perseguitati, Parigi - che sin dalla fine del diciannovesimo secolo si è offerta come seconda patria a molti nomadi apolidi - è in sé una città le cui case, come le descriveva Walter Benjamin, "non sembrano fatte per viverci dentro, ma sono come pietre posate perché le persone ci camminino in mezzo" (12). [...] Questa visione di Parigi potrebbe controbilanciare la nozione di patria e di residenza in quanto luogo e consuetudine di fissità e identità. Ma, dopo tutto, dove si arresta l'insediarsi? In un ambiente

costruito in cui i muri esterni si allineano lungo le strade come muri interni, e dove le pareti domestiche sono talmente fortificate, così protette contro l'esterno che paradossalmente appaiono poste solo "perché le persone ci camminino in mezzo", gli *outsiders* (chi viene da fuori) si sono portati dietro soltanto una forma di estraneità: proprio quella forma che gli altri, che si definiscono *insiders* non riconoscono -al di fuori delle abitudini - come la loro *insideness*, la loro appartenenza al posto. "La cultura occidentale moderna " nota Said. "è in larga misura opera di esuli, di emigrati, di rifugiati" (13). Se sembra ovvio che la storia dell'emigrazione è una storia di instabilità, fluttuazione e discontinuità, sembra anche chiaro per molti esponenti della diaspora del Terzo Mondo che il loro senso di solidarietà di gruppo, di identità etnica e nazionale si è nutrito nei *milieux* dell'immigrato, del profugo e dell'esule. Qui, l'identità è prodotto di articolazione. Si situa all'intersezione tra il risiedere e il viaggiare ed è una rivendicazione di continuità nella discontinuità (e viceversa). Politica più che marchio ereditato, la sua articolazione e riarticolazione si sviluppa da quella stessa tensione che emerge tra questi due costrutti: uno fondato su fattori socio-culturali, l'altro su fattori biologici. Il bisogno di far rivivere una lingua e una cultura (o di ricostruire una nazione dall'esilio come nel caso della lotta del popolo palestinese) si sviluppa così *insieme* al rifiuto radicale di cullarsi nell'esilio come motivo di redenzione, e sentirsi acriticamente "a casa propria nella propria casa", tanto che questa casa sia qua oppure là. Una simile posizione va molto oltre qualsiasi affermazione semplicistica di identità etnica o sessuale, ed è in questo difficile contesto di indagine del sé che, più che costituire un privilegio, l'esilio insieme ad altre forme di emigrazione possono divenire "un'alternativa alle istituzioni di massa che dominano la vita moderna" (14).

La terra natale e la lingua tendono ad essere date per scontate; come la Madre e la Donna, vengono spesso naturalizzate e omogeneizzate. La fonte diviene allora l'illusione di un luogo certo e fisso, invocato come uno stato naturale delle cose non intaccato da alcun processo o influenza esterna (dalla "teoria" ad esempio), oppure come un punto di riferimento indiscutibile sulla cui autorità si può sempre fare affidamento. Eppure, la lingua può vivere e rinnovarsi ibridandosi senza pudori e mutando le proprie stesse regole migrando nel tempo e nello spazio. La casa per l'esule e per l'immigrato può a stento essere più che un luogo di transizione o di circostanza, dato che la casa "d'origine" non può essere riconquistata, e neanche la sua presenza-assenza può essere del tutto scacciata dalla casa "ricostituita". Perciò, in senso figurato ma anche letterale, viaggiare avanti e indietro tra la terra d'origine e l'estero diviene un modo di abitare. Ogni movimento tra qui e là porta in sé un movimento nel qui e nel

là. In altre parole, il *ritorno* è anche un viaggio dentro lo strato di "memoria futura" (T. Ben Jelloun). Il muoversi avanti e indietro tra la fonte e l'attività della vita è un muoversi dentro la fonte stessa, che rende possibile qualsiasi attività vitale. Tornando a Madre e Donna, lei, significativamente, rimane singolare (nei di Lui termini) - malgrado il potere di generalizzazione reso qui estremamente visibile dall'uso delle maiuscole. Poiché, a meno che le necessità economiche non la costringano fuori di casa nella quotidianità, è probabile che la sua mobilità sia molto limitata - una consuetudine transculturale, di classe e di genere, che per secoli non ha solo reso quasi impossibile il viaggio per le donne, ma ha addirittura forzato ogni individuo femminile "in viaggio" a divenire un'estranea per la propria famiglia, la propria società e il proprio genere. [...]

Per alcuni scrittori in esilio, la vera casa non si trova nelle case, ma nella scrittura. Questa idea potrebbe a prima vista contraddire l'affermazione di J. Kristeva: "E impossibile scrivere senza una qualche sorta di esilio". Ma la casa ha dimostrato di essere allo stesso tempo un luogo di reclusione e un serbatoio inesauribile da cui espandersi. E l'esilio, nonostante la sua profonda tristezza, può essere elaborato come esperienza di attraversamento di confini e definizione di nuovi territori a dispetto di tutti gli steccati, sia quelli canonici sia quelli di recente istituzione - "una maniera di sopravvivere *alla faccia del padre mortai*". L'insoddisfazione critica ha comportato un dilatarsi delle frontiere; la casa e l'esilio in questo contesto divengono altrettanto inscindibili l'uno dall'altra quanto la scrittura lo è dalla lingua. Gli scrittori che nello scrivere schiudono alla ricerca lo spazio della lingua, anziché ridurre la lingua a un mero strumento al servizio della ragione o dei sentimenti, sono destinati come l'emigrante a vagare da paese a paese. [...]

Il loro paese è il mio paese

Ama, perdi e soffri. Come negarlo? Ma sono estranea a me stessa e una straniera ora in questo strano paese. Non c'è alcun territorio arcano a cui ritornare. Perché non sono più una persona "d'oltremare" in questo paese, non più di quanto non lo sia nel mio. Certe volte sento totalmente estranea la gente del mio paese. Ma il loro paese è il mio paese. Nel paese d'adozione, comunque, non posso continuare ad essere un'esule e neanche un'immigrata. Non è una posizione sostenibile. Mi sento allo stesso tempo più dentro e più fuori. Fuori dal sé chiamato esule, emigrante, *hyphenated* (15) scisso. Margine del centro. Asiatica in America. Frammento di Donna. Il Terzo all'interno del Secondo. Anche qui, il Loro paese è il Mio paese.

La fonte continua a viaggiare. La categoria (16) dell'attraversare le frontiere non può essere semplicemente respinta o accettata. Ancora una volta, se è difficile essere uno straniero, smettere di esserlo lo è ancora di più. I colonizzati e i marginalizzati vengono socializzati a vedere oltre i loro punti di vista, e come dice Said: "il privilegio essenziale dell'esule è quello di avere non soltanto un paio d'occhi ma almeno una mezza dozzina, uno per ogni posto in cui si è stati... C'è sempre una sorta di duplicità in questa esperienza, e più sono i posti in cui sei stato più sono gli spostamenti che hai dovuto subire, come ogni esule... ogni situazione è nuova, devi ricominciare tutto da capo ogni giorno" (17). [...]

Il ranocchio blu

L'identità si costruisce in gran parte attraverso il processo di *othering*, "farsi altro"/"altrizzarsi". Cosa potrà mai essere un ritorno all'originale, se l'originale è ormai da qualche altra parte rispetto a dove si pensava che fosse [...], e le stesse culture indigene sono soggette costantemente a forme intrinseche di traduzione? In questo contesto, Terzo non deriva semplicemente da Primo e Secondo. È uno spazio in sé. Uno spazio simile tiene conto dell'emergere di soggettività nuove che rifiutano di farsi sistemare nel movimento tra il Primo e il Secondo. Quindi, il Terzo si forma dal processo di ibridazione che, invece di aggiungere semplicemente un qui a un là, dà vita a un altrove nel qui/là, che appare a un tempo troppo riconoscibile e impossibile da contenere. Ad esempio, Pham Van Ky, poeta e romanziere vietnamita di lingua francese, solleva in questi termini la questione delle realtà tradotte e *hyphenated* - scritte con trattino:

Madre. Una parola ceduta, dai contorni netti, che mi annienta ma non mi copre interamente, ma non articola la mia esistenza parigina; ormai prende corpo in me una decisione... l'abisso di segreti, reticenze, oscurità, sogni vacui e nebbie impure tra me e la Madre: niente di limpido, una serie di dissapori, di sentieri amari dove non cresce mai l'erba, una catena di dolori vaghi che mi afferrano ai polsi e intorno al torace, che cercano di impedirmi il respiro e la circolazione del sangue... Al Bois de Vincennes, rilessi il cablogramma: mamma mi sembrava vicina. Tentai di avvicinarmela ancora di più: si allontanò di nuovo. Dato che mi ero scordato di lei, mi sentivo meno legato a lei in vita? Perché nasconderla a me stesso? Lei mi ha portato nella sua emorragia: ogni mio singolo pelo ha in sé qualcosa di suo (18).

Un'altra maniera di elaborare la realtà tra i mondi è quella di Elaine K. Chang che, nel tentativo di collocare se stessa (attraverso un saggio dal titolo significativo: "Una grafia non troppo nuova del mio nome: verso (e contro) una politica dell'equivoco") ci offre la singolare vicenda

di una metafora itinerante:

[...] Se potessi darmi un nuovo nome... Credo che farei meglio a scegliere una figura non femminile, né divina, nemmeno umana: il ranocchio blu. La storia di mia madre sul ranocchio blu era la mia preferita quando ero piccola. Il ranocchio blu non fa mai quello che sua madre gli dice di fare: infatti fa esattamente il contrario. Tormentavo mia madre perché mi raccontasse questa storia mille e mille volte; e ogni volta, le richieste della mamma rana e le reazioni del ranocchio blu parevano sempre più oltraggiose. La fine, invece, restava sobriamente la stessa. Conoscendo e amando il figlio, e sentendosi vicina alla morte, la mamma rana formula la sua ultima richiesta: che il figlio la seppellisca nel fiume - pensando ovviamente che il figlio, data la sua natura, la seppellirà nella terra. Però, quando muore sua madre, il ranocchio blu è talmente divorato dal rimorso per aver disubbidito tutta la vita che decide di rispettare le sue ultime volontà. Così tutte le volte che piove, il ranocchio blu piange, pensando al corpo di sua madre portato via dal fiume. Soltanto quando fui molto più grande, ed erano anni ormai che lei non mi raccontava più la storia, chiesi a mia madre se si ricordava del ranocchio blu. Dapprima confusa, se ne ricordò quando ricapitolai le linee essenziali della trama. Mia madre arrossendo mi informò che il ranocchio in verità non era blu; non aveva ancora imparato bene i nomi dei colori in inglese all'epoca in cui mi raccontava la storia. Grande con i ero, mi sentii annientata da questa scoperta: era sempre stato soltanto un normalissimo ranocchio verde.

Quello che mi aveva tanto intrigato di quel ranocchio - la cui vicenda ricorda... per molti versi quella del mio rapporto con mia madre - era il suo essere blu... Vorrei invocare il ranocchio blu come mia ispirazione per questo codificare e ricodificare il colore della sua pelle; l'ambiguità del suo colore sottolinea tante piccole ma significative ironie della mia esperienza di figlia occidentalizzata di genitori immigrati. Mia madre ha condiviso con me una favola popolare coreana che ha acquisito qualcosa di inedito nella sua traduzione in inglese. Il ranocchio blu è un prodotto (derivazione) di una transfertilizzazione culturale e linguistica - piccola e profana, questo è certo, ma che io sceglierei come mio emblema...C'è posto per i ranocchi blu nei discorsi accademici (19).

Il raccontare storie è quel che ci vuole per mettere allo scoperto la maternità in tutta la sua ambivalenza. I confini di identità e differenza si spostano continuamente a seconda del variare dei punti di riferimento. Il significato di qui e là, paese d'origine e estero, terzo e primo, margine e centro viene continuamente dislocato a seconda di come ci si posiziona. Dov'è la "casa"? La Madre continua a esercitare il suo potere da lontano. Persino in sua assenza è presente dentro chi racconta, nel suo sangue, nella sua sorgente di vita. Da una generazione

all'altra, le madri sono insieme condannate e chiamate a sostenere il ruolo di guastafeste continuatrici delle tradizioni domestiche. Nella fabula kristeviana sulla dissidenza, si può affermare che la Madre (con la M maiuscola) sia partecipe del "pantano del senso comune" (comune a chi?) e rappresenti il Significato stabilito dal "padre morto". Di conseguenza, è resistendo ai Suoi poteri di generalizzazione che una donna si estrania dalla propria lingua, dal proprio sesso e dalla propria identità. Nel racconto del tempo di Jelloun, Madre è la benevola fonte viaggiante che, in realtà, di suo non viaggia affatto. È piuttosto colei che trasmette "un corpo pieno di frasi, proverbi e rumori" e che dà origine alla "caldo tessuto della [di lui] memoria" che "[lo] copre e [lo] nutre". Come la lingua, la madre (con la m minuscola) mantiene i propri segreti ed è attraverso il figlio che lei viaggia e continua a vivere - sia pure in frammenti.

Per Pham Van Ky, Madre è ciò che egli respinge con violenza senza per questo sentirsi meno legato a lei per la vita. In una convenzionale divisione per generi, lei - la custode della tradizione - rappresenta il suo passato orientale, vietnamita, confuciano e l'Estremo Oriente laggiù; mentre lui - il sostenitore della modernità - procede a rappresentare il mutamento e il progresso, e l'Estremo Occidente quaggiù. Ma, come egli stesso riconosce, la madre non può essere né scartata né facilmente fatta propria. Per Elaine Chang, Madre è colei che trasmette in maniera imperfetta una favola popolare il cui viaggio nel tempo, attraverso la lingua e una generazione le ha permesso di acquistare qualcosa di nuovo nella sua traduzione. La codifica e ricodifica del colore della pelle del ranocchio parla della tristezza (*bluità-blueness*) dell'inadeguata esperienza di traduzione sia del ranocchio sia della figlia. In entrambi i casi, la traduzione equivoca nasce da un'imperfezione a doppio senso nella relazione triangolare tra madre, figlia e lingua. La fonte non è mai singola e la traiettoria casa-estero o terra-acqua è un viaggio di reciprocità tra sé ed altro. Viaggiando in quelle che sembrano direzioni opposte, le due fazioni si incontrano solo quando "incontrarsi" viene anche a significare "perdere" - cioè, quando non è più possibile tornare alla madre o alla storia come a luoghi di redenzione. [...]

Io - il Mis-vedente

Ogni viaggio è lo svelamento di una poetica. La partenza, l'attraversamento, la caduta, il vagabondaggio, la scoperta, il ritorno, la trasformazione. Se viaggiare, da un lato, perpetua uno stato discontinuo dell'essere, dall'altro soddisfa, a dispetto delle difficoltà esistenziali che spesso implica, il bisogno insaziabile di deviazioni e spostamenti nella cultura postmoderna. La

complessa esperienza di sé e di altro (il tutt'altro dentro me e senza di me) è legato a forme che appartengono alla "casa" e all'"estero" ma non sono soggette a nessuno dei due; ed è attraverso esse e le configurazioni culturali che esse comportano che diventa possibile dare un nome all'universo di qui e di là, che diventa possibile darne un resoconto e renderlo narrativo. I racconti dei viaggiatori non solo portano a casa il laggiù, e il quaggiù all'estero. Non solo rendono il molto lontano accessibile, ma contribuiscono, come si è detto, a mettere in discussione la dicotomia casa-estero/stanzialità-viaggiare entro realtà specifiche. Nella migliore delle ipotesi, fanno riferimento al problema dell'impossibilità di impacchettare una cultura, o di definire un'autentica identità culturale.

Per le culture la cui espansione e il cui dominio sono stati intimamente legati alle imprese coloniali, il viaggiare inteso come parte di un sistema di investimenti all'estero da parte dei poteri metropolitani è stato in gran parte una "raccolta-collezione-riscossione-saccheggio" culturale mirato all'egemonia nel mondo. Nel loro rapporto critico con queste pratiche di viaggio, tutta una serie di scrittori europei (20) sono così giunti a considerare il viaggio un processo storico-sociale di espropriazione che conduce il viaggiatore contemporaneo a una vera e propria crisi di identità. [...] Tutto ciò che resta al vero viaggiatore è "il privilegio di avere un certo sguardo, ai margini del Punto di Vista Standard delle guide turistiche" [...] Perciò, per non essere confuso con il turista, il viaggiatore deve farsi clandestino. Deve *imitare* l'Altro, nascondersi e camuffarsi nel tentativo di iscriversi in un contro-esotismo che gli permetta di essere un non turista - vale a dire, qualcuno che non somigli più al suo altro contraffatto, quindi un estraneo nei confronti di quelli come lui (21). Alquanto ironicamente, è proprio trasformandosi in un diverso altro falsificato (ad imitazione dell'Altro) che il viaggiatore riesce a distinguersi dal suo altro contraffatto (il turista). Lui, che è facilmente imitabile e imitato, si assume ora il ruolo dell'imitatore per sopravvivere. Il processo di farsi altro nella (de) costruzione dell'identità prosegue il suo complesso corso. Più che contribuire a una radicale messa in discussione dell'osservatore privilegiato, in ogni caso, la "crisi d'identità" del viaggiatore spesso conduce soltanto a un mutamento di apparenza - un camuffamento temporaneo la cui narrativa rimane, nella migliore delle ipotesi, una confessione. Mirare a una riproduzione esatta dell'originale senza essere fortemente affetti dall'Alterità è il marchio distintivo di una cattiva traduzione. Il viaggiatore inteso come imitatore può limitarsi al compito di riprodurre fedelmente il significato, ma per diventare un (buon) traduttore dovrebbe "espandere e approfondire la sua lingua per mezzo della lingua straniera" (22).

Viaggiare può significare anche compiere una sconvolgente inversione della propria identità: io divento me attraverso un altro. A seconda di chi sta guardando, l'esotico è l'altro, oppure sono io. Poiché chi è estraneo e fuori dalla cultura non è quello laggiù, della cui cultura familiare io faccio ancora parte, o dalla cui cultura sconosciuta comincio ad apprendere. Io sono chi si allontana da me stesso, che si stacca non solo da un luogo ma anche da uno dei miei sé. L'itinerario disloca le fondamenta, il retroterra della mia identità, e ciò che viene incessantemente disvelato è proprio l'incontro del sé con l'altro - altro da me e il mio altro io.

Viaggiando, si è essere per l'altro, ma pure essere con l'altro. Colui/lei che vede è visto nell'atto di vedere. Vedere ed essere visti costituisce il doppio approccio identitario: essere presenti a se stessi è allo stesso tempo impossibile e immediato. "Non posso produrre da solo l'estraneità dell'estraneo: essa nasce da [almeno] due sguardi" (23). Viaggiare consente di vedere le cose diversamente da come sono, diversamente da come uno le ha viste e da cosa uno è. Queste tre identità supplementari acquisite tramite l'alterità sono di fatto gesti (ancora non sviluppati o non attuati) del "sé" - il sistema di energia che definisce (sia pure in modo mutevole e contingente) cosa e chi sia colui/lei che vede. La navigazione al di fuori dell'io (noto) e all'indietro verso l'io (sconosciuto) spesso porta il girovago lontano in un luogo eterogeneo e multicolore dove tutto ciò che è sicuro e solido sembra vacillare, mentre l'essenza della lingua è messa in dubbio e profondamente destabilizzata. Viaggiare può dunque rivelarsi un processo tramite il quale il sé smarrisce i suoi confini stabiliti - una pratica della differenza che disturba ma è strumento di impoteramento. [...] Se lo spazio della lingua deve risuonare in modo nuovo, se io devo parlare in maniera diversa. Egli deve imparare a restare in silenzio. Egli, il viaggiatore che è in me e nella donna. Poiché colui/lei che ritiene di vedere meglio perché sa come si fa a vedere è anche quel coscienzioso "mis-vedente a cui l'albero nasconde il bosco" (24). Senza prospettiva, sordo e miope a tutto ciò che non è microscopico, il vero viaggiatore non turista agisce, spesso inconsapevolmente, in regime di diminuita capacità sensoriale.

Da un lato, sviluppa un orecchio e un occhio raffinatissimo per la lettura ravvicinata, ma gli sfuggono il paesaggio e l'"ambiente umano" circostante che rendono possibili e comunicabili le attività del viaggiatore-osservatore. Dall'altro, il mis-vedere deliberato rende inevitabile l'insorgere di un nuovo modo di vedere. Quando lo sguardo è "un'imperfezione a tre sensi" sorta tra il soggetto osservato, il soggetto osservante e gli strumenti dell'osservazione, è probabile che l'incontro produca una risonanza stranamente familiare e imprevedibile. Il traduttore trasforma essendo trasformato. Quindi l'imperfezione conduce a nuovi regni di

esplorazione, e il viaggio in quanto pratica di audace omissione e di minute descrizioni consente di ibridare (-arsi) senza pudori quando si fa la spola tra cecità e intuito critico. Io-il/la-Vedente sono destinata a mis-vedere in modo da disimparare il privilegio di vedere, e mentre viaggio, quello che vedo in ogni normalissima rana verde è, innegabilmente, la mia bluità (*blueness*) nel ranocchio blu. Nel gusto di raccontare, mi ritrovo dunque nell'atto di tradurre me stessa in un'infinita serie di citazioni. Narrazioni in transito.

(traduzione di Laura Sgarlato)

Note

(1) Tahar Ben Jelloun, *Les pierres du temps*, "Traverses" 1987, n. 40, p. 158.

(2) Tahar Ben Jelloun, *Les pierres du temps*, cit.

(3) Maurice Blanchot, *Vicious Circles*, New York, Barrytown, Station Hill Press, 1985, p. 19 [si tratta di un saggio inserito in un volume di cui non siamo riuscite a rintracciare il titolo originale francese].

(4) Edward Said. *Reflections on exile*, in R. Ferguson et al. (a cura). *Out there, Marginalization and Contemporary Culture*, New York, The New Museum of Contemporary Art and MIT Press, 1990.

(5) Citato in, *The Boat People. An 'Age' Investigation*, New York, Penguin Books, 1979.

(6) Bruce Grant et al., cit., p. 173.

(7) Bruce Grant et al., cit., p. 195.

(8) Parole usate da una donna di Halifax a proposito del Canada e del flusso di rifugiati dal Sud-Est Asiatico alla fine degli anni Settanta, riportate da Bruce Grant et al. cit., p. 174.

(9) M. Blanchot, *Vicious Circles*, cit., p. 66.

(10) Julia Kristeva in T. Moi (a cura di), *The Kristeva Reader*, New York, Columbia University Press, 1986, pp. 296-298.

(11) Julia Kristeva in T. Moi (a cura di), *The Kristeva Reader*, cit., p. 286.

- (12) Citato da Hannah Arendt nell'introduzione a Walter Benjamin, *Illuminations*, New York, Stok and Books, 1969, p. 20.
- (13) E. Said, *Reflections on exile*, cit., p. 357.
- (14) E. Said, *Reflections on exile*, cit., pp. 364-365.
- (15) *Hyphen* significa "trattino, lineetta". L'autrice intende riferirsi a termini del tipo "afro-americano" [ndt.].
- (16) Nell'originale inglese, l'autrice usa il termine *predicament* che potrebbe anche essere inteso come "imbarazzo, impiccio" [ndt.].
- (17) E. Said, *The voice of a Palestinian in Exile*, "Third Text", 1988, n. 3/4, p. 48.
- (18) Pham Van Ky, *Des Femmes assises ça et là*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 8-18.
- (19) Elaine K. Chang, *A not so new spelling of my name: notes toward (and against) a politics of equivocation*, in Angelika Bammer (a cura di), *Displacement. Cultural Identities in Question*, Bloomington, Indiana University Press.
- (20) Vedi, ad esempio, gli articoli pubblicati su "Traverses", 1987, n. 41/42, in particolare quelli di J. C. Guillebaud, J. D. Urbain, P. Curvel, P. Virilio, V. Vadsarid, P. Sansot, C. Wulf, F. Affergan e C. Reichler.
- (21) Jean Didier Urbain, *Le Voyageur détroussé*, "Traverses", n. 41, pp. 43-48.
- (22) W. Benjamin. *Illuminations*, cit., p. 81.
- (23) Christoph Wulf, *La Voie Lactée*, "Traverses", 1987, n. 41/42, p. 128.
- (24) Jean-Claude Guillebaud, *Une Ruse de la littérature*, "Traverses", 1987, n. 41, p. 16.

Rime e rimandi

di Nelvia Di Monte

**Mimesi della continuità-discontinuità della vita, rete che contiene un'esistenza lacerata:
un percorso critico attraverso le opere di alcune poetesse italiane.**

Questo testo è nato in seguito ad un incontro, avvenuto Tanno scorso, con Paola Redaelli: entrambe interessate alla poesia, condividevamo il bisogno di approfondire il lavoro poetico di alcune autrici, superando un'analisi critica circoscritta alla recensione di un libro ma senza inoltrarci nella vastità di discorsi antologici e senza pretese da storiche della letteratura. Forse - pensavamo - si poteva cercare trasversalmente degli elementi comuni in diverse opere, un 'grumo poetico' che aprisse qualche spiraglio per evidenziare analogie, connessioni, intersezioni... Ciascuna di noi aveva in mente scrittrici o opere interessanti ma ci riusciva difficile formulare un ambito di indagine più preciso senza avere la sensazione di limitarlo troppo o, al contrario, di lasciare tutto in termini troppo confusi.

Paola mi parlava di *Requiem* di Patrizia Valduga (da lei approfondito su "Lapis" n. 26) e questo libro ci riportava al discorso sulla rima, una scelta stilistica seguita anche da Vivian Lamarque e Lucia de Marchi, ad esempio, e da tante altre autrici che prestano una particolare attenzione a quegli aspetti sonori della lingua che catturano il lettore con la loro apparente semplicità ma dietro i quali, ci sembrava, si può nascondere una drammatica complessità.

Cominciava a delinearsi un possibile percorso e da queste scrittrici, infatti, è iniziata la mia ricerca, a volte un po' labirintica perché ero finita in punti ciechi o ero rimasta con domande inevase. Come spesso avviene quando si cerca qualcosa, altre letture o libri appena pubblicati (o riletti da un altro punto di vista) portavano nuovi elementi di riflessione; anzi, mi sembrava che molti testi più recenti contenessero una precisa consapevolezza metapoetica sul rapporto poesia-sonorità-linguaggio, come le poesie di Mariella Bettarini; o che altre autrici ponessero

maggior attenzione ai riflessi comunicativi degli elementi sonori della poesia: per avvalorarli, come Daniela Attanasio, o utilizzando il sembiante fonico per smascherare l'illusione di una parola che comunica, come nella poesia di Gabriella Sicari.

So che questa coincidenza tra la mia riflessione sui testi e quella intrinseca ai testi può apparire molto soggettiva (e rispondente alla solita critica ermeneutica: "non mi avresti cercato se non mi avessi già trovato"...), tuttavia credo non sia estraneo il fatto che i libri citati coprono un arco di tempo di circa dieci anni, durante i quali scrittura poetica e riflessione critica su di essa hanno potuto fruttuosamente interagire (1).

Una necessaria precisazione. Ho inteso la rima in senso lato, cioè non solo in relazione agli artifici retorici propriamente detti (rime interne ed esterne, allitterazioni, consonanze, anafore...) ma anche come una particolare attenzione agli aspetti ritmici, metrici e musicali, con i quali la poesia viene strutturandosi come un testo prosodico, dove gli elementi sonori non risultano ornamenti stilistici ma scelta consapevole da parte dell'autrice di una precisa modalità per esprimere una visione di sé e del mondo.

Quasi per continuare il colloquio con Paola Redaelli, ho voluto iniziare da *Requiem*. Il libro raccoglie 30 poesie, scritte dopo la morte del padre e a lui dedicate; ogni poesia è un'ottava costruita da Patrizia Valduga con la consueta padronanza delle forme metriche della tradizione: "Oh padre padre, pianta valorosa / che ha vinto tanti inverni di dolore / fiorendo il suo dolore senza posa / e forma ancora un ultimo suo fiore / di dolcezza paziente e dolorosa / per noi terrorizzati dentro il cuore, / in quel solo momento e senza fiato / per un'intera eternità ti ho amato".

Mentre leggevo questa raccolta, mi ritornavano in mente alcune osservazioni di Freud su Leonardo, il quale, registrando nel suo diario la morte del padre, ripete due volte "a ore 7", l'ora del decesso. Una distrazione significativa che svela un processo mentale nascosto, la repressione di un affetto celato che può manifestarsi solo in un'altra forma, in questo caso la ripetizione numerica che sostituisce un'esclamazione di dolore: "Senza l'inibizione affettiva di Leonardo la registrazione nel diario sarebbe potuta suonare all'incirca: *Oggi alle 7 è morto mio padre, ser Piero da Vinci, povero padre mio!*" (2).

Il potere incantatorio della rima per blandire ciò che muore e finisce? Per avvicinarsi il più possibile a ciò che annienta mantenendosi però ad una distanza di sicurezza che la rima sa creare mescolando incombente ripetitività e manieristica inventiva, come nella poesia della

Valduga? O scegliendo, come Vivian Lamarque, una ironia leggera che conserva lo stupore dell'infanzia?

"Era un signore come un cielo gentile, gentilmente / col suo gentile cuore la guardava. / E intanto la vita? / intanto la vita per sempre, per sempre se ne andava, / intanto la vita come una bella vela quasi era / sparita".

O mimetizzandosi in un ritmo recitativo-cantabile, come in Lucia De Marchi?

"[...] Facevo finta di niente / in realtà morivo / distrattamente / di niente. / Di niente che avevo / di niente che chiedevo / orgogliosamente volevo / altezzosamente fingevo. / Ma gli alni né / vedevano né sentivano / una morte così sottile / io sorridevo sempre / dicevano che ero / gentile."

Nella ritmica dolcezza di questo versificare, la donna che scrive ritrova forse una 'carezza linguistica' su di un malessere profondo che viene così reso più lieve o sopportabile? L'estetico come anestetico? Non è una battuta se si considera che rime e ripetizioni sonore riguardano spesso aggettivi e avverbi, cioè indicatori di modalità d'essere. Suoni come scalpelli per penetrare dentro al mondo della vita e della morte in modo ritmico ma incisivo, con la dolente consapevolezza di un sapere antico e radicato per il quale, nonostante le apparenze, la vita è comunque più forte: in *Requiem* la parola *vita* è citata 22 volte e *morte* solo 5; e anche considerando le parole semanticamente affini, *vita* prevale 9 a 8. Cifre come le "a ore 7" di Leonardo? Non saprei bene: Freud scrive che con questa ripetizione "ciò che era da lungo tempo celato riuscì con la forza ad esprimersi in maniera deformata"; la rima e la ripetizione sono, invece, *forme* stilistiche volutamente cercate e ricercate. Ma è la prima parte della citazione che resta costante, "ciò che era da lungo tempo celato": la propria nascita, il padre e la madre, la morte, gli affetti, il dolore... Insomma il tragico, sempre e ripetitivamente uguale per tutti e per ciascuno diverso, che irrompe nel tempo dell'individuo, nell'unicità del proprio destino. E si può cercare di negarlo, reprimendolo con un atteggiamento di dominio che verrà tacitamente eroso, come in Leonardo. O si può accoglierlo, nella sua inestricabile adesione alla vita cercando modalità per rendere esprimibile la perdita in tutte le molteplici forme che essa può assumere, dalla inesorabilità della morte alle piccole ferite quotidiane, fino a quel lento venir meno delle cose del mondo e del vissuto (o del mondo vissuto) che le parole consentono di trattenere un poco, offrendo a ciò che scompare un segno tangibile alla vista, all'ascolto, alla mente di chi le osserva nel loro autonomo movimento:

"è oggi - è qui / a picco - a piombo /che piombano le cose - nella sacca del riso o / del rimpianto / nel lembo secco / di fogli - foglie senza voltarsi / senza girarsi mai (le cose) a / guardare il "già fatto" / a guardar noi che -muti -/le guardiamo srotolarsi - sparire - avvicinarsi /.../ ". (M. Bettarini)

Rime e ritmi per rimandare la morte o per trattenere la vita almeno dentro l'ordine incantato delle parole?

"Scrivere non è parlare. Eppure la scrittura è tessuta di parole, è un silenzio tra sguardo e voce. [...] E viva metamorfosi di silenzio in parola. Di parola in silenzio. Di parola in parola, quando - sciolto, svolto il coraggio delle passioni - solo il coraggio delle parole resta (delle parole in atto: anche la parola è atto)". (3)

Il coraggio delle parole, il loro agire: vorrei ripartire da qui per affrontare un'altra questione sulle 'rime' scritte da donne; rime che suscitano in me sensazioni contrastanti, a volte di disagio per una ripetitività che mi sembra superficiale o di maniera, a volte di fascinazione per quel gorgo linguistico che mi trascina in profondità sonore. Cercherò di scindere le due componenti con degli esempi affinché le mie non restino solo impressioni (di cui mi fido, perché sono immediate e sincere e sanno toccare corde profonde, ma che sono poco comunicabili in quel loro grezzo impasto di sensazioni, pensieri e affettività). Quando la ripetitività della rima è superficiale? Quando è artificio stilistico, come ripercorrere le mosse di un gioco noto che ruota a trottola su se stesso o continuare ad esercitare un'abilità acquisita che dà sicurezza anziché rischiare una mossa nuova, magari destinata allo scacco o ad aprire spazi impervi e faticosi. Superficiale anche quando l'espressione dematerializza (rende inessenziale) la 'cosa' da dirsi, assottigliandola a tal punto da renderne aleatoria la presenza e irriconoscibile il livello tragico. Un artificio che noi donne usiamo spesso nella vita: smussare, arrotondare, ingentilire (cioè *camuffare*) la verità anziché svelarla nuda e cruda.

Insomma: superficiale quando l'autrice è presa nel suo stesso narcisistico gioco di lallazione, indipendentemente dal fatto che dica di sé cose tremende o utilizzi parole assai ricercate o inusuali (4). Marina Cvetaeva ha indicato molto bene la connessione e la priorità tra forma e contenuto:

"Come posso io, poeta, e cioè creatura dell'essenza, farmi lusingare dalla forma? Mi lascerò lusingare dall'essenza, e la forma verrà da sola. E viene. E non dubito che verrà. La forma che la data essenza esige e che io inseguo con l'udito, origliando, sillaba dopo sillaba. Preparo la

forma, poi la riempio... Ma la poesia non è un calco di gesso! No - mi lascerò sedurre dall'essenza e poi la incarnerò. Ecco il poeta. E la incarnerò (qui ormai non è più questione di forma) nel modo più *essenziale* possibile. È l'essenza la forma" (5).

A me pare che la rima sia superficiale quando la forma sembra precedere il contenuto, incapsulando il cammino verso l'essenza dentro un vicolo cieco. Quando emerge innanzitutto l'artificiosità di una rima 'eccessiva' rispetto all'essenza cui la parola dovrebbe dare corpo.

La rima come involucro vuoto. O del vuoto? Disagio...

Immagino che le rime siano come uncini con cui il poeta cerca di trattenere a sé le cose impigliandole nel loro sembiante fonico; ma dai quali - se si lascia troppo "lusingare" - rischia di farsi trascinare in una inautenticità che, dall'artificiosità della scrittura, si riverbera su quel mondo poetico che la scrittura stessa ha costruito. A furia di impreziosire la forma sonora, si può soffocare l'essenza per asfissia. O, detto altrimenti, lasciarsi catturare nel gorgo di sonorità ammalianti come sirene può non essere il modo migliore per ritornare a Itaca.

Lascio in sospeso la domanda sul vuoto per rivolgermi ai testi dove la rima mi sembra necessaria, *essenziale*, cioè dove il suo ritmo sonoro non è mero supporto per esprimere qualcosa ma è parte inscindibile del modularsi di una esperienza poetica che assume una forma *nel tempo*. Rima come ritmo di nascita e morte, del farsi e disfarsi della vita che fonde affetti e pensieri nelle sonorità del corpo e cerca di trattenerli dall'oblio calcandone e ripetendone i segni: "Siffatta ripetizione noi la chiamiamo perseverazione. Si tratta di un mezzo eccellente per indicarne il colorito affettivo" (Freud aggiunge poi un esempio preso dal *Paradiso* di Dante).

La poesia cui mi riferisco si muove sui passi di una felicità che si sa momentanea, diviene cronaca di un desiderio incerto come i suoi confini, è memoria di un evento ricreato prima di un inevitabile addio. E la rima che io definisco necessaria s'incunea nel tempo della vita, inserisce i ritmi individuali nel cosmico ciclo delle stagioni, rende visibili anche le possibilità mancate, come nel terzo testo di *Requiem*:

"Che ore nere devi aver passato,/ore per dire anni, dire vita,/fino a questo novembre disperato / di vento freddo, di fronda ingiallita,/ padre ingiallito come fronda al fiato / di tutto il vento freddo della vita,/ dell'amore frainteso e dissipato,/ dell'amore che non ti è stato dato."

A questo proposito vorrei riportare anche un testo di Lamarque (più breve e apparentemente

leggiadro ma non meno drammatico) quale esempio per me significativo sull'intersecarsi delle diverse fasi del proprio vissuto:

"Era una signora giovane e vecchina./ Dalla sua vecchierellità guardava - i lontani desideri inavverati - i bambini-sogni tutti tutti azzerati."

Chi non vuole perdere il tempo è obbligato a non disperderne i ritmi, a mostrare che il passato non coincide con il più lontano ma con il ritornato (dall'oblio); che l'infanzia è una stagione ciclica e che quanto non è stato possibile può diventare lo spazio vuoto e, quindi, aperto ad un nuovo senso della vita. Dunque è un percorso di auto-riconoscimento nel tempo e con il tempo ciò che la rima insegue *con l'udito, origliando, sillaba dopo sillaba...* Soffermarsi sulla ripetizione e sillabazione diviene un passaggio obbligato, quasi un obolo pagato a Caronte per traghettare a ritroso dal mondo cupo che si avvolge a spirale verso la profondità di una ferita originaria - difficile da comprendere e da esprimere - fino alla superficie del mondo in cui si vive, e viceversa. In *Questa quieta polvere* (contenuta nell'ultima raccolta poetica), Vivian Lamarque costruisce un poemetto in nove parti che 'ruota' - è il caso di dirlo - attorno al tema della morte e all'inalienabile desiderio della vita. L'autrice intervalla i propri versi con citazioni di poesie, di fiabe, di testi religiosi e ogni parte continuamente riprende questi frammenti, ora uguali ora con leggere mutazioni: un ritorno ossessivo alla persona amata e perduta, un girare attorno ad un vuoto che risucchia ma da cui ci si deve allontanare. Vuoto di un vedere che, privo ormai di un oggetto tangibile, si trasforma in una visione che confonde le fasi della vita: *"ieri ho amato una visione /l'amore mio era in giardino / metà era vecchio metà era bambino"*. Le ripetizioni di parole (più che le singole rime) danno al testo un movimento che ritorna incessantemente sui suoi passi, una danza che è insieme lieve e drammatica perché vuole ripercorrere la perdita, andando dove non rimangono che visioni (*"non si può sempre restare / un po' starò e un po' andrò / conosco certi luoghi / dove l'amore mio col suo profilo va"*) ma vuole anche stare nel mondo dove *"ci sono tante altre cose"*. Da un versante più strettamente linguistico, staccando cioè la parola dal vissuto, Mariella Bettarini fa sì che sia il linguaggio stesso a esprimere l'incessante andirivieni di ciò che accade, un movimento generativo dove parole e azioni, situazioni e significazioni scivolano le une nelle altre in modo che dai legami sonori e dalle contraddizioni semantiche possa emergere il fluire così mimetico della continuità-discontinuità della vita:

"fremere - sprofondare: rossi verbi / transitivi-intransitivi - intransigenti / transeunti - mossi da un fermissimo vento/nei suoi bivi / e bassi - e vivi - e scossi / da un altro evento che è avvenuto quivi /

precipitare in spiagge - dentro fossi - nella materna / terra - nei suoi rivi."

Una digressione, che è dovuta anche al desiderio di allontanarmi per qualche tempo dalla voracità dei testi poetici; di trovare una distanza critica per evitare di naufragarci dentro...

Impelagata in troppe rime, dunque, leggo casualmente un articolo di Massimo Piattelli Palmarini sulla dislessia e mi incuriosisce un'affermazione che mi sembra riguardi da vicino questo mio percorso sulla sonorità nella poesia, anche se al momento non riesco a trovare ulteriori elementi per dimostrarlo: "Il meccanismo colpito è quello dell'elaborazione dei suoni delle parole. Si noti bene, una percezione uditiva puramente interna, silenziosa, che avviene nella privatissima camera della mente". Sicuramente la scrittura poetica, soprattutto se in rima, non perde mai la sua vicinanza all'oralità e produce suoni ripetuti pure nella mente di un lettore silenzioso, avviluppandolo in una rete sonora che può plasmare la stessa mancanza, quel bisogno immenso dell'immaginario come potenzialità senza oggetto, come puro atto desiderante: *"lutulento lene lenitivo letale / languente lungo lentissimo sognare / d'un bisogno e del suo immenso mare"*. (M. Bettarini) Tuttavia avverto di non avere scalfito che la superficie di un problema, che è sì poetico ma che oltrepassa l'ambito della comprensione strettamente mentale, come se la sonorità di una lingua fosse il livello più originario, l'unico che consente di entrare in sintonia con essa e con il suo mondo e non solo di capirne i significati. Cerco di motivare questa differenza tra i due momenti di comprensione linguistica perché sento che è in gioco qualcosa di profondamente mio, che riguarda anche la mia scelta poetica di usare il dialetto, la lingua della mia infanzia, ma non riesco a trovare le parole giuste per giungere al nocciolo del problema: la mia esperienza mi imbrogliava con la sua eccessiva prossimità. Aspetto e cerco altrove. In una bibliografia preparata da Anna Nadotti per degli incontri su scrittrici contemporanee (tenuti in primavera presso gli Archivi Riuniti delle Donne), mi incuriosisce il titolo del libro *"Come si dice"* di Eva Hoffmann, e il fatto che lei sia emigrata da bambina dalla

Polonia. Leggo avidamente la storia di questa scrittrice che, dopo anni di permanenza negli Stati Uniti e dopo essere diventata insegnante di letteratura inglese, continua a sentire l'estraneità di una lingua che conosce bene ma con la quale può capire la realtà solo da lontano. Finché, rileggendo una poesia di Eliot, riesce a cogliere la melodia di fondo, a percepire *"le sonorità del pensiero"*, superando quella barriera linguistica che è, innanzitutto, una frattura tra conoscenza e affettività del mondo, tra un sapere che dà sicurezza a chi - in quel mondo - si sente straniera e una sensibilità che è stata ricacciata in un angolo remoto della propria

intimità perché portatrice di elementi estranei e dolorosi (la perdita di un luogo vitale e linguistico di riconoscimento) Eva Hoffrnan riesce ad esprimere mirabilmente quella differenza fra i due modi di comprensione linguistica di cui parlavo prima:

"Scorro, come sempre, i versi in silenzio e all'improvviso, come se una porta si fosse spalancata da sola, comincio a sentirne le modulazioni e i toni sommessi. Nel corso degli anni ho letto le più geniali spiegazioni di quei versi e sono in grado di spiegarli e analizzarli brillantemente. Ora però, all'improvviso, entro in sintonia - grazie a una qualche misteriosa facoltà dell'orecchio della mente - col loro senso più profondo; sento la malinconia sottotono di quel refrain, il sofisticato controllo del ritmo che smussa le asperità delle emozioni e la loro melodia triste e rassegnata. (...) Leggo assaporando i suoni con la lingua, percependo le frasi in un qualche punto fra lingua e mente. Ce l'ho fatta! mi dico, è questa la potenza straordinaria del linguaggio al di là della sua funzionalità e della sua capacità critica. Sono tornata nel grembo musicale della lingua, e le parole di Eliot sono discese su di me con una loro grazia leggera. Le parole tornano ad essere, come erano durante l'infanzia, cose meravigliose - anzi meglio ancora, perché ora sono attraversate e intrecciate con le complessità del significato, con le sonorità del pensiero tattile, sentito" (6).

Entrare in sintonia con la melodia delle parole permette di raggiungere uno spazio di fusione - labile ma pieno - tra le cose e il loro significato, momento di perfetta corrispondenza come avviene (o ci sembra che sia avvenuto) durante l'infanzia. Seguire le sonorità di una poesia (scrivendola o leggendola) non è un percorso di regressione infantile ma è avvertire che esiste una comunicazione che sa far risuonare le fibre di chi ascolta fin nell'intimità, dove diviene arduo scindere fisico e mentale. L'esilio linguistico è un'esperienza di ciascuno ma forse è più consapevole in chi, durante l'infanzia, è emigrato davvero in un diverso mondo linguistico. È compito della poesia ricondurci in un luogo che sentiamo comunque sempre nostro, un mondo che ci appartiene, anche se apparentemente sepolto in qualche luogo del nostro vissuto.

Come consentire a questa percezione uditiva - puramente interna e silenziosa - di farsi tramite di comunicazione? A questa privatissima camera della mente di farsi cassa di risonanza verso l'esterno e non conchiglia che racchiude - illusoriamente - il mare dentro di sé? È troppo semplice rispondere che la sonorità di questa scrittura in rima è più vicina al corpo e a quel respiro che consente la vita e la parola stessa. Superata la soglia minima del gioco linguistico, della ripetizione narcisistica, della rima come vorticare sul proprio io, la ricerca espressiva di

questa scrittura così modulata a livello fonico intende raggiungere, consapevolmente, altre mete: profondamente diverse e anche opposte.

Quanto risuona nella mente di chi legge, fondendo sensibilità e immaterialità (un suono, appunto, mentale) può essere inteso come elemento condivisibile di un viaggio che non è a vuoto né una rinuncia ma è ritrovare una sede appropriata - e quindi definita nei suoi limiti - su cui ci può essere scambio reciproco:

"non è peregrinare in tondo né / abdicare piuttosto andare in fondo ai limiti / e consegnarli a chi con te s'incontra in una / concava sede che riflette le immagini sensibili del mondo".

Per Daniela Attanasio la ricorsività ritmica costituisce una rete che trattiene dalla dispersione i frammenti dell'esistenza, soggetta a continue forze laceranti. Se prevale l'attenzione agli aspetti reali della vita (*La cura delle cose* è il titolo della sua raccolta poetica), i legami sonori consentono di dire questa scissione e, di fatto, di arginarla.

Se, all'opposto, il percorso poetico è di allontanamento dall'oggetto e dalla figura, il sembiante sonoro viene usato per disperdere in una "disseminazione fonica" l'illusione di una parola che comunica, che è tramite assoluto di significazione e di discorso. Nella poesia di Giovanna Sicari emerge la necessità di raggiungere - o ritornare - ad uno stadio primario di espressione perché *"se mente la voce, la parola è un teatrino di nemici. / Nel primo stadio del respiro vi amo, / unica libertà, unico ascolto"*; di rinvenire quell'altrove che è assai prossimo, in cui si è oltre il bisogno di un linguaggio referenziale ma, nondimeno, si è in ascolto. E si è voce che cerca nel significante fonico quei segni di un'espressione più originaria, semiotica più che significativa. È un percorso di *svuotamento*, ma questa parola (che completa il titolo di una poesia) va considerata non come sinonimo di annullamento quanto, piuttosto, come tentativo consapevole di superare il linguaggio come possesso, con tutti i suoi limiti di codificazione precostituita e prevaricazione comunicativa che ne fa *"un teatrino di nemici"*.

(*Svuotamento* come momento in cui si libera uno spazio dove la voce risuona o si raccoglie: è questa, forse, una possibile risposta alle mie domande sul vuoto?) La poesia di Giovanna Sicari nulla concede a quegli aspetti più accattivanti e concilianti connessi ad una ricerca di sonorità: scarse le rime vere e proprie, tuttavia si avverte nei suoi testi una ricorsività sonora (di sillabe, grumi di lettere, frammenti di anagrammi) che crea rimandi e collegamenti sotterranei immediati ma che, spesso, solo un'analisi più dettagliata riesce a ritrovare nella scrittura; come

se prima venissero dei richiami e solo dopo si potesse con loro trovare qualche traccia lungo un percorso di decifrazione che si sa difficile e contraddittorio. Bisogna superare il brusio eccessivo, le incrostazioni linguistiche, il caos dei significati precostituiti: questo *svuotamento* crea la possibilità (come atto desiderante non come effetto oggettivo) di una diversa visione con cui la coscienza può ripercorrere il mondo e la sua complessità (per risignificarlo fin dall'origine?):

"Il fato vuole che io non abbia occhi / che dal ponte di ferro ugualmente / si traghetti nell'inferno degli amanti,/ rintoccano anni che vedono forti /l'ombra del viandante, il braccio / indistinto della gloria. Si decifra / la voce, l'orgia nasconde alla coscienza /l'alloggio buio del dio".

Mi fermo, volutamente, qui: in questo luogo poetico precario e per niente rassicurante dove mi hanno condotto le rime e i loro rimandi; mostrandomi, strada facendo, quanto sia semplicistico collegare l'attenzione di molta scrittura femminile verso gli aspetti sonori del linguaggio alla loro maggiore adesione al corpo (in una visione dualistica e riduzionistica). Nel senso che questo collegamento è profondamente vero ma anche drammaticamente complesso quando la poesia non si ferma agli elementi immediati del sensibile ma è una meditata ricerca che vuole dare voce alle molteplici intersezioni (a volte dolorose e non risolte) tra mente, corpo, affettività e scrittura. Quando suoni e ritmi consentono al tempo della vita di incarnarsi nelle parole: e le parole ne raccolgono l'eco e ne restituiscono il respiro.

Note

1) Questi i libri citati:

Patrizia Valduea, *Requiem*, Venezia, Marsilio 1994.

Vivian Lamarque, *Il signore d'oro*. Milano, Crocetti 1986;

Poesie dando del Lei, Milano, Garzanti 1989;

Una quieta polvere, Milano, A. Mondadori 1996.

Lucia De Marchi, *Libro di niente*, Bologna, Book Editore 1993.

Mariella Bettarini, *Il silenzio scritto*, Firenze, Collana Gazebo 1995.

Daniela Attanasio, *La cura delle cose*, Roma, Ed. Empiria 1993.

Giovanna Sicari, *Uno stadio del respiro*, Milano, Scheiwiller 1995.

2) Sigmund Freud *Saggi sull'arie, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Boringhieri 1982, p. 129-130.

3) Mariella Bettarini, *Un silenzio tra sguardo e voce* (introduzione a *Il silenzio scritto*), op. cit., p.5.

4) Lo so che isolare una poesia dal contesto non è un buon procedimento critico e che. in una raccolta, anche i testi meno riusciti hanno, a volte, una loro necessità; tuttavia una maggiore selettività, forse, non sarebbe negativa: alcune raccolte poetiche si alleggerirebbero di un po' di inutile zavorra e i testi essenziali avrebbero maggiore spazio per emergere. Gli esempi, dunque.

Di Vivian Lamarque riporto quattro brevi testi. due essenziali (nella loro profondità 'tragica' sotto una superficie lieve) e due un po' meno perché mi sembrano chiusi in un narcisismo autoriflettente: a chi legge riconoscerli.

* *Guardi, guardate:/ le lumachine del mio giardino / oggi si sono sposate!*

* *Questa follia così leggera / pesa come una montagna / verso sera.*

* *Miryam bella già di nuovo la febbre / le guancine rosse /stai sotto / adesso vengo anch'io a nanna /che sono la tua mamma.*

* *Noi da secoli usciti / entrerà dalle nostre porte / il Mare: / dove giocavano i bambini / gentili alghe, muti pesciolini.*

Di Patrizia Valduga riporto un testo in cui. invece, la tragicità diventa 'eccessiva' e forzata, rischiando di sortire l'effetto opposto: la rappresentazione linguistica del dolore si assolutizza e si inebria di sé, come accadeva a quelle dive dei film muti che si strappavano i capelli e si aggrappavano alle tende per mostrare la loro disperazione, svelando così l'artificiosità dei sentimenti esternati. Aggiungo solo che Valduga è una poetessa troppo esperta per non essere consapevole della sua poesia; non è casuale, secondo me, la conclusione sulla parola che "*si perde o mente*": Ah Signore pietà. Cristo pietà, / per quest'anno di vita irredimita./ del suo sangue nel mio sangue, pietà,/ della carne nella tetra incarnita /fino a ansimare, per pietà, pietà!./ che vivo la sua vita seppellita,/ che vivo inutilmente e inutilmente,/ e la parola mi si perde o mente.

5) Marina Cvetaeva, *Il poeta e il tempo*, Milano, Adelphi 1984, p. 44.

6) Eva Hoffman, *Come si dice*, Roma, Donzelli Ed. 1996, p.212 (il titolo originale è decisamente più significativo: *Lost in Translation. A Life in a New Language*).

Pagine inedite dal diario di Sylvia Plath*

Smith College, 1950-1955

Frustrata? Sì. Perché? Perché mi è impossibile essere Dio o la donna-uomo universale o qualunque cosa. Sono quello che sento e penso e faccio. Voglio esprimere quello che sono il più pienamente possibile perché ho trovato da qualche parte l'idea che in questo modo potrei giustificare il mio essere al mondo. Ma se devo esprimere ciò che sono, devo avere un modello, un punto di partenza, un metodo per dare un'organizzazione arbitraria e temporanea al mio personale e patetico piccolo caos. Sto cominciando adesso a rendermi conto di come questo modello o punto di partenza non possa che essere falso e provinciale. Ecco che cosa mi è così difficile da affrontare. Perry oggi ha detto che sua madre ha detto: "Le ragazze cercano una sicurezza assoluta; i ragazzi invece cercano una compagna. Cercano cose diverse". Non sono d'accordo. Non mi piace essere una ragazza, perché come tale devo accettare di non poter essere un uomo. In altre parole, devo riversare le mie energie nella direzione in cui vanno gli sforzi del mio compagno. La mia unica libertà è di scegliere o rifiutare quel compagno. E tuttavia è come temevo: mi sto adattando, e abituando all'idea... [...]

Cambridge

Domenica, 26 febbraio [1956].

Un piccolo appunto dopo una grande orgia. E mattina, grigia, quasi sobria, dai bianchi e freddi occhi puritani; che mi guardano. Ieri notte ho preso una sbornia, proprio una sbornia grandiosa e adesso sono a pezzi, dopo sei ore di un sonno profondo da bambino, con Racine da leggere e neanche la forza di battere sui tasti: mi starà venendo il delirium tremens. O qualcosa del genere. Hamish è venuto in taxi, e siamo morti di noia, in piedi appoggiati al bancone da Miller's con un tale brutto, coi denti separati, tarchiato, di nome Meeson, che ridacchiava di continuo e cercava di essere tremendamente intelligente facendo commenti tremendamente profondi su delle sciocchezze. Hamish pallido, gli occhi azzurri venati di rosso. Ho bevuto

inflexibilmente, uno dietro l'altro, i bicchieri di Whiskey Macs rosso-dorato e, quando ce ne siamo andati, un'ora dopo, mi sentivo dentro quell'energia, quella forza come incagliata che ti fa muovere nell'aria quasi stessi nuotando, con gran disinvoltura. [Alla festa si sentiva], di sopra, l'aria sincopata di un pianoforte, e oh, l'atmosfera era molto bohémien: i ragazzi coi maglioni dolcevita e le ragazze con gli occhi truccati di blu o eleganti, in nero... Bert appariva raggiante e orgoglioso come se avesse appena fatto nascere cinque bambini, ha detto una qualche ovvietà sul fatto di aver bevuto troppo, e si è messo a raccontare che Luke, dopo che avevamo letto le poesie della "St Botolph's", era diventato satanico, e urlava *[omissis]*... Luke, ubriaco fradicio, con un... sorriso stupido sul volto pallido, le basette scure e i capelli arruffati, i calzoni informi a quadretti bianchi e neri e una giacca slacciata troppo grande, stava ballando quel jive inglese lento e strampalato con una ragazza vestita di verde, capelli e occhi sullo scuro, un'aria da folletto e, quando hanno finito di ballare, si è messo a tampinarla. C'era Dan Huws pallidissimo, terribilmente pallido e lentigginoso, e infine io che mi sono presentata con l'immortale verso che mi accompagna da quando è uscita la sua brillante, precoce e tendenziosa recensione (1): "Questa è la metà migliore o la peggiore?", ma lui ha un'aria incredibilmente giovane, troppo per pensare sul serio...

Ormai avevo vuotato un bicchiere, un po' in bocca, un po' sulle mani e il pavimento, e il jazz stava cominciando ad entrarmi nelle vene, e mi sono messa a ballare con Luke sapendo di essere concitata proprio male: avevo esagerato e passato ogni limite, parlavo a voce altissima delle poesie, e lui sorrideva con aria assente... Aveva scritto quelle cose e si muoveva in giro ciondolante. Beh, anch'io mi muovevo ciondolante, "senza forma, farfugliando" e non avevo neppure la scusa di aver scritto quelle cose; immagino che se sei capace di scrivere sestine e di stuprare versi e regole fino a farle schiattare, allora puoi *[omissis]*... sorridere... come un... belzebù. Poi è accaduto il peggio, quel ragazzo grande, scuro, robusto, l'unico abbastanza alto per me in quel posto, che si era dato un gran daffare con le donne, di cui avevo chiesto il nome appena entrata nella stanza ma nessuno me lo aveva detto, mi si è avvicinato guardandomi dritto negli occhi ed era Ted Hughes. Mi sono messa di nuovo a parlare a voce altissima delle sue poesie e a citare: "amatissimo inattaccabile diamante" e lui mi ha risposto gridando, colossale, con una voce che avrebbe potuto venire dal Polo, "Ti piace?" e mi ha chiesto se volevo un po' di brandy, ed io ho gridato di sì e ho camminato all'indietro fin nella stanza vicina passando accanto alla faccia del caro Bert raggiante come una lampadina, manco avesse fatto nascere nove o dieci bambini, e bang la porta era chiusa e lui stava rovesciando brandy in un bicchiere e io lo stavo rovesciando dove avevo la bocca l'ultima volta che sapevo di averla.

Urlavamo come in una tempesta, parlando della recensione, e lui diceva che Dan sapeva che ero bella, non l'avrebbe scritta su uno sgorbio, e nella mia strillata protesta le parole "andare a letto con il redattore" si ripetevano con sorprendente frequenza. E poi si è arrivati al punto che io ero lì in carne e ossa, no?, e pestavo i piedi e gridavo di sì, e lui aveva qualcuno nella stanza accanto, e lavorava a Londra, guadagnava dieci sterline alla settimana così poi avrebbe potuto guadagnare dodici sterline alla settimana, e io pestavo i piedi e lui pestava i piedi sul pavimento, e poi mi ha baciato, bang, proprio in bocca [Omissis...]. E quando mi ha baciato il collo, l'ho morso forte e a lungo sulla guancia, e quando siamo usciti dalla stanza, il sangue gli scorreva sulla faccia. [Omissis?] E dentro di me io gridavo e pensavo: oh darmi a te, con violenza, di schianto. L'unico uomo nella mia vita che potrebbe annientare Richard. Ed ora sono seduta qui, contegnosa e depressa, con un po' di male al cuore. Andrò avanti. Voglio scrivere una descrizione dettagliata dell'elettroshock, concise, brevi descrizioni mozzafiato senza una goccia di lacrimoso sentimentalismo, e quando ne avrò abbastanza le manderò a David Ross (2). Non devo aver fretta, perché ho troppo disperatamente voglia di vendicarmi adesso. Ma ne farò un mucchio. Ho pensato alla descrizione dell'elettroshock la notte scorsa: lei e il sonno mortale della sua pazzia, e la colazione che non arriva, i piccoli dettagli, il flashback dell'elettroshock andato male: l'avvio della elettroesecuzione, come si scivola inesorabilmente nel tunnel, ci si sveglia in un mondo nuovo, nati ancora una volta, e non da donna. Non lo vedrò mai più, e le angustie della giornata si affollano come le punte dei cancelli di Queens ieri notte: non potrei mai andare a letto con lui comunque, con tutti gli amici che ha qui e vede sempre, e ridono e chiacchierano, sarei la puttana di tutti, e la baldracca di Roget. Non lo vedrò mai, lui non mi cercherà. Ha pronunciato il mio nome, Sylvia, e ha piantato uno sguardo scuro e ridente nei miei occhi, e una volta vorrei provare almeno questo, la mia forza contro la sua. Ma non verrà mai, e la bionda, pura, fiera e prediletta, guarda. forse con pietà e disgusto? Questa amorfa squaldrina ubriaca. Ma Hamish è stato molto gentile e si sarebbe battuto per me. Gli dava una certa gloria portarmi via da loro, da quei malvagi, e per me vale la pena battersi, ero stata carina, con lui, ha detto. Stavamo uscendo mentre la bionda entrava, e Oswald col suo freddo sarcasmo ha detto qualcosa come: "Parlaci delle strutture ossee" e quella era l'ultima festa al St. Johns dove ho perso il guanto rosso, proprio come stasera ho perso il foulard rosso che amavo con tutto la rossa intensità mio cuore. In qualche modo queste notti dissolute mi fanno venire una violenta, monacale passione di scrivere e recludermi. Mi recluderò. Non voglio vedere nessuno, perché non è Ted Hughes e non sono mai stata presa in giro da un uomo. Sono finti, ha detto Hamish [Omissis...]. Devo scrivere, ed essere diversa? Mi aggrappo sempre alla

scrittura, me la tengo stretta, la difendo, la difendo dal flusso delle facce tutte uguali. Ha pronunciato il mio nome, Sylvia, e un vento impetuoso ha spazzato il deserto dietro ai miei occhi, dietro ai suoi occhi, e le sue poesie sono intelligenti e terribili e belle. [...]

Smith College

Lunedì, 19 maggio [1958]

Soltanto che oggi non è affatto lunedì, ma giovedì 22 maggio, e io esco dalle ultime lezioni e da un bagno e ho perso molti ideali, modi di vedere, convinzioni. Ironia: l'atteggiamento maturo che copre crisi di pianto da sdolcinata rivista femminile. Disgusto. Sì, più che altro è questo: molte cose di me, ma ancora più di Ted, mi fanno ribrezzo *[omissis]*... Ironia: in quasi due anni *[mi sono]* trasformata dalla pazza perfezionista e promiscua amante degli esseri umani che ero, in una misantropa, e - da Tony, e da Paul - in una misantropa cattiva astiosa e maligna. *[Omissis.]* Così ho messo noi due in un nostro mondo a parte, oh, infinitamente superiore: siamo per natura così carini, troppo carini - noi abbiamo il sorriso sulle labbra. Così siamo noi, adesso, in società, cattivi, crudeli e calcolatori - oh, non subito, ma solo quando veniamo attaccati. Non mandiamo più al diavolo con il coraggio dell'innocenza - siamo tutti denti e unghie. E proprio quando ho raggiunto l'apice della cattiveria forse per la prima volta nella mia vita - non sono mai stata astiosa professionalmente o pubblicamente - ho avuto l'intuizione definitiva: non soltanto io sono cattiva come chiunque altro, ma lo è anche Ted. *[Omissis.]*

È così: l'ironia è il sale della vita. Sarà difficile che il mio romanzo si concluda con l'amore e il matrimonio: sarà una storia, come quelle di James, di manipolatori e manipolati, di sfruttatori e di sfruttati: di vanità e crudeltà: con una *ronde*, un cerchio di bugie e abusi in un mondo bello ma andato a male. L'ironia me l'annoto qui per il romanzo, ma anche per "The Ladies Home Journal". Non sono Maggie Verver, sento tanto il sapore volgare del tradimento che mi viene da vomitare, da sputare il veleno che ho inghiottito: ma imparerò da Maggie, benedetta ragazza. Come cresce l'ironia - ogni volta che facevo una delle mie banali e stupide affermazioni, venivo colta da un brivido, sentivo un oscuro destino dall'aspetto di rana col muso di gomma, che incombeva sulla pienezza del momento, pronto a mettermi di fronte a qualcosa di orribile, ancora mai visto, mai previsto. Ed è andata avanti così per tutto questo tempo, fino ai limiti estremi della mia intuizione. Riponevo la mia fiducia in Ted e perché la moglie è l'ultima ad accorgersi della cancrena del marito? Perché lei ci ha messo tutta la sua fiducia, una fiducia cieca coltivata con cura ed amore, che per seguire il corso del sole rinuncia a farsi domande,

non sente le grida di chi ha sete nel deserto e le imprecazioni nella terra desolata. [Omissis.] Oh, dicevo con voce chiara e squillante: "Sono l'unica donna della facoltà ad avere un marito..." Beh, il mio è [omissis]... un imbroglione. Guardo il primo libro di Lowell: all'epoca di Jean Stafford (3). Beh, almeno lei scrive per il "New Yorker" - una bella carriera, una bella vita - oppure forse proprio mentre parlo è in manicomio, era alcolizzata... Chissà a chi Ted dedicherà il suo prossimo libro? Al suo ombelico. [Omissis.] Beh, cominciamo con i retroscena per poi giungere ai fatti - la misantropia che sentivo nei confronti di tutti tranne Ted e me stessa, la fiducia in me stessa e in Ted e la sfiducia nei confronti di tutti gli altri. Non devo dimenticare ieri sera - Ted doveva leggere la parte di Creonte per la traduzione di Paul *dell'Edipo* e praticamente mi ha detto di non andare. Ho detto va bene, ma mi ribellavo. Sono superstiziosa sul fatto di non sentir leggere Ted. Ho corretto di corsa il secondo pacco di compiti (e ne ho ancora un altro da correggere), sono balzata in piedi, come tirata da un guinzaglio, e mi son messa a correre, giù per le scale, fuori nel buio tiepido di maggio dal profumo intenso di lillà. La luna nuova mi fissava da sopra gli alberi - nella sua pienezza d'ombra dal contorno chiaro.

Correvo, sfiorando il terreno, nonostante la lunga tensione e spossatezza, come se volassi, il cuore mi doleva come un pugno chiuso nel petto. Correvo correvo, senza fermarmi, giù per la collina ripida e accidentata vicino a Paradise Pond, ho visto un coniglio, lanuginoso, accovacciato tra i cespugli dietro al Centro Botanico. Correvo verso la facciata coloniale illuminata del Sage Hall, le colonne bianche risplendevano nella luce elettrica, non un'anima in giro, i marciapiedi echeggiavano vuoti. L'ingresso era pieno di luce: due persone, una ragazza grassa e un uomo brutto, stavano registrando un nastro di musica nella cabina laterale. Sono sgusciata dentro, mi sono infilata in un posto in fondo e ho tentato di calmare il buffo battito del mio cuore e l'affanno del mio respiro [omissis]... Nel preciso istante in cui sono entrata [Ted] ha saputo che ero lì, e io sapevo che lui sapeva, e la sua voce si è abbassata. Si vergognava di qualcosa. Ha pronunciato l'ultimo verso con l'espressione di uno strofinaccio stazionato e io ho sentito come un lampo di disgusto, di paura. Se ne stava là, accanto al corrotto Van Voris con la faccia bianca da lumaca, e la sua voce si deliziava delle parole: lombi, incesto, letto, fetido. Mi sembrava di essere scivolata a piedi nudi in una fossa di viscidì vermi striscianti. Mi veniva voglia di raschiarmi la gola e sputare. Ted sapeva chi gli stava accanto e di chi erano le parole che stava leggendo. Si è scostato ed è scivolato via. Ma avrebbe potuto tirarsene fuori prima. Molto prima. Paul sarebbe felice che fosse Philip Wheelwright a leggere la parte di Creonte. Ted non è venuto da me, dopo. Sono rimasta in piedi lì davanti, sono uscita dal retro e ho chiesto al portiere dove fossero i lettori. Doveva dirmelo. In una stanza poco illuminata c'era

Bill Van Voris afflosciato, molle come un invertebrato, in un divano a fiori, con le gambe allungate in avanti. Ted sedeva al pianoforte con una faccia cattiva, e pestava sui tasti con un dito solo, le spalle ricurve, una stridente melodia, una melodia che non avevo mai sentito prima. [Omissis.] Oh, questi predatori, come farò mai a cavarmela. Non parlava. Non sarebbe venuto via. Mi sono seduta. Poi ce ne siamo andati... Comunque, è stata una serata pesante, stantia... Non so cosa ci sia d'altro in questa storia. E così è stato un incidente. [Omissis.] E così oggi è il mio ultimo giorno. O lo era. Armata di varie poesie di Ransom, Cummings e Sitwell, sono andata a lezione, ho ricevuto applausi direttamente proporzionali al mio gradimento della classe - un crepitio alle 9, un fragore di tuono alle 11, e una via di mezzo alle 3. Avevo pensato a una sorta di cerimonia e chiesto a Ted di accompagnarmi in macchina e di restare sino alla fine del pomeriggio, così avrei potuto vederlo e far festa nell'esatto minuto in cui avrei finito la mia prima lezione. Così siamo andati. Stavo spiegando, tra le altre cose, "il separarsi senza conseguenze": perfetto - sentenziavo sulla gioia della vendetta, sul pericoloso lusso dell'odio e del rancore, e su come, anche quando astio e veleno siano ampiamente meritati, indulgere a queste emozioni possa, ahimè, essere dannoso. Ah, Ransom. Tutte armi a doppio taglio (4). Prima della lezione avevo venti minuti. Ted ha pensato di portare dei libri in biblioteca e di ritrovarci alla macchina: di stare ad aspettarmi lì sino alla fine delle lezioni.

[...] [Sylvia Plath va al bar dell'Università dove assiste, senza essere vista, ad un incontro tra Bill Van Voris e una sua studentessa].

Quando sono uscita, sono corsa al parcheggio, un po' aspettandomi di incontrare Ted per strada, ma ancora di più di trovarlo in macchina. Ho spiato attraverso una prospettiva di finestrini ma non ho visto nessuna testa scura. La nostra auto era vuota e la cosa mi è parsa strana, proprio il giorno che abbiamo atteso con impazienza per ventotto settimane. Dopo un'ora e mezzo circa, ho visto invece Bill che congedava con un caloroso sorriso la sua studentessa tra i verdi cespugli di lillà ai lati del sentiero che va dal bar al parcheggio. Si è mosso verso di me ma io in fretta gli ho voltato le spalle, sono entrata in macchina e ho guidato fino alla biblioteca, immaginando che Ted fosse nella sala di lettura, dimentico del tempo, immerso nell'articolo di Edmund Wilson sul "New Yorker". Non c'era. Continuavo ad incontrare miei studenti rimasti dalla lezione delle tre. Ho provato lo strano impulso di andare casa, ma non ero destinata a [vedere], allora, qualcosa di scioccante dentro l'appartamento, anche se mi ci ero già preparata. Mentre uscivo a grandi passi dall'ombra fredda della biblioteca, mi si è accapponata la pelle delle braccia, e ho avuto una di quelle tipiche visioni

intuitive. Sapevo cosa avrei visto, in cosa necessariamente mi sarei imbattuta, e lo sapevo ormai da tanto tempo, anche se non ero sicura di dove e quando sarebbe stata la prima volta. Ted stava risalendo la strada da Paradise Pond, dove le ragazze portano i loro ragazzi a pomiciare il fine settimana. Stava camminando con un sorriso aperto e appassionato, gli occhi negli occhi da cerbiatta alzati su di lui di una strana ragazza con i capelli scuri, un gran sorriso pieno di rossetto, e gambe nude e robuste nei bermuda color khaki. Ho visto tutto in una serie di flash netti, come schiaffi. Non potevo vedere il colore degli occhi della ragazza, ma Ted sì, e il suo sorriso, anche se aperto e seducente come quello della ragazza, nel contesto aveva un che di sgradevole. Dopo Van Voris, il suo atteggiamento mi si faceva chiaro: il suo sorriso diventava troppo smagliante, diventava fatuo, avido di ammirazione. Stava gesticolando, proprio sul punto di concludere un'osservazione, una spiegazione. Gli occhi della ragazza erano trasfigurati da una stordita ammirazione. Mi ha visto arrivare. Il suo sguardo si è fatto colpevole e lei si è messa a correre, letteralmente, senza un saluto, senza che lui facesse nessuno sforzo per presentarmela, come sicuramente avrebbe fatto Bill. Lei non ha ancora imparato 'a mentire di punto in bianco, ma imparerà presto. [...] Strano, ma in me la gelosia si è mutata in disgusto. I ritorni a casa tardi, la mia visione, mentre mi spazzolavo i capelli, di un lupo ghignante, dalle corna nere, tutto è diventato chiaro, tutto si è combinato, quando me ne sono accorta mi è venuto da vomitare. Non sono più una col sorriso sulle labbra. Ted invece sì.

Il suo estetico distacco nei confronti delle ragazze che lui inganna chinandosi verso di loro, chinandosi verso gli occhi in adorazione - non la solita adorazione, ma una nuova, fresca, non corrotta. O, forse, già corrotta. Van Voris appare senza macchia. Dalle mani di giglio. Com'è che disprezzo tanto questo genere di vanità maschile? Perfino Richard l'aveva, piccolo e malaticcio com'era a diciannove anni. Soltanto che era ricco, aveva la famiglia e quindi la sicurezza: una progenie di uomini in grado di comprarsi mogli migliori di quanto si meritassero. Come ha detto Joan: Ego e Narciso. *Vanitas vanitatum*. So cosa mi direbbe la Dr. B., e sento che adesso potrei parlargliene. No, non mi butterò dalla finestra, non mi schianterò contro un albero con l'auto di Warren, né riempirò il garage di casa di monossido di carbonio tanto per fare economia, neppure mi taglierò i polsi distesa in una vasca da bagno. Ho perso ogni fiducia e vedo fin troppo chiaro. Posso insegnare, e scriverò e scriverò bene. Posso andare avanti un anno così, forse, prima di dover fare altre scelte. Poi ci sono quelle - poche - persone a cui voglio un po' di bene. E il mio strapazzato e inspiegabile senso di dignità, di integrità da mantenere. Per troppo tempo sono andata avanti su fondi fiduciari. Su quel versante ho fatto bancarotta.

[...]

Martedì, 2 settembre....

Liz Taylor sta soffiando Eddie Fisher a Debbie Reynolds, che sembra un cherubino, con la faccia tonda, umiliata - Mike Todd ancora caldo. Strano come avvenimenti simili ci colpiscano tanto. Perché? Per analogia? Mi piacerebbe dilapidare i miei soldi in parrucchieri, abiti. Eppure so che il potere è nel lavoro e nel pensiero. Il resto è soltanto un piacevole orpello. Amo troppo, troppo completamente, troppo semplicemente per qualunque genere di astuzia. Usa l'immaginazione. Scrivi e lavora per piacere. Senza critiche o lamentele. *[Omissis.]* Lui è un genio, io sua moglie. [...]

Boston

Mercoledì mattina, 17 dicembre [1958]

Un racconto del "Ladies' Home Journal", *La lite del bottone?* Chiedere alla Dr. B. del bisogno psicologico di litigare, di esprimere ostilità tra marito & moglie. La storia di una coppia "moderna", senza figli, lei donna in carriera che dall'alto della sua posizione si può permettere di non attaccare bottoni e cucinare. Il marito pensa di essere d'accordo, ma litigano su chi deve attaccare i bottoni. A dire il vero non litigano per questo. Ma litigano perché lui ha idee convenzionali, profondamente radicate, sulle donne, come tutti gli altri uomini le vuole incinte e in cucina. La vuole umiliare in pubblico; detto dal punto di vista di una saggia zitella di mezz'età?

Un consiglio? Beh, quel che sarà. Arrabbiata con R.B. perché ha spostato l'appuntamento a domani. Devo dirglielo? Mi fa pensare: lo fa perché io non pago. Nel farlo si nega simbolicamente, si tira indietro rispetto a una "promessa", come mia madre che non mi ama, rompe la sua "promessa" di essere una madre affettuosa ogni volta che parlo con lei o le racconto qualcosa. Come se mi spostasse gli appuntamenti perché sa che non faccio storie e accetto di buon grado, il che significa che posso essere comodamente manipolata. La mia sensazione di insicurezza rispetto a lei accentuata da orari e luoghi ballerini e intercambiabili. La domanda: sta provando a comportarsi così consapevole di come possa sentirmi, oppure sta semplicemente fissando gli appuntamenti come a lei va meglio?

Una diatriba con Ted su Jane Truslovv (5), "La conosci", "Come faccio a conoscerle tutte?" e sui

bottoni, lui ha detto a Marcia e a Mike che io: nascondo le camicie, straccio i calzini bucati, non attacco mai i bottoni. La sua giustificazione: pensavo che ciò ti avrebbe spinto a farlo. Così pensava, umiliandomi, di poter manipolarmi. La mia reazione: un'assoluta testardaggine, proprio come succede a lui quando io cerco di manipolarlo per fare qualcosa, tipo cambiare i posti alla conferenza di Truman Capote. Affinché io potessi vedere meglio alla conferenza di Truman Capote si sarebbe dovuto cambiare di posto, così come, affinché io gli attacchi i bottoni, sarebbe meglio, per Ted, mettersi camicie e giacche: ciò che rende, o ha reso, impossibile sia l'una che l'altra cosa è la sensazione che l'altro tenesse più ad essere lui a decidere che a quello che aveva deciso: si trattava della vittoria di uno sull'altro, non di una questione di posti a teatro e bottoni. Io questo lo vedo. Mi pare di capirlo. Ma lui no. Proprio come quando lui vuole manovrarmi in un certo modo (ad esempio farmi smettere di "brontolare", che significa parlare di tutto ciò che a lui non va) e mi dice che sono come mia madre, cosa che, ne è sicuro, mi fa reagire emotivamente, anche se non è vera. [Omissis]. Il modo per lui più sicuro di vincere, e più semplice per farmi fare ciò che vuole, è di dirmi che sono proprio come mia madre, ogni volta che faccio o non faccio qualcosa che non vuole. Prendere coscienza di ciò significa essere già a metà della battaglia. Lo ammetterà dentro di sé? Del resto anch'io non sono meglio. Mani sporche, mani sporche [Omissis].

Venerdì mattina, 26 dicembre, 1958

Sto per incontrare la Dr. B. Una fredda mattina post-natalizia. Un bel Natale. Perché, sostiene Ted, ero allegra. Ho giocato, scherzato, fatto gli onori di casa alla mamma. Posso odiarla, ma non è tutto. Le... voglio anche bene. Dopo tutto, è normale, è sempre mia madre. Non può invaderti, se tu non ti lasci invadere. Quindi il mio odio e la mia paura derivano dalla mia insicurezza. Vale a dire? E come si combatte? Paura di fare scelte premature che mi precludano altre possibilità. Non ho avuto paura di sposare Ted, perché è una persona elastica, non mi porrà dei limiti. Problema: tutti e due vogliamo scrivere, prenderci un anno. E poi? Non vogliamo lavoretti. Una professione con un reddito sicuro: la psicologia? Come accrescere la mia indipendenza? Non dirgli tutto. Difficile, se lo vedo continuamente e non ho una vita fuori. Paura: crisi dopo aver visto la gente ad Harvard: sensazione di essermi messa fuori gioco. Perché non riesco a buttarmi nella scrittura? Perché ho paura di fallire prima ancora di cominciare. Vecchio bisogno di dare dei risultati a mia madre, per avere amore come ricompensa.

Litigo molto con Ted: due liti feroci. I veri motivi: siamo tutti e due preoccupati per i soldi: ne abbiamo abbastanza per arrivare al 1 ° di settembre. E poi? Come evitare che i problemi di denaro e di lavoro distruggano l'anno che abbiamo? Non vogliamo un lavoro che abbia a che fare con l'inglese: niente riviste, editoria, giornali, insegnamento: niente insegnamento per ora. Problema di Ted e l'America. Non sa ancora che farsene. Capisco la sua depressione. Non voglio forzarlo o fargli fare qualcosa che non voglia. Però è preoccupato anche lui, soltanto che non ne parla.

Non sappiamo dove vogliamo vivere. Che lavoro faremo. Quanto dobbiamo contare sulla scrittura. Con la poesia non si campa. Forse libri per bambini. Ted: solido, gentile, tenero, appassionato, intelligente, creativo. Ma non siamo ancora abbastanza cresciuti: troppo spesso preferiamo i libri alle persone. Compulsione all'insicurezza. Se riesco a costruire me stessa e il mio lavoro, darò il mio contributo alla nostra coppia, non sarò una metà dipendente e debole.

Odio per la madre, gelosia per il fratello: soltanto quando ho dei dubbi sul tipo di vita da vivere in sostituzione di quella che essi sembrano prediligere. Finiranno per accettare, ma dobbiamo essere sicuri del fatto nostro. Non lo siamo: io non lo sono. Scoraggiamento per il lavoro. Non mi sono messa davvero al lavoro con la scrittura. Timore di una dispersione intellettuale senza scopo. Bisogno di una professione che mi permetta di avere a che fare non in modo superficiale con la gente. Gelosia verso gli uomini: perché gelosa di Ted? Mia madre non può portarmelo via. Le altre donne sì. Non devo essere senza personalità: sviluppare il senso di me. Una solidità che non possa venire intaccata.

Sabato, 27 dicembre, 1958

Ieri ho avuto una seduta con R.B., abbastanza lunga e molto approfondita. Ho tirato fuori cose che mi hanno ferito e fatto piangere. Perché piango con lei e solo con lei? Sto sperimentando il dolore per [la perdita dell'] amore di mia madre [Omissis]. Che cosa mi aspetto allora in materia d'amore.

Sento quello che cerco quando vedo R.B.? E per questo che piango? Perché perfino la sua gentilezza professionale mi sembra più vicina a ciò che desidero e non trovo in mia madre? Ho perso un padre e il suo amore precocemente: per questo ce l'ho con lei e ho la sensazione che lei creda che sia stata io ad ucciderlo (il suo sogno in cui io sono una ballerina di fila e lui prende la macchina e va ad annegarsi). Spesso ho sognato di perderla, e questi incubi

dell'infanzia continuano ancora: ho sognato l'altra notte che rincorrevo Ted per un ospedale enorme, sapevo che era con un'altra donna, andavo nei reparti dei pazzi e lo cercavo dappertutto: cosa ti fa pensare che fosse Ted? Aveva il suo volto ma era mio padre, mia madre. In certi momenti lo identifico con mio padre, e questi momenti diventano molto importanti: ad es., il litigio alla fine dell'anno scolastico quando mi accorsi che in quel giorno speciale lui non c'era ed era con un'altra donna. Ho avuto un attacco d'ira furibonda. Sapeva quanto lo amavo e cosa provavo, e tuttavia non c'era. Non è forse un'immagine di quello che penso mio padre abbia fatto a me? Credo di sì, forse.

(traduzione di Laura Costantini, rivista dalla redazione di "Lapis")

Note

* *The journals of Sylvia Plath*, Dial Press, New York, 1982.

- (1) Nella quale Huws si era preso garbatamente gioco di uno scritto di Sylvia Plath.
- (2) Editore della "St. Botolphs Review".
- (3) Jean Stafford era la moglie di Lowell al tempo in cui egli le dedicò il suo primo libro.
- (4) Gioco di parole intraducibile su Ransom, nome del poeta, e *ransom*, prezzo del riscatto [ndt.].
- (5) Studentessa dello Smith che sposò Peter Davison.

Le stelle fisse di Sylvia Plath

di Laura Kreyder

Sylvia Plath è la nostra Marilyn Monroe (1). La sua vita è diventata una telenovela. La vita e soprattutto la morte, intorno alle quali si è dibattuto, ipotizzato, litigato (negli stessi tribunali), speculato (anche per diritti editoriali). L'edizione dei diari nel 1982, con copyright solo americano (ciò significa che fino ad oggi non sono apparse né edizioni in Inghilterra né traduzioni in altre lingue), è un episodio nella formazione di un mito, spesso di cattivo gusto, con grande presa sull'immaginario delle donne degli anni Settanta in poi. Vedevano, nella sua parabola, come la figlia di una madre frustrata nelle sue ambizioni intellettuali e di un padre autoritario morto troppo presto, diventata una tipica "college girl" dagli apparenti successi, venisse fatta impazzire da protocolli psichiatrici sadici, e finisse vittima di un marito macho-adultero e di una cultura patriarcale e misogina. Sylvia Plath, ventenne, in seguito a un esaurimento nervoso curato con elettroshock eseguiti come potevano esserlo negli anni Cinquanta, senza anestesia né accompagnamento di alcun genere, tenta il suicidio. Passano dieci anni, e nel 1963, dopo una traumatica separazione dal poeta Ted Hughes, ci riprova, con il gas, i due figli nella stanza accanto. Questa volta, riesce. Le poesie che ha scritto nei mesi precedenti, benché fossero il frutto di una lunga maturazione, sembrano uscite dal nulla: nenie crudeli, nutrite di furioso livore, o istanti di serenità glaciale, sospesi in una bolla di cristallo.

La pubblicazione dei diari arriva al culmine di una serie di episodi che è difficile citare senza per ciò stesso entrare in polemica: nel 1969, la donna, per la quale Ted Hughes aveva lasciato Sylvia Plath, si suicida a sua volta, con il gas, insieme alla bambina avuta da lui; nel 1970, Hughes baratta con Aurelia, la madre di Sylvia Plath, i diritti americani di *The Bell Jar* in cambio del beneplacito per la pubblicazione delle *Lettere a casa*; nel 1972, Robin Morgan, poetessa femminista, scrive un testo in cui accusa Hughes di omicidio e di speculare sugli scritti della moglie di cui è unico erede; segue, quale risposta editoriale - dopo quella giudiziaria -, la

pubblicazione dei *Collected Poems*, nel 1981. Fioccano le querele: al film tratto da *The Bell Jar*, per le ripetute violazioni della tomba di Sylvia Plath, ai numerosi testimoni che raccontano la loro. Il critico, il biografo, il lettore, "come il bambino intrappolato nell'orrenda causa di divorzio dei genitori [...] è insieme obbligato, e impossibilitato, a schierarsi" (2). Lungi dal calmare le acque, Ted Hughes dichiara, nella prefazione dei *Diari* di averne distrutto uno e perso un altro, proprio degli ultimi mesi. Non solo il testo si ferma sostanzialmente alla fine del 1959, più di tre anni prima della morte di Sylvia Plath. ma è stato anche "redazionato". Da Hughes stesso (o per conto suo, da sua sorella, Olwyn, che ormai si occupa della "proprietà") e da Frances McCulloughs (le due parti prima alleate, poi litigheranno). Gli interventi di Hughes sono segnalati dalla menzione: [omissione], e quelli della McCulloughs da semplici puntini. Scoppia un putiferio. La "proprietà" deposita quindi il manoscritto presso la biblioteca dello Smith College, con vari limiti alla consultazione. Qualcuno, giornalista o studioso, va a curiosare e restituisce, all'occasione di un articolo o di una biografia, alcuni brani censurati. Il miglior esempio delle diverse reazioni, sia ai tagli, sia al loro contenuto, ci viene fornito proprio da pagine qui tradotte, quelle in cui Sylvia Plath racconta il primo incontro con Ted Hughes. Tutti e due giovanissimi, si conoscono a Cambridge dove lei ha una borsa di studio, durante una festa per l'uscita del primo numero di una rivista poetica. Appena si vedono, si isolano in una stanza e: "mi ha baciato, bang, proprio in bocca [e strappato il nastro rosso, il mio bel foulard rosso che ha resistito al sole e a molto amore, non ne troverò mai uno uguale, e i miei orecchini preferiti: ah, questi li tengo, ha abbaiato.] E quando mi ha baciato il collo, l'ho morso forte e a lungo sulla guancia, e quando siamo usciti dalla stanza, il sangue gli scorreva sulla faccia. [La sua poesia "Io l'ho fatto". Tanta violenza, e posso capire perché le donne si stendono davanti agli artisti. L'unico uomo nella stanza che era grande quanto le sue poesie, enormi, con grossi bocconi dinamici di parole; le sue poesie sono forti come burrasche di vento che esplodono tra travi d'acciaio.] E dentro di me gridavo e pensavo: oh darmi, con violenza, di schianto a te." Resi noti gli "omissis", c'è chi osserva come i tagli non rendano un buon servizio né a lui, né a lei. C'è chi li giustifica trovandone il contenuto "di una ridicola esagerazione". C'è chi esalta il brano integro come emblema della guerra dei sessi.

Sempre in questo ricordo di una memorabile serata, viene tagliata, ingenuamente, un'osservazione dell'accompagnatore di Sylvia Plath. Dopo aver detto che è gente finta, a Sylvia che gli chiede "Anche Hughes?", egli risponde: "È il più grande seduttore di Cambridge." La battuta viene serbata invece da Sylvia Plath, come lo erano state le chiacchiere di Alfred Kazin sulle storie tra professori e allieve nelle università americane, e sarà interpretata in seguito

come presagio. Parole, incontri, gesti si ribaltano in altrettante minacciose premonizioni nel momento di crisi, come nel brano successivo, che ha dato luogo anch'esso a contrastanti interpretazioni. L'anno dopo essersi sposati in fretta e furia, Sylvia Plath e Ted Hughes partono per l'America dove lei ha ottenuto un contratto annuo d'insegnamento a Smith, proprio nell'università dove si è laureata. Ma il lavoro le pesa a tal punto che rifiuta il rinnovo del contratto per l'anno seguente. L'ultimo giorno delle lezioni, scoppia quello che per alcuni è il primo episodio di una devastante gelosia patologica; secondo altri l'avverarsi della natura distruttiva di Hughes in particolare, del matrimonio in generale. Se nel primo testo, il tono esaltato e giovanile non occulta il gusto della violenza e della sopraffazione nell'attrazione sessuale, nel secondo colpisce quanto l'esperienza sia interamente filtrata da riferimenti colti (sia letterari sia pittorici). Si potrebbe intitolare "Tradimento". Non solo adulterio, ma anche rivelazione, dietro lo specchio innocuo della realtà, di una voragine corrotta che di tale realtà è fondamento. Prima, i retroscena, come dice la stessa Plath. Lei è impegnata in un'analisi con Ruth Beuscher, analisi di stampo freudiano in cui vengono a lungo discussi i rudimenti, le figure del Padre e della Madre. Omofilia, impotenza, dongiovannismo sono aspetti della sessualità maschile da cui lei si sente minacciata, riuniti perversamente nel progetto di una lettura di *Edipo* in cui Ted Hughes deve fare la parte di Creonte. La traduzione è di Paul Roche, ex modello e amico di Duncan Grant, l'amore omosessuale infelice di Vanessa Bell. Nella recita è impegnato anche Bill Van Voris, insegnante seduttore di studentesse, doppio negativo di Ted durante tutto il "racconto".

Ora, non solo Ted Hughes proibisce alla moglie di assistere alla lettura, ma quando lei infrange il divieto, Creonte-Hughes crolla e finisce la sua prestazione farfugliando. La descrizione dei luoghi è allucinatoria, come nei quadri di De Chirico, sui quali Sylvia aveva scritto poesie pochi mesi innanzi: sente affinità con quella visione "enigmatica" dello spazio e con la sua rilettura delle incombenti figure e miti antichi. Il giorno successivo, Sylvia vede Ted con una donna. A questo punto, si identifica con Maggie Verver, la protagonista di *The Golden Bowl* di Henry James. Eppure c'è una fondamentale differenza tra lei e l'eroina jamesiana. Maggie Verver, ricchissima ereditiera americana, ha sposato uno squattrinato principe romano. Quando intuisce che è stata l'oggetto di un raggiro da parte del marito che prosegue una sua relazione con la donna che poi ha sposato Mr. Verver, proprio suo padre, lotta contro un adulterio, complicato di incesto, rinunciando, per salvare il proprio matrimonio, al legame per lei più intimo, quello con il padre. Come si vede, la figura del padre Ted Creonte Amerigo è più confusa e sfaccettata di quanto Sylvia stessa la descriva nelle sedute di analisi. La cultura di cui è intriso

il diario non è consolante, bensì confonde ulteriormente il soggetto femminile, che la distorce, estraendone "fatti" che concorrono al suo smarrimento, prove a carico delle ferite che le vengono inferte. Non vi è scala di valori: la coppia jamesiana Maggie-Amerigo, quella Robert Lowell-Jean Stafford, il triangolo Liz Taylor-Eddie Fischer-Debbie Reynolds le dicono tutte la stessa cosa. Sofocle e il "Ladies' Home Journal" sono pari superfici che le rimandano l'immagine dell'adulterio e della natura ingannevole degli uomini e dei sentimenti. Quest'ultima rivista dove, durante tutta la vita.

Sylvia Plath sognerà invano di piazzare un racconto, assurge al ruolo di schermo incantato dove la scrittrice proietta automaticamente, cercando di distanziarsene, la frustrazione della "scena" matrimoniale.

Ma la cultura, alta o bassa, è un'arma a doppio taglio. Le trivialità quotidiane, sublimite in oggetti culturali, le ricadono addosso come altrettanti segni persecutori. Basta un nome, quello di un autore citato a lezione: "Ah, Ransom. All boomerangs". Ransom, poeta degli anni Trenta, il cui nome significa anche in inglese: prezzo del ricatto, dello scambio di un ostaggio. Ma i termini del ricatto? Io mi elevo al di sopra della contingenza, nell'oblio nobile dell'estetica, ciò nonostante tu, Cultura, mi rimandi brutalmente, doppiamente scornata, a questa mia, "volgare", condizione. Il diario registra, contemporaneamente all'ossessiva richiesta di accedere da soggetto produttore all'olimpico della letteratura (di qualunque letteratura, di tutta la letteratura, quella sentimentale femminile, quella per i bambini, quella sperimentale, quella dei best-seller), il disastro del corpo. Martoriato dalla medicina, tormentato da continue febbri e crisi respiratorie, violentato e violento, insonne e anoressico, secerne perpetuamente muco e sangue, feti, appendici guaste e bambini.

Se è vero, come scrive Paola Redaelli, che "le scritture principali o laterali" delle grandi scrittrici del Novecento "sono i pezzi dell'imbarcazione che ciascuna si è costruita per navigare nello stretto senza far naufragio tra Scilla e Cariddi, o meglio dialogando con Scilla e Cariddi per non naufragare" (3), Sylvia Plath ha fatto naufragio, ma nell'estremo momento in cui sprofondava, ha detto il naufragio. Se una scrittrice non può evitare la rappresentazione dell'artista come donna che si "barcamena" tra due poli, l'immagine di un corpo che si riproduce e l'immagine di una testa che produce, per Sylvia Plath il dilemma prende la forma di una scelta tra la fisicità corrotta dell'essere sessuato e l'estetica imperitura di ciò che non vive. Allora, da donna e da scrittrice, non si può vivere, si può solo morire, ma da donna e da

scrittrice, questa morte è un'arte, ovvero l'arte è morire. La "necessità greca" è l'unica immagine ("l'illusione") che poteva permetterle di produrre parole. Il suo rovello si è trasformato in un destino "dalle stelle fisse" che "dal fondo dello stagno, governano una vita" (4). Ma la vera domanda che la scrittura di Sylvia Plath ci rivolge oggi è perché la cifra della sua vita e la personale soluzione che è stata la sua morte continuino ad abitarci.

Note

(1) L'espressione è di Jacqueline Rose, in *The Haunting of Sylvia Plath*, Virago Press, Londra, 1991, p. 26.

(2) *Ibid.*, p. 98.

(3) Paola Redaelli, *Tra Scilla e Cariddi. Ricerca di identità e letteratura nella riflessione di "Lapis"*, in "Lapis" n. 30, giugno 1996, p. 31.

(4) Le citazioni sono tratte da due poesie, *Words e Edge*: "Anni dopo / Le incontro sulla strada - / Parole aride e sbrigliate, / L'instancabile clòppete. / Mentre dal fondo dello stagno, stelle fisse / Governano una vita" e "La donna è una perfezione./ Il suo corpo / Morto ha il sorriso del compimento, / L'illusione di una necessità greca / Scorre nelle pieghe della sua toga." *Words* è del 1° febbraio 1963, *Edge*, scritta quattro giorni dopo, è l'ultima poesia di Sylvia Plath, che si è suicidata l'11 febbraio.

Usi e abusi del dolore

*del Gruppo di ricerca "Androna Economo" di Trieste **

C'è un elemento seduttivo nel dolore femminile, che i media, l'editoria e in parte anche il femminismo utilizzano più o meno consapevolmente. Su questo tema riflettono le donne del Gruppo Androna Economo di Trieste

"Sì, sono femminista, ma non nel senso doloroso del termine". Da che cosa nasceva l'esigenza di femminismo e, contemporaneamente, da che cosa nasceva la reticenza verso il femminismo? Era certamente un'esigenza politica in assenza di movimento delle donne e in assenza di politica in generale. Era anche una difesa dall'attacco delle destre agli obiettivi raggiunti dalle donne e una difesa dall'involuzione di una parte del femminismo verso definizioni (o ridefinizioni) di un eterno femminino sempre più astruso e sempre più lontano dalle donne come soggetti individuati.

Abbiamo cominciato a riunirci*, perché ci accomunava l'intento di combattere una rivalutazione della religiosità che cancellava le donne reali per sostituirle con donne simboliche; ci pareva che ciò stesse accadendo non solo fra le filosofe, ma anche e, per certi versi in modo più insidioso, fra le storiche. La storia ha talvolta un rapporto più arrogante della filosofia con la realtà. La esaltazione di caste sante, torturate dai digiuni e consumate dai vomiti, come personalità significative per l'autonomia dell'identità femminile, più delle madri, torturate anch'esse, ma dagli amplessi e dai parti, ci sembrava riflettere in modo globale una visione sessuofobica di tutta la realtà fisica femminile. L'idea che entrare in convento o sfuggire al matrimonio fosse una scelta di vita, una scelta di autonomia, rispetto all'obbligo di essere sposa e madre, rifletteva - a nostro avviso - soprattutto un desiderio di alternativa e di fuga dal matrimonio della società anglosassone protestante. Soltanto in questa società, infatti, non esiste altra scelta possibile per le donne che il dovere, insieme civile e cristiano, del

matrimonio. Nel medioevo e nell'Antico Regime si davano invece due possibilità: nubilato-convento, sposalizio-famiglia, ma non erano libere scelte, né l'una, né l'altra. Il matrimonio o il celibato per una donna, come per un uomo, dipendevano da strategie familiari che coinvolgevano in modo rigido i vari membri delle famiglie, donne e uomini (1). I nostri attacchi alla valorizzazione del dolore santo e del ricatto morale come forma insidiosa di onnipotenza passiva, non avevano suscitato una apprezzabile discussione fra le storiche, invece avevano consolidato i rapporti fra di noi. Ci avevano dato grande desiderio di continuare a lavorare. Il progetto era di farla finita: "con il dolore, come strumento di affermazione: basta! Facciamo un gruppo di ricerca per elaborare i problemi delle donne in termini positivi e costruttivi".

Avevamo cercato varie strade intorno a cui confrontarci e lavorare: avevamo guardato film, letto libri, ci eravamo lungamente occupate di temi come l'affermazione di sé, la seduzione, la bellezza, ecc.; alla fine siamo tornate ai temi aborto e stupro in cui non può non essere considerato il dolore e per giunta nelle sue forme massime. Infatti, dopo 3 anni, siamo approdate a un documento in difesa della 194 (2), con riferimenti agli stupri e alle violenze in Bosnia, Somalia, Ruanda ecc... C'è dell'incoerenza in questo? Forse un po'. Valeva la pena riflettere su come era andata. A Trieste più che in qualsiasi altra città d'Italia, c'erano stati legami di contiguità fra il movimento femminista, l'antipsichiatria, i problemi delle differenti nazionalità, la coesistenza di culture diverse: minoranze etniche e minoranze religiose. Donne, follia e nazionalismi: un'associazione greve, un'associazione di confine. Trieste era anche stata la porta da cui era entrata in Italia la psicanalisi e il suo rapporto di odio-amore sia con l'antipsichiatria che con il femminismo. Eravamo arrivate anche noi a parlare, di nuovo e sempre, di casi estremi e dolorosi perché eravamo a Trieste o perché eravamo donne a Trieste? Non era questo, o almeno non solo questo. Lamentare dolori è il linguaggio socialmente approvato che viene insegnato e assegnato alle donne: è un compito sociale e la loro riconosciuta competenza nei sentimenti ha come primo punto la gestione del dolore. E il linguaggio che viene insegnato alle donne e s'impara come gli inglesi imparano l'inglese, i francesi il francese, è lo strumento che le donne si trovano in mente come modo socialmente approvato di esprimersi. Quando ci riunivamo i registri espressivi erano stati molto vari: ironia, ilarità, mordente autocritica. Quando invece si era deciso di manifestare in pubblico il nostro punto di vista, era riapparso il linguaggio improntato ai temi della sofferenza, quasi inconsapevolmente e quasi automaticamente considerato più consono ad esprimersi in pubblico. Non appena si era voluto passare dalla realtà problematica, ma positiva, della vita

quotidiana, alla forma meditata dello scritto, c'era stata una sorta di ritorno alla lingua madre. Le psichiatre (3) ci avevano spesso parlato di come la maggior parte delle donne che ricorrevano al centro di accoglienza, non conoscessero altro modo di porre le loro richieste, anche quelle positive di affermazione di sé, che in qualità di vittime, aldilà del fatto che spesso lo erano state, questo era avvenuto anche perché non avevano altro modo di porsi di fronte al mondo. Del resto "una ragazza allegra" non è sinonimo di ragazza dalla cattiva condotta e "una ragazza seria" non è sinonimo di ragazza dabbene? Anche quando la situazione non è affatto drammatica, i messaggi trovano modo di esprimersi in termini negativi o almeno tortuosi.

Come andare oltre la sequenza: denuncia di una situazione negativa, reazione delle vittime, solidarietà espressa con rabbia e indignazione. Come fare uscire il femminismo da una situazione di emergenza che durava da 20 anni, ma forse da molto di più. Come arrivare a dei problemi banali e quotidiani come la mancanza di lavoro, l'assenza di asili, problemi affrontabilissimi, se messi a confronto con la follia e una follia derivante in buona parte dalle devastazioni prodotte dai nazionalismi. La gravità e la irreparabilità di questi dolori estremi dava loro una priorità soffocante, rendeva impossibile avanzare richieste che non fossero altrettanto estreme e, paradossalmente, toglievano voce alle donne. Del resto la situazione eternamente al limite di Trieste non aveva forse spinto tutta la città verso il voto all'estrema destra, malgrado una convivenza polietnica, almeno di fatto e molto antica?

L'"italianità" era un tentativo di avere una identità sociale sicura, l'exasperazione di una identità continuamente minacciata dalle incertezze dei confini e dalle sofferenze delle separazioni. La reticenza rispetto al femminismo, derivava proprio dalla stessa esasperazione di doversi sempre confrontare con una identità minacciata o minacciabile, sempre sull'orlo della catastrofe.

Era stato facile per l'Italia repubblicana non prendere in considerazione né i problemi di appartenenza etnica, né gli specifici aspetti femministi in essa contenuti e confondere le sofferenze laiche per i nazionalismi e le ansie di una identità incerta con il quadro barocco, profondamente radicato nella cultura cattolica, del dolore come inevitabile condizione umana e come condizione consona in modo particolare alle madri, donne oblativo. Tutto era finito nel gran calderone delle *catastrophes fratricides* e dei *nobles chagrins*. "Ho partecipato al tuo lutto (etnico, religioso o femminile), dunque il mio dovere l'ho fatto." Nessuno nega delle condoglianze a un profugo, a una stuprata, ma la compassione è un modo economico di

sbarazzarsi dei problemi. La lettura e l'analisi non opportunistica della complessità di motivi di un preciso esodo, come di una precisa violenza: questo veniva sistematicamente evitato e questo impediva di uscire dal lutto.

Il documento da noi scritto parlava sé di dolore, ma in certo modo per identificare le molte speculazioni intorno ad esso. In realtà non lamentavamo nulla, anzi usavamo apertamente una minaccia: le violenze fatte alle donne non si fermano alle donne, entrano nel tessuto sociale attraverso i loro figli e distribuiscono distruttività con pericolo per tutti. Quello che ci risultava intollerabile dunque e che ci aveva indotto, nostro malgrado a parlare di dolore, era un uso e un abuso omologante del dolore. Ci colpiva il nascondimento dei lati aggressivi del dolore e il nascondimento dei lati aggressivi della compassione. Per poter parlare di qualcosa d'altro, di qualcosa di positivo, bisognava chiarire i vari significati politici del dolore, i vari usi e abusi che del dolore si andavano facendo, sia sul piano personale, sia sul piano politico-sociale.

La scrittrice Hoda Barakat (4) dichiara che gli editori europei si aspettano un preciso prodotto dalle scrittrici arabe (preferite di gran lunga alle scrittrici europee). La giornalista chiede alla scrittrice: "Quali sono gli elementi che si dovrebbero mettere in un libro per farlo vendere bene?"; la scrittrice risponde: "La ricetta è molto semplice. Vi posso fare un bestseller in una settimana perché ciò che vogliono è molto chiaro. Io sono una donna e oggi gli editori preferiscono una scrittrice araba. Una donna è più facilmente vittima di un sistema che l'Occidente conosce attraverso scioccanti stereotipi, ben collaudati. Dimenticavo che la donna deve soprattutto attaccare la sua religione. La donna deve essere vittima, possibilmente velata, o meglio ancora violentata, maltrattata eccetera. Se poi c'è una storia d'incesto, allora è perfetto e il libro si venderà ancora di più. Ci vuole una donna araba o musulmana che dica chiaro e tondo che l'Islam è antimoderno e soprattutto contro la donna". Il motivo per il quale l'editore preferisce le autrici arabe o comunque straniere è chiaro: le donne europee e occidentali non forniscono più quel rispecchiamento masochista che ci si aspetta da loro. La capacità di sopportare soprusi, la capacità delle donne conquistate di ricostruire i rapporti fra gli uomini perturbati dalla violenza come altrettante Sabine, è una rassicurazione a cui gli occidentali (anche gli editori di sinistra e anche le editrici di sinistra) non sanno rinunciare. I presunti errori da riparare e le presunte cattive leggi da correggere giustificano la conquista e la "civilizzazione". Alcune autrici, non solo straniere, sfruttano proprio questo elemento morbosamente seduttivo del dolore femminile per affermarsi.

Da un lato approfittano dell'onda d'urto del femminismo, d'altro lato riducono il femminismo a un atteggiamento di maniera, tutto orrori. Il potere dispotico e dominatore, dagli antichi romani ai signori feudali, dai re di Spagna ai governi coloniali, fino ai presidenti americani, motiva le sue guerre con le colpe e l'ignoranza degli altri, anziché con la propria volontà di dominio. Il cristianesimo con il suo dolore santo serve al despota come religione della consolazione e del soccorso, per assimilare le donne-madri e i bambini delle culture conquistate, estromettendo o spingendo nella marginalità gli uomini, identificati come autori e portatori unici delle nonne e delle organizzazioni sociali che si vogliono cancellare.

Le narrazioni truculente, le "barbarie" altrui, danno conferma (anche per i non credenti e anche per coloro che non s'identificano con gli aspetti imperialistici) della superiorità morale del cristianesimo. Si cercano altrove i segni della propria misoginia, anziché tentare di capire il senso del femminismo. Proprio perché il dolore delle donne significa la loro universale violabilità e fornisce il denominatore comune che consente di assimilare le popolazioni altre, proprio per questo è tanto rilevante che ciò che è femminile si esprima in termini di dolore. La nostra critica alla rivalutazione da parte di alcune storiche del dolore santo era appunto legata a questo uso imperialistico-coloniale del dolore femminile e all'opportunismo politico che configurava per le donne, in particolare rispetto al quadro di riferimento simbolico del cattolicesimo.

Infine, per tutte queste ragioni, i racconti di violenze sessuali erano un avvertimento per le donne occidentali, una minaccia rivolta al loro desiderio di affermazione e di autonomia.

Sebbene l'uso del dolore altrui come strumento per far tacere le rivendicazioni interne fosse fatto soprattutto dai mass media, non c'era dubbio che era il capovolgimento, lo snaturamento, la ritorsione di un aspetto interno al femminismo. La lotta fatta per ottenere che le vittime di stupri denunciassero i loro aggressori è stata tramutata in una sorta di ossessione nel descriverli. Sui giornali vengono riportati nei dettagli, con lunghe cronache, nei films una scena di stupro è quasi diventata la norma, la descrizione degli stupri è stata fatta in televisione più volte dalla viva voce di donne stuprate, interrogate nei particolari e spinte a dire "tutto". Nessun padre sospettato di stupro, sfugge alla curiosità dei giornalisti, anche quando l'accusa si rivela totalmente infondata, come è accaduto in due terribili casi. Per non dire come alle proteste per gli stupri in Bosnia si accompagnasse il commercio clandestino di cassette video per sadici sugli orrori della guerra etnica. Sia le cronache, sia le denunce non hanno alcuna

intenzione di capire perché questi fatti accadano, anzi sono sempre costruite come i romanzi di De Sade. Come nelle disavventure di Justine, le cose più oscene sono raccontate come terribili disgrazie di inermi fanciulle nelle mani di perfidi torturatori. Le molte conoscenze su come e perché avvengano questi fatti, note ai medici (donne e uomini) soccorritori, non sono mai menzionati.

La protesta del femminismo era stata necessaria, i risultati ottenuti rimarchevoli e c'era un diffuso bisogno di trovare immagini che, per un verso minacciassero le donne e per altro verso restituissero il senso di poterle ancor sempre dominare. La normalizzazione che sempre segue alle affermazioni, sempre si ripropone di svuotare dall'interno i risultati ottenuti, con lo stesso linguaggio e gli stessi mezzi. La libertà di difendersi veniva annullata da un interessamento ambiguo e da una sorta di moltiplicazione confusionaria delle denunce, tale da creare una grande insicurezza generalizzata intorno alle donne. La denuncia diventa in realtà una minaccia, un monito continuo che genera timore aldilà del ragionevole (e per sadismo). Semplice diventa anche far ricadere sulle "femministe", genericamente indicate, un presunto aumento della violenza domestica alle donne e, per altro verso, nascondere dietro solidarietà "femministe" un compiacimento morboso. Non v'è dubbio che sia in corso una sorta di revisionismo anche per quel che riguarda i risultati politico-sociali ottenuti dalle donne, simile, per intenderci al revisionismo sulla Resistenza o sull'antifascismo.

Bisogna dunque fare una critica del femminismo che, in primo luogo, ne riconosca i meriti e le acquisizioni fondamentali. Un riconoscimento che non ponga di fronte all'assurda alternativa di accettare integralmente le sue scelte o di rifiutarle integralmente e che distingua i vari "usi" giornalistici, carrieristici etc. del dolore che vengono fatti. Questa banalizzazione e commercializzazione del dolore danneggia infatti il passaggio del femminismo dalla fase di affermazione e riconoscimento dei diritti delle donne alla fase di affermazione e diffusione di una cultura affermativa e non difensiva soltanto, delle donne. Per essere diverse dalle nostre antenate è necessario riesaminare e scegliere che cosa sviluppare e che cosa tralasciare, ma è necessario evitare forme di revisionismo. cioè di critica distruttiva. È già accaduto che una generazione parli con disprezzo della generazione precedente per esempio alcune nella nostra generazione hanno disprezzato le casalinghe. Non si tratta di ritornare ad essere casalinghe, ma si tratta di capire che cosa hanno rappresentato e che cosa rappresentano le casalinghe e quali elementi possono essere importanti nella loro storia, per la nostra comprensione e per la nostra costruzione di identità. Un passato solo rifiutato è un passato non risolto, che incombe

come una eterna insicurezza sulle proprie scelte. È importante saper riconoscere i meriti insieme alla diversità delle altre per poter cambiare. Non si può partire da zero ad ogni nuova generazione. La cultura delle donne fa parte della cultura di tutti, le manca il dovuto riconoscimento, in primo luogo delle donne, mentre, si tenta di nuovo di metterla da parte.

Alcuni punti sottovalutati nell'analisi creano spaccature fra le donne. Su questi pensiamo si debba lavorare.

1) Bisogna distinguere fra le situazioni diverse con maggiore precisione: la solidarietà con le altre donne non deve diventare identificazione automatica e generica: somma di compassione nostra e di sofferenza loro. Il fatto che in Algeria succedano delle atrocità, non può essere affrontato come un problema nostro. Bisogna evitare che la solidarietà con i casi gravi diventi evasione dai nostri problemi. Bisogna intervenire sul ruolo degli occidentali nella fascistizzazione dei paesi islamici e nella trasformazione dell'islamismo in fondamentalismo islamico. I soccorsi e le denunce sono inevitabili, ma il vero problema è non arrivare al punto in cui non c'è altro da fare che soccorrere, cioè provvedere ad avallare con un minimo di decenza situazioni rese insostenibili da noi stessi.

2) Bisogna distinguere all'interno dello stesso modello occidentale. Su questo abbiamo già lavorato, sulla differenza cioè fra cattoliche e protestanti all'interno del modello dominante. Le donne protestanti dipendono, nel quadro di riferimento simbolico cristiano, da padri e mariti, mentre le donne cattoliche dipendono dai sacerdoti, uomini celibi soltanto figli, rappresentativi della morale a cui le donne debbono attenersi. Inoltre con la sparizione del culto mariano e l'esclusione dal sacro dell'immagine di Maria, Madre per eccellenza, il discorso relativo alle donne si svolge in due linguaggi diversi, per le protestanti matrimonio e maternità si muovono sul terreno dei diritti civili, mentre per le donne cattoliche, il matrimonio è un sacramento e il concepimento è oggetto di un dogma, l'intera materia cioè si muove all'interno del sacro. Separazione e separatismo femministi si trovano di fronte due situazioni diverse, nel caso delle protestanti la separazione è autonomia dai padri-mariti e autonomia dal matrimonio, come unica possibilità socialmente approvata e considerata doverosa tanto per gli uomini quanto per le donne. Un obbligo al matrimonio di contro al primato cattolico della vita monastica, la vita fra persone dello stesso sesso come scelta moralmente superiore alla vita coniugale. Obblighi sessuali e di genere opposti.

Sicché nei paesi cattolici l'autonomia delle donne dal matrimonio lascia del tutto da affrontare

la più gravosa delle dipendenze: quella dai rappresentanti dei figli cioè dagli ecclesiastici. Questo produce difficoltà di separazione diverse e significati diversi del separatismo. Il separatismo perciò è avvertito da alcune (praticanti cattoliche) come deprivazione di un potere sui preti e attraverso i figli, da altre (laiche) come sessuofobia cattolica, aggressiva verso gli uomini non per motivi sociali e politici, bensì per motivi sessuali e emotivi. Nonostante ci fosse caro il confronto tra donne, l'esclusione sempre più essenzialista e sempre più a modello unico (quello americano) degli uomini, nonché l'aggressività, non priva di aspetti pregiudiziali e razzistici, ci rendeva diffidenti: creava tensione il separatismo nel momento in cui diventava una mancanza di politica. L'importanza di immettere nella cultura di tutti temi e problemi, formulati dalle donne in autonomia e separazione di confronto fra loro, ci pareva compromessa. Su questa diversità simbolico-religiosa, che costituisce un sostrato storico-antropologico della durata di 400 anni (di spessore non comune pertanto), si gioca - in Italia - un ambiguo gioco fra uomini di sinistra e un ristretto numero d'intellettuali lesbiche.

Queste ultime non esplicitano la loro scelta, a differenza dei gruppi americani di donne lesbiche e a differenza, anche, di alcuni gruppi italiani. Il silenzio consente loro di giocare su due tavoli. Per un verso puntano sulla carta del separatismo monastico, e sulla superiorità simbolica attribuita dalla gerarchia cattolica al separatismo monastico, per altro verso puntano sulla carta del separatismo anglosassone, come autonomia dall'obbligo del matrimonio e ripristinano di fatto una élite di donne che fanno a meno degli uomini, cara alla tradizione più retriva bacchettona e sessuofobica del cattolicesimo (5). Queste intellettuali, separate più dalle altre donne che dagli uomini, forniscono, di fatto, protezione agli uomini (a questa protezione sono molto sensibili anche uomini di sinistra, per non dire soprattutto), mantengono infatti separato il maschile dal femminile in due opposte onnipotenze e impediscono quel conflitto fra uomini e donne che, complesso e ansiogeno quanto si vuole, consente a tutti di maturare. Conflitto come confronto di identità diseguali, anziché guerra di identità separate. Il conflitto di due soggetti diseguali consente l'individuazione di entrambi, mentre l'assimilazione a un soggetto o all'altro, impedisce l'individuazione di entrambi. Il conflitto fra uomini e donne, per quel che ha di positivo e per quel che ha di negativo, deve rimanere autonomo dalla natura etero o omosessuale dell'oggetto d'amore prescelto: è proprio la negazione del valore positivo dei rapporti fra i genitori a rendere difficile la scelta di un oggetto d'amore. La somma di rivendicazioni lesbiche non esplicitate con una tradizione di autoritarismo femminile cattolico, fortemente sessuofobico e pertanto avversario delle giovani donne e dei loro più che legittimi desideri sessuali, amorosi e di affermazione della propria personalità, ha dato loro molto spazio

sulla stampa. Riducevano infatti il fenomeno femminismo in confini relativamente ristretti, ma soprattutto lo mettevano su binari prevedibilissimi e controllabili. Le madri autoritarie suscitano una irresistibile attrazione sugli uomini di tutti gli schieramenti, mentre suscitano immediata diffidenza nelle donne, il successo di questa linea ha infatti infetto un duro colpo allo sviluppo possibile del femminismo presso le nuove generazioni di donne sposate che, di nuovo, si sentono trattate come persone di categoria morale inferiore: "...ci disturbano e ci preoccupano perché non desideriamo in alcun modo diventare le converse di qualche potente madre badessa..." (F. 36 anni, sposata con tre figli). Mentre presso le più giovani ha alterato, dilatato e in certo modo reso più difficile da superare il conflitto con le madri, svalutate come donne dipendenti.

La colpevolizzazione della sessualità in tutte le sue forme, più omofobiche nella cultura protestante e più eterofobiche nella cultura cattolica, rischia di rimanere intatta, a dispetto di tutti i possibili cambiamenti d'oggetto e di tutte le possibili costruzioni del genere.

3) Un terzo e ultimo punto ci preme richiamare, nel nostro sforzo di costruzione in positivo, un tema a cui abbiamo riflettuto (6) e che, a nostro modo di vedere, potrebbe essere interessante discutere e affrontare ampiamente. Un terzo punto che è conseguenza dei primi due. Se, come noi crediamo, l'autonomia delle donne incontra un ostacolo nella dipendenza socio-politica dal padre e dal marito nella cultura di stampo protestante, mentre nella cultura di stampo cattolico incontra un ostacolo soprattutto nella dipendenza politico-religiosa dal prete e dal figlio, il ruolo della figura paterna, nei due contesti è ben diverso. In particolare nei paesi cattolici le difficoltà sia degli uomini che delle donne ruotano intorno alla schiacciante prevalenza del rapporto madre-figlio rispetto ad ogni altro tipo di relazione sociale e umana. Edipo sarebbe rimasto per sempre un personaggio del teatro greco se Freud fosse nato a Londra e non nella cattolica Vienna, piena di gesuiti, grandi devoti della Madre sempre Vergine. In un contesto culturale cattolico la relazione sociale manipolata e alterata è quella madre-figlio, il padre naturale non gioca alcun ruolo e il Padre sacro è troppo in alto nei Cieli, la scena è tutta invasa da madre e figlio. In questo contesto, sia per smontare le manipolazioni politiche, che per venire a capo dell'autonomia psichica e soggettiva dei singoli e delle singole, si rende necessario rafforzare la relazione sociale padre-figlia. Il padre diventa un personaggio decisivo, nella difesa della figlia sia dal fratello che dal marito e la figlia l'unica alleata adeguata di fronte a un figlio iper-protetto dalla madre. Lavorando su questa ipotesi abbiamo avuto un incontro, a Trieste, con un gruppo di ricercatrici tedesche. C'è stata una discussione molto accesa e

interessante, da cui emergeva quanto può essere rilevante l'influenza della organizzazione sociale sulle figure parentali e quanto il termine "patriarca" e "società patriarcale" risulti generico, legato alla cultura protestante, all'assenza della mariologia e della Chiesa ed estremamente equivoco e privo di confronti con la realtà e in altri contesti, per esempio nei contesti cattolici. La nostra conclusione era stata che il patriarca malvagio veniva usato come una estensione arbitraria anche alle figlie di quei concetti elaborati da Freud per descrivere la rivalità fra padre e figlio, col risultato di rendere ancora più amara la sorte di tutte le Giocaste.

Gruppo "Androna Economo", Trieste, (Luisa accati, Laura Fania, Anna Maria Fabro, Franca Parpaiola, Maria Rascioni, Rita Siligato, Ariella Tencich, Lorella Tassarotto, Silvia Zetto Cassano).

* Siamo 9 fra i 36 e i 54 anni e ci siamo conosciute all'Università. "Androna Economo" è la strada dove ha sede il Dipartimento di Storia dell'Università di Trieste. Il gruppo si è formato nel 1991. Le nostre professioni: sei laureate in lettere (3 in storia, 2 in etnologia, 1 in psicologia), 3 insegnanti, una commerciante, una impiegata della clinica universitaria, una redattrice di casa editrice: una laureata in chimica impiegata; una maestra elementare e una laureanda in storia. Il nostro stato di famiglia: complessivamente abbiamo 6 mariti, 2 compagni, un fidanzato e 12 figli.

Ci riferiamo al seminario della Società Italiana delle Storiche tenutosi in Venezia nel marzo 1993 e di cui sono apparsi numerosi contributi nel volume *Sis* (a cura di) *Sante donne, donne sante*, Torino, Rosenberg, 1996.

Note

1) Lo studio più significativo in questo senso è: Caroline Walker Bynum, *Holy Feast and Holy Fast. The religious significance of food to medieval women*, Berkeley, University of California Press, 1987, in particolare il capitolo VII.

2) Gruppo di ricerca Androna Economo (a cura di) *Dal confine orientale*, in "Lapis", n. 28, dicembre 1995.

3) Mi riferisco alle psichiatre del centro di via Gambini a Trieste e in particolare alle osservazioni di Zanuso.

4) H. Barakat, *Vedere da lontano Giuste cause e opportunismi letterari. Incontro con Isabella Camera*

D'Afflitto, in "Linea d'ombra", XIV 115, maggio 1996.

5) Si tratta di un silenzio autoritario che rende impossibile discutere dei diversi significati e dunque delle diverse esigenze politiche e sociali legate alle diverse scelte dell'oggetto d'amore. D'altra parte non è possibile se non a loro mettere in gioco la scelta omosessuale, se altre vi facessero riferimento, si tratterebbe di una intollerabile indiscrezione. Non dire e non discutere è una tecnica autoritaria ecclesiastico-gerarchica, efficacissima. In questo caso si basa su un doppio ricatto morale: chi non è esplicita conta sulla altrui capacità di rispettare la sua dimensione privata e sfrutta anche l'antica capacità delle altre di non essere riconosciute e rispettate nella loro dimensione privata.

6) Cfr. L. Accati, M. Cattaruzza, M. Verzar Bass (a cura di) *Padre e figlia*, Torino, Rosenberg, 1994.

Il rimosso dello sguardo

di Gigliola Foschi

Incontro con Marina Ballo Charmet, psicoterapeuta e fotografa: viaggio dell'occhio tra visibile e invisibile

Le prime immagini di Marina Ballo Charmet (esposte alla galleria "Il Diaframma - Kodak Cultura", nel 1990) mostrano paesaggi illanguiditi, quasi sospesi in una luce avvolgente, soffusa. Una luce che si fonde con le cose, le stempera; rende incerti i limiti, gli orizzonti, come a voler cancellare indesiderate fughe prospettiche. In queste sue fotografie, solo in apparenza romantiche e lievi, sembra raccogliersi una "visibilità diffusa e latente" (per usare una espressione di Merleau-Ponty) (1). Avvertiamo che le sue fotografie del Po, della Bretagna, della Normandia ostentano qualcosa di misterioso che sembra riguardarci da vicino; le sue immagini ci invitano, ci fanno un cenno, sembrano farsi avanti pur rimanendo nella loro quieta lontananza.

"La natura è all'interno" (2) ha scritto Cézanne. Ma come può la fotografia - priva, si dice, di possibilità creative - penetrare nello spessore delle cose, per evidenziare gli elementi di differenza, di scarto, di cui è costituito il mondo e noi con esso? Cosciente che il senso delle cose è celato dentro le cose stesse, sospeso tra visibile invisibile, e che il vedere consapevole non scalfisce la superficie delle cose, Marina Ballo Charmet ha acutamente scelto di concentrare la sua ricerca artistica non sulla rappresentazione fotografica - sul "cosa fotografare" -, ma sull'esperienza visiva stessa, là dove i supposti limiti della fotografia si tramutano in possibilità.

Psicoterapeuta e non solo fotografa, questa artista ha iniziato una sorta di percorso all'interno del vedere, per scardinarne le certezze logocentriche, per esplorarne le possibilità nascoste, non vissute coscientemente, eppure agenti dentro di noi. "Non mi interessa fotografare usando

gli aspetti coscienti, razionali e consapevoli dello sguardo - racconta Marina Ballo Charmet - la mia intenzione è invece quella di 'farmi usare' dal paesaggio come una carta assorbente, affinché nella relazione si liberino le possibilità intuitive ed empatiche che appartengono al preconcio. Quello che vedo non è più, allora, solo il paesaggio esterno, che sta fuori di noi. ma una sorta di paesaggio interno, che abbiamo dentro senza saperlo, come qualcosa di latente e archetipico". Se per Maria Zambrano il "pensare è, prima di tutto, alla radice, decifrare ciò che si sente, il sentire originario" (3), per Marina Ballo Charmet, in sintonia con la filosofa spagnola, il vedere si trasforma, da strumento che ha presunzione di controllare il mondo e di riprodurlo esattamente, in un sentire empatico e precategoriale, capace di accogliere l'inesplicabile, in un -per usare le sue parole - 'Vedere sull'orlo della coscienza'.

Ma come riuscire a far affiorare nell'immagine questo "sentire originario"? In che modo accogliere nella visione anche la percezione affettiva, corporea, non consapevole? Assecondando, oltre alla percezione visiva non cosciente e controllata, anche "l'inconscio tecnologico" della macchina fotografica. Scrive ad esempio Franco Vaccari (l'artista che ha coniato questo termine): poiché "l'azione soggettiva è solo parzialmente cosciente, l'immagine fotografica registra anche le determinazioni inconsce del soggetto" (4). Normalmente i cosiddetti fotografi professionisti agiscono sull'autonomia del mezzo fino a controllarla e a spegnerla, piegandola il più possibile alla volontà cosciente del soggetto. Marina Ballo Charmet si muove invece in direzione antitetica: lavora cioè in sintonia con la macchina fotografica, con la sua capacità di restituire anche il non visto cosciente, di eccedere le intenzioni dell'autore, cogliendo così anche la parte in ombra della nostra relazione con le cose. Protesa a trasformare le immagini in "uno stato dell'essere" (come lei ama dire), in una manifestazione della relazione instaurata con le cose, questa autrice rinuncia volutamente alla distanza della prospettiva, ad una visione descrittiva, documentaria, presunta oggettiva, a tutto quello che sa di accattivante e di artificio. Usa esclusivamente il 50 mm - "perché è l'obiettivo più vicino al nostro modo di vedere" -, una maneggevole macchina fotografica formato 24 x 36 - "affinché non costituisca una barriera tra me e le cose" - e una pellicola in bianco e nero a 100 Asa "perché una pellicola più sensibile aumenterebbe inutilmente la definizione dei particolari, creando l'illusoria impressione di una visione oggettiva e dettagliata".

E prosegue: "Anche la luce con cui fotografo deve essere il più possibile neutra, diffusa, affinché non crei effetti estetizzanti o abbellimenti di sorta. Lavoro preferibilmente al mattino presto o alla sera, oppure nelle giornate grigie, quando il cielo è coperto o piove in modo lieve.

Operando in questo modo ho l'impressione che la luce, avendo perso - grazie alla soppressione delle ombre - la sua caratteristica di indicare un preciso momento temporale, contribuisca a far emergere le cose come presenze capaci di vivere una loro autonoma esistenza. Ma si tratta di una presenza oscillante, incerta, mai data una volta per tutte: a volte mi sembra che nelle mie immagini le cose siano appena sorte o siano lì per sparire".

Forse anche a partire da queste riflessioni, nel suo lavoro più articolato e concluso, *Con la coda dell'occhio* (5), Marina Ballo Charmet ha scelto di assecondare ed evidenziare queste oscillazioni, raccontando con immagini in sequenza la storia muta e senza eventi della sua relazione con le cose. Una storia priva di una narrazione piana e lineare, perché lontana dalla presunzione di poter riassumere e raccontare il mondo; una storia quindi che avanza per frammenti, tra avvicinamenti reiterati e lievi scarti di inquadratura, tra scuri addensamenti materici e liquefazioni luminose, come se questo misurato oscillare di chiari illanguiditi e neri rappresi volesse indicarci un empatico movimento di relazione con la realtà, un movimento che avanza, sosta e retrocede, di prossimità in prossimità. "Riprendo le cose da più punti di vista: mi avvicino, mi allontano, mi sposto di poco. Non voglio però costruire con le immagini una sequenza cinetica, che mostri i miei spostamenti fisici, ma una sorta di relazione che si sviluppa per associazioni libere, che avanza in modo empatico. Insisto visivamente su quegli oggetti quotidiani e banali della nostra vita, che sogguardiamo distrattamente, 'con la coda dell'occhio', senza sapere né di vederli, né di memorizzarli involontariamente, quasi a voler dire: 'guardateli, guardiamoli insieme, anche loro fanno parte di noi'. Mi interessa, insomma, riuscire a dare un senso alle cose marginali e laterali della realtà, riuscire a farle amare. In fondo questo lavoro è vicino alla pratica analitica: come in analisi si impara a dare ascolto al non detto, alle esperienze profonde e arcaiche che abbiamo registrato ma non codificato, così ho cercato, con la macchina fotografica, di far affiorare gli elementi visivi che vengono rimossi dalla nostra esperienza quotidiana. Ho quindi prestato attenzione ai bordi della città, alle zone di confine, cercando di mantenere un'attenzione fluttuante, ricettiva, simile a quella con cui si lavora in analisi. Questi elementi visivi rimossi, così come i nostri pensieri preconsoci, fanno infatti anch'essi parte di noi. Ho cercato di accoglierli, di accudirli, un po' come l'analista accoglie il rimosso del paziente per restituirglielo, affinché egli possa dare simbolicamente senso alle sue esperienze profonde".

Nel lavoro dal titolo *Con la coda dell'occhio*, Marina Ballo Charmet abbandona infatti le immagini dei paesaggi aperti delle sue prime immagini, per dedicarsi ai luoghi marginali e non visti della

città. Riprende dal basso e da vicino i bordi sconnessi e trascurati dei marciapiedi, quasi volesse farli avanzare oltre l'inquadratura; fotografa, nelle grigie e uggiose giornate milanesi, misere e inselvaticate aiuole cittadine, pavimentazioni urbane incerte tra il ritornare terra sbriciolata o il chiudersi nel cemento e nell'asfalto. In sintonia con questi soggetti calpestabili, infimi, dimenticati, il suo sguardo si decentra, si sposta verso il basso, parte dalla terra, nel tentativo di avvicinare ciò che si sottrae al vedere consapevole. Il critico Jean-François Chevrier ha scritto del suo lavoro: "La città non è più sottomessa allo sguardo dell'uomo verticale (*homo erectus*) che attraversa e organizza un ambiente a sua misura" (6). Allo sguardo "verticale", ipercompensativo, che finge di porsi all'altezza della città quasi volesse dominarne lo spazio (siamo infatti abituati a guardare gli edifici da un punto di vista lontano, come se questi fossero posti alla nostra stessa altezza, e mai dal basso, dalla posizione che realmente ci spetterebbe) Marina Ballo Charmet sostituisce un guardare corporeo. Non guarda all'altezza dell'occhio, ma del corpo: organo del sentire, del tattile, organo che rivela la nostra oscura parentela con le cose stesse. L'occhio che si abbassa e si fa corpo non è più allora l'occhio preso in un movimento che va prepotentemente dall'io all'altro, ma un organo che si fa guardare dalla cose, attraversare dai loro corpi.

Nasce così un guardare in cui le cose perdono la loro nitidezza, diventano sfocate, quasi indeterminate, non perché lo sguardo sia impreciso, ma perché supera i bordi delle cose abituali e dichiara l'inadeguatezza di una visione "oggettiva". Una visione dal basso, interessata alla presenza delle cose e non alla loro "esatta" riproduzione, che Marina Ballo Charmet ha voluto conservare anche nel lavoro che sta attualmente portando avanti e che non ha ancora assunto una forma definitiva: "In questa mia nuova ricerca ho girato la macchina fotografica verso l'alto. Prima ho puntato l'obiettivo verso il cielo, poi ho accettato di pormi fin quasi sotto le case per osservarle dal basso, da una posizione che in genere rifiutiamo, perché sembra volerci sminuire, ci fa sentire gli edifici come presenze incombenti. Anche in questo lavoro cerco di evitare fughe prospettiche o inquadrature di taglio grafico: non mi interessa trasfigurare il banale con degli artifici visivi, ma lavorare sul banale, sulle cose che sono sotto gli occhi di tutti e che però vengono trascurate. In un altro lavoro, che mi sta molto coinvolgendo, sto cercando di estendere la mia ricerca visiva anche alle persone. Quando noi parliamo con qualcuno, il nostro sguardo si dirige sempre sul volto della persona che abbiamo di fronte, ma contemporaneamente si posa, avverte e sente anche il corpo dell'altro. Seguendo questa riflessione ho quindi iniziato a fotografare, a distanza ravvicinata, parti del corpo di mio marito. Le immagini che intendo realizzare non devono però dare l'idea del frammento, né del

dettaglio, né tanto meno sembrare ritratti tagliati, ma suggerire il rapporto instaurato con l'altro, con la sua presenza corporea. Il mio non vuole essere lo sguardo attento di chi nota la cravatta o il vestito indossati dalla persona che ci sta di fronte, quanto piuttosto un vedere diffuso, simile, se si vuole, a quello del bambino piccolo che non ha ancora una visione definita, eppure riesce a riconoscere i genitori perché usa anche il tatto e l'olfatto. Così le immagini che attualmente mi sembrano meglio riuscite sono quelle che danno quasi l'idea del tattile, del contatto, dell'olfatto. Quando avrò la possibilità di esporre questo lavoro le immagini dovranno essere grandi, vicine, affinché si possano imporre come presenze capaci di comunicare forza e sorpresa."Dunque immagini grandi, che hanno bisogno di essere viste insieme e non singolarmente, che prediligono lo spazio delle gallerie d'arte e non quello frammentario dei giornali, perché proprio stando le une accanto alle altre le fotografie di Marina Ballo Charmet riescono a imporsi come presenze capaci di coinvolgerci, di imporsi nello spazio e di diventare esse stesse spazio. Immagini grandi, e non piccole e minute, perché l'accento del lavoro di questa autrice non è posto sull'intimità dell'esperienza da cui è generato, sul suo aspetto privato, ma sulla sua capacità di presentificare le cose, l'Altro da sé. Il lavoro sulle persone riattiva in chi lo osserva un sentire degli altri di ordine diverso da quello freddamente cosciente, un sapere che non agiamo, ma che è lì – e queste fotografie ce lo dimostrano – nascosto e latente dentro di noi.

In *Con la coda dell'occhio* avvertiamo oscuramente che le sue immagini di marciapiedi sconnessi e verzure emarginate manifestano una forza archetipica, significano qualcosa. L'identità dei luoghi che si è sempre più dissolta nel caos metropolitano, tra periferie multiple e ipermercati, si può forse ritrovare – ci dicono queste immagini – a partire dagli interstizi abbandonati dal sapere, là dove si interrompe la trama organizzata dello spazio, là dove qualcosa sfugge al controllo architettonico. Esse sembrano esprimere un invito forte a non analizzare il paesaggio moderno dall'alto dei saperi codificati, pena il non comprenderlo affatto, ma dal di dentro e dal basso, dagli spazi residuali e transitori, prestando ascolto alle cose.

Note

(1) M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, a cura di Marco Carbone, Ed. Bombiani, Milano, 1994.

(2) Citazione tratta da: Elio Franzini, *Arte e mondi possibili — Estetica e interpretazione da Leibniz a Klee*, Guerini e associati, Milano 1994.

- (3) Citazione tratta da: Rosella Prezzo, *La scrittura del pensiero in Maria Zambrano*, in Maria Zambrano, *La tomba di Antigone*, La Tartaruga, Milano, 1995.
- (4) Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Agora Editrice, Torino, 1994.
- (5) Le immagini relative a questo lavoro sono state raccolte nel volume Marina Ballo Charmet, *Con la coda dell'occhio*, Art&Udine 1995.
- (6) Jeàn-François Chevrier, *Ai bordi della vista*, postfazione a M. Ballo Charmet, *Con la coda dell'occhio*, cit.

Un pugno (di mosche) in faccia

di Maria Nadotti

Venezia 1996: incontro con la filmmaker italiana-australiana Monica Pellizzari, autrice di *Fistful of Flies*, romanzo di formazione femminile tra vecchi tabù e sradicamento.

A chi, con monotona e sospetta determinazione, insiste a chiederle cosa "ha rubato" a Bernardo Bertolucci (*sic*), David Lynch, Federico Fellini, John Waters e chi più ne ha più ne metta, la trentaseienne film-maker italiana-australiana Monica Pellizzari risponde che lei non ruba un bel niente a nessuno. "Come chiunque altro, ho delle impressioni", reagisce con voce più stupita che irritata dal paternalismo della domanda, "che poi vanno nel subconscio e ti ritornano fuori magari dieci anni dopo. Bertolucci? Il suo ultimo film. *Io ballo da sola*, non l'ho neanche voluto vedere. Ho questa teoria che, quando i maschi compiono cinquantanni, non hanno più niente da dire, né nel cinema né nella vita. Lynch? Mi interessa molto il suo lavoro sul suono, che è davvero formidabile, ma non posso dire altrettanto né delle sue storie né delle sue rappresentazioni. Penso che sia un misogino". Monica Pellizzari, nata a Sydney da genitori veneti emigrati in Australia qualche anno prima che lei venisse al mondo, è schietta, diretta. Non sembra avere alcuna paura di chiamare le cose con il loro nome, a rischio di sembrare ideologica, né preoccuparsi di ottenere il favore e le simpatie della gente assecondandone le aspettative o compiacendola. La sua non è una strategia della mediazione o della seduzione, bensì quella di una brusca e deliberata frontalità. La stessa frontalità che si ritrova nel suo primo lungometraggio di fiction, *Fistful of Flies*, presentato nel settembre scorso alla 53esima edizione della Mostra Internazionale di Cinema di Venezia. Poiché, insieme a *The Funeral* di Abel Ferrara, quello della regista è senz'altro il lavoro più interessante, originale e "necessario" dell'intera rassegna 1996, abbiamo voluto rivolgerle alcune domande. Nella nostra conversazione fa capolino, qua e là, la voce di Dina Panozzo, l'attrice italiana-australiana (anch'essa di origini venete) che Pellizzari aveva già voluto accanto a sé nel bel cortometraggio

Just Desserts. In *Fistful of Flies* Panozzo, attrice teatrale, cinematografica e televisiva, nonché apprezzata autrice teatrale, fa la parte di Grace, la mal sposata italiana d'Australia madre/matrigna di Mars, sedicenne protagonista del film.

Maria Nadotti: L'Australia è, forse ancor più degli Stati Uniti d'America, una terra di coloni e immigrati, marcata dal peso della dominazione britannica, dal prevalere della lingua e dei costumi anglosassoni. Tu appartieni a una famiglia di emigranti veneti, ma sei nata a Sidney. Come ha gravato, su di te e sul tuo cinema, questa identità che si potrebbe definire doppia, ma anche spezzata: italiana e australiana?

L'aver più di un'identità culturale e linguistica. ma anche l'essere portatrice di un'esperienza di rottura e frammentazione, di spaesamento, ti ha semplicemente fornito un maggior numero di corde narrative, di storie da raccontare? O ha influito anche sul tuo stile, sul tuo linguaggio cinematografico? E il fatto di essere donna, e donna lucidamente cosciente della propria condizione sessuata, come ha agito sul tuo cinema e, prima ancora, sulla tua esperienza di vita?

Monica Pellizzari: Da bambine, noi figlie d'immigranti nel Regno Unito, abbiamo sofferto moltissimo. Però siamo state capaci di autoeducarci abbastanza da riuscire a guardare al passato e a tutto quello che abbiamo patito e a sviluppare, proprio a partire da lì, un nostro sguardo sul mondo e un nostro inconfondibile modo di raccontare.

Dina Panozzo: La sofferenza ha trovato il suo sbocco in una sorta di umore nerissimo, di eccessività, di gusto per le zone di confine, per il rischio.

MP: L'alternativa era veramente radicale: o morivi o trovavi il modo di sopravvivere.

MN: Qual è stata la tua personale strategia di sopravvivenza?

MP: Qualcosa, nel mio carattere, mi ha salvata. L'Australia è un posto durissimo. Per farcela bisogna combattere ancor più che in altre terre d'immigrazione. Sarà per via dell'isolamento geografico o per la stranezza di questo luogo che porta a cristallizzare le proprie origini, a imbalsamarle e irrigidirle. La mia sopravvivenza è certamente passata da una ricerca d'identità sovversiva, controcorrente. Non mi sono aggrappata a presunte radici, ma non ho neanche chiuso gli occhi davanti all'evidenza del permanere di vecchie e intollerabili forme di oppressione. Non ho voluto partecipare di quel razzismo strisciante che permette agli italiani-australiani di non riconoscersi per quello che di fatto sono. Molti di loro, ad esempio,

detestano il mio cinema, perché non considerano più legittimo ciò che dico e rivelo della nostra comunità. Non siamo come tu ci mostri, mi sento dire spesso dai miei connazionali, sono problemi tuoi.

DP: *Fistful of Flies* è un film molto personale, un film pieno di verità, scomodo, difficile da digerire in un paese dove si vorrebbe far credere che la multiculturalità è un fatto acquisito, senza contraddizioni e senza scorie. Un paese dove alla gente piace pensare di essere al passo coi tempi e di essersi lasciata alle spalle i vincoli e i tabù del passato.

MP: Ti racconto un episodio a suo modo esemplare. Circa tre anni fa, i miei film sono stati presentati in una piccola comunità universitaria dell'interno, in una zona rurale del continente. I destinatari erano studenti d'arte, gente con una discreta formazione e spesso con un retroterra culturale simile al mio. Be', la loro reazione è stata fortemente ostile, tipo rimandatela da dove è venuta. Un rifiuto secco di riconoscersi in quello che io mostravo. Sono stata accusata di razzismo. Del resto, in Australia, tra città e campagna esiste una differenza abissale: quello che a Sidney è accettato come esperienza comune, là dove i costumi si sono mantenuti più rigidi produce tuttora una reazione di rigetto risentito, quando non addirittura scandalizzato.

DP: Non bisogna dimenticare che abbiamo appena cambiato governo e che, da un'amministrazione liberale e progressista, sostenitrice delle arti e della cultura, siamo stati risospinti agli anni cinquanta e ai valori familiari. In Australia il razzismo è rampante.

MN: E che problemi incontra un italiano-australiano a fare cinema oggi, in particolare se è donna? Che strade hai seguito, per farcela?

MP: È un fatto raro, in Australia, essere italiani e fare cinema. Ancor più raro se si è donne. Io ho frequentato la Australian Film Television and Radio School e nel 1987 ho conseguito un Bachelor of Arts Degree in Writing and Directing. Poi, per un anno e mezzo, ho studiato a Roma al Centro Sperimentale di Cinematografia. Nel frattempo ho lavorato con vari registi: ho fatto l'assistente di produzione di Peter Weir in *Un anno vissuto pericolosamente* e sono stata assistente alla regia in un paio di film di Federico Fellini.

MN: Come hai lavorato a questo tuo primo lungometraggio?

MP: Intanto scrivendo tutto, parola per parola, prima di iniziare a girare. Quando il budget è

ridotto, la sceneggiatura si trasforma in libro sacro, in bibbia, da seguire sin nelle virgole. Ho quindi lavorato innanzitutto a uno story-board preciso e definitivo al settanta per cento. Se i soldi a disposizione sono pochi non puoi permetterti di sprecarne neanche una minima parte. Il che significa che devi prevedere tutto fin nei dettagli. Quando - ed è il caso di *Fistful of Flies* - per realizzare un film ti ci vogliono cinque anni, non ti puoi permettere di rischiare. Muoversi in queste condizioni è molto stressante: lavori diciassette ore al giorno e devi avere ben chiaro quello che vuoi, altrimenti va a finire che ti ritrovi tra le mani nient'altro che un pugno di riprese televisive. In queste condizioni rischiare sarebbe pericoloso.

DP: Monica scrive in modo altamente stilizzato: le sue sceneggiature sono piene di ironia, battute, giochi di parole, persino indicazioni sul suono. I suoi testi non hanno nulla di naturalistico: ciò che lei costruisce è qualcosa che corre parallelo alla realtà. La stessa cosa fa con noi attori. Una volta che comincia a girare, il copione è fisso, è dio. Con lei, per noi interpreti, ci sono due vere e proprie fasi. Finché si prova, c'è molto spazio e molta libertà, anche perché Monica lavora per lo più con attori non professionisti, con gente presa dalla strada, ed è qui che modella i suoi personaggi.

MN: Che cosa cerchi nel cinema e cosa ti piace nei film di altri autori?

MP: Di questi tempi, quando vado al cinema, mi capita spesso di annoiarmi. Ho l'impressione che cambino le facce, ma che la storia sia sempre la stessa. È bello vedere film dove è chiaro che il regista ha corso dei rischi. È bello persino quando i risultati non sono buoni, perché vuol dire che almeno c'è stato un tentativo di battere strade originali. Uno dei miei registi preferiti? Emir Kusturica. Adoro i suoi film.

MN: È facile in Australia avere accesso alla produzione filmica di altri paesi o anche da voi c'è una specie di monopolio della cinematografia statunitense?

MP: Il nostro è il paese che ha la più alta percentuale di spettatori cinematografici del mondo. Negli anni ottanta c'è stato un breve periodo di declino dovuto al diffondersi delle videocassette, ma oggi siamo tornati al nostro primato, le sale cinematografiche sono numerosissime e distribuite capillarmente in tutto il paese. Il bello è che non vengono distribuiti solo prodotti hollywoodiani, ma film di tutto il mondo, europei, turchi, indiani, cinesi. In questo siamo davvero un paese che tiene conto delle minoranze. Abbiamo persino una rete televisiva multiculturale di stato.

DP: La contraddizione è veramente fantastica: la nostra società è decisamente multiculturale, si parlano molte lingue, arrivano film da tutto il pianeta, si consumano i più svariati cibi etnici, ma poi c'è l'altro lato della medaglia... È vero che abbiamo un canale multiculturale di stato, la ABC. Peccato, però, che mostri solo programmi britannici, australiani, anglosassoni e che finirci dentro ti faccia sentire una specie di *token*, di pedina usata a fini non propriamente tuoi.

MN: Torniamo al cinema di Monica e in particolare al suo lavoro sul suono.

MP: Nelle mie sceneggiature cerco di disegnare anche il suono, di modo che. sin dall'inizio, ciascuno sappia cosa voglio fare. È l'unico modo per assicurarsi che le cose non cambino e che nessuno ti possa accusare di metterlo di fronte a sorprese e dirti che non ci sono soldi. Se tu affronti ogni questione a monte, vale a dire nel copione, tutti sanno cosa mettere nel budget. Felicity Fox, che già aveva collaborato con me in altri film, non lavora solo alle musiche, ma anche al sound e al set design. La sua visione della musica e del suono è "visuale". Compone insieme a me. Io le faccio sentire - che so - delle musiche popolari italiane e poi lei sperimenta, cerca qualcosa di affine.

Quel che lei fa non è la classica musica da cinema. Io odio le musiche da film alla Kieslowski. non si applicano affatto al mio lavoro.

MN: Non c'è pericolo, dunque, che anche tu, prima o poi, finisca per ingaggiare Michael Nyman, come ha fatto Jane Campion in *Lezioni di piano*?

MP: (*Scoppiando in una risata*) Michael ed io siamo amici da molti anni e più volte mi ha chiesto di lavorare con me. Io gli ho sempre risposto che ho Felicity. La considero favolosa.

MN: E il colore, che nei tuoi film è un elemento narrativo vistosamente di primo piano. Credi che ne potresti fare a meno?

MP: Non mi dispiacerebbe affatto girare un film in bianco e nero, ma temo che nessuno mi darebbe i soldi per farlo, perché poi nessuno andrebbe a vederlo. Così cerco di stare sul monocromatico, blu e verde, che sono i miei colori preferiti sullo schermo e quelli più gradevoli per l'occhio.

Io odio il giallo, il marrone, l'arancione, colori che su di me non esercitano alcuna attrazione. Il blu è il colore della serenità, il colore che si usa per calmare i matti. Nei miei film, che sono un

po' pazzi, la predominanza di un colore pacificante diventa un elemento indispensabile per far andare in pari i conti con il pubblico.

MN: Restando in tema di occhi, credi che, nella direzione di un film, lo sguardo femminile sia diverso da quello maschile?

MP: Sì, se si dà loro la possibilità di esprimersi, vale a dire libertà e sostegno, le donne registe dimostrano di avere un modo diverso di raccontare.

MN: Parliamo per un attimo di *Sweetie*, il primo film di Jane Campion. Molti, qui a Venezia, ti hanno rimproverato di aver fatto un film imitativo o comunque indebitato con la pellicola di Campion. Come se, quando a un'artista di sesso femminile non si riescono ad attribuire dei padri, si debba almeno trovarle una madre.

MP: La camerawoman di *Sweetie*, Jane Castle, è stata anche direttrice della fotografia di *Fistful of Flies*. Il suo stile, che è inconfondibile, può forse aver creato un effetto di similarità tra le due pellicole. Il collegamento è questo. Quanto al resto, entrambi i film sono, a modo loro, delle "family story" e dei racconti di formazione femminile. Julia Overton, la mia produttrice, quando sono partita per Venezia, mi ha avvertita: "Stai attenta", sono state le sue parole, "perché hai fatto la figlia di *Sweetie*". Intendeva dire che anch'io, come Jane Campion, avevo fatto un film che avrebbe diviso la gente. *Sweetie* e la mia sedicenne Mars, che pure sono diversissime, politicamente si somigliano molto.

MN: Quale delle due è più radicale?

MP: Direi che lo è di più la mia, ma la parola radicale non è quella giusta e non mi piace usarla. Credo che, pur nella sua diversità, il mio film sia più accessibile. Mentre *Sweetie* mirava a alienare il pubblico, io cerco più che posso di coinvolgere la gente. Questa è la grande differenza. Non è questione di radicalità. Entrambi i film hanno un elemento di sovversività, ma Jane è fredda e distante, in una parola anglosassone, mentre io sono l'opposto.

MN: Il tuo film, che pure è durissimo e certamente non metaforico se non per via di iperrealità, è anche irresistibilmente comico e consente ampi spazi di identificazione. Inoltre ha una sorta di lieto fine, di vera e propria catarsi finale. In chiusura tu lasci intendere che il cambiamento è sempre possibile, che anche le situazioni più calcificate possono redimersi, evolvere, trasformarsi.

MP: È vero, nel mio film il finale (che pure è stato scelto tra una rosa di cinque finali possibili) è virato al positivo. Intanto è a fuoco sul rapporto tra i personaggi femminili, su una ricomposizione trasformativa tra tre generazioni di donne, la madre, la figlia, la nonna. Sai, spesso si tratta di una banale questione di economia: quando si gira, si seguono una serie di storie parallele, di personaggi, di sottotesti. Poi, in fase di montaggio - e qui produzione e distribuzione hanno molta voce in capitolo - si sceglie di andare in una direzione e di lasciar perdere le altre. Nel mio film, ad esempio, il personaggio del padre, un meridionale manesco e donnaio, avrebbe potuto occupare il centro della pellicola, ma ho deciso che non mi interessava lasciarglielo fare, né regalargli il finale. Mi stava più a cuore concentrarmi sulle donne.

MN: Ti hanno lasciata totalmente libera nel montaggio finale del film?

MP: Entro certi limiti. Ad esempio il distributore mi ha imposto una durata massima di ottantacinque minuti. Ed è stata dura, perché per starci dentro ho dovuto sacrificare un sacco di momenti belli, gentili, riflessivi. Ed anche la struttura narrativa del film ne ha in qualche modo risentito, divenendo più lineare di quanto volessi, meno problematica. Anche al cosiddetto lieto fine sono arrivata più che altro perché, a forza di tagliare parti "non essenziali" alla storia principale, gli altri possibili finali non avevano più ragione di essere o erano diventati irrilevanti.

MN: La conclusione "edificante" del ricongiungimento tra le tre donne e dell'espulsione del padre padrone ha dunque avuto la meglio su finali più surreali o più aperti?

MP: Più aperti non direi. In fondo il ricongiungimento di cui parli fa da anticamera a un possibile nuovo inizio. E poi non credo si tratti di un vero lieto fine. Parlerei piuttosto di un finale ambiguo, sospeso.

DP: *Fistful of Flies* è una favola nera, in bilico tra iperrealità e surrealtà. Il suo finale non va, dunque, preso troppo alla lettera.

MN: State forse dicendo che bisogna accettare di lasciare la sala cinematografica inquieti, non rassicurati, straniti, in preda a un vago senso di minaccia o di vergogna? Illuminati dal buio o accecati dalla troppa luce di questo "pugno di mosche" in faccia, che solo da quella zona culturale in fusione che è l'Australia contemporanea poteva essere sferrato con tanta brutale,

sfrontata energia.

Filmografia di Monica Pellizzari

La primavera on the Yarra (video documentario, 1984)

Dry Rock (film documentario, 1984)

We Italian Women (video documentario, 1985)

Black Veil (cortometraggio, 1987)

Rabbit on the Moon (cortometraggio, 1987)

Talking Trade (documentario televisivo, 1988)

No, no, nonno (cortometraggio, 1989)

Just Desserts (cortometraggio, 1992)

Sex and All That Stuff (video, 1993)

Under the Skin - Best Wishes (dramma televisivo, 1993)

Fistful of Flies (1996).

Misteri, confessioni e miti personali

di Julia Varley

Perché le donne impegnate nel teatro sono così attratte dai miti?

Ne parla Julia Varley, attrice dell'Odin Teatret, regista e ideatrice del Magdalena Project.

Innanzitutto ho una prima confessione da fare: per me i miti, in quanto tali, non hanno molto fascino. Mi riesce difficile entrare personalmente in sintonia con le metafore, i simboli e i significati che le figure e le storie mitiche rappresentano. D'altra parte sono interessata al fatto che le donne, e specialmente le donne impegnate nel teatro, sono attratte dai miti. Cerco di capire che cosa c'è dietro questo fenomeno e mi si affollano nella mente molte altre domande, associazioni, visioni. Comincio allora con i miei miti personali: cioè, un linguaggio nuovo per le donne con cui creare storia, l'intelligenza "intera" delle azioni, il mistero della realtà e del sapere che trasforma, il senso del teatro nell'era dei computer e la speranza che le donne cantando insieme "salveranno il mondo".

Se leggo l'articolo di Kirsten Hastrup, *Presetiting the Past - Reflections on Myth and Histoty*, apparso sul primo numero della neonata rivista edita dal Magdalena Project, "Open Page", mi salta agli occhi con tutta evidenza il rapporto esistente tra le donne, il mito e il teatro, e capisco perché i miti sono così importanti per le donne che fanno teatro. Alla stessa conclusione mi portano anche altri scritti e altre definizioni. Il teatro è caratterizzato dalla vita (la presenza di due esseri viventi, l'attore e lo spettatore, e la relazione tra di loro) e dall'azione (ciò che l'attore fa in scena, e che provoca una reazione nello spettatore, o, anche, ciò che lo spettatore fa come osservatore e che provoca una reazione nell'attore). Il teatro, nell'unità della sua esperienza, non può essere messo per iscritto. "Nelle culture orali la memoria della società è conservata nella vita e nell'azione", scrive Kirsten Hastrup. E anche: "Il mito rappresenta la storia della cultura orale". Si potrebbe allora dire che il mito, per il teatro, diventa il modo di creare una

memoria, di incorporare la storia, di definire un'identità, di creare una coscienza collettiva? Nel teatro in cui io lavoro, come nel teatro di molte donne legate al *Magdalena Project*, il processo creativo, più che da un ordine cronologico, è caratterizzato da associazioni, dal montaggio di ciò che visivamente è efficace, dalla ricerca dei colori e delle tonalità del suono e da un significato autonomo che ha modo di emergere attraverso il processo invece di essere predeterminato e consapevolmente conosciuto in anticipo. La storia è detta da quel corpo unico che sono gli attori e le rappresentazioni, un corpo che contiene senza separatezze presenza fisica, sentimenti, pensieri ed emozioni, e trasforma ciò che è letterale in un mondo di simboli, analogie, allegorie e similitudini. Grazie alla rappresentazione la vita quotidiana assume un'altra dimensione. Questo modo di pensare il teatro è vicino alle definizioni del mito che mi è capitato di leggere. A noi che sentiamo l'assenza delle donne dalla storia, sembra che il teatro e il mito diventino un luogo privilegiato da cui cominciare a esistere e a riconoscersi. Dentro questa altra realtà, ci costruiamo un'identità autonoma e ci creiamo una nostra genealogia, scegliendoci nel passato le antenate e gli antenati, rifiutando il futuro già fissato. Il teatro diventa un luogo di libertà, e il mito il linguaggio da inventare. L'antico rito consacrato e riconosciuto ci dà fiducia, i nomi noti e le storie risapute ci aiutano a comunicare. Kirsten Hastrup scrive poi: "l'amnesia collettiva degli oppressi è legata alla mancanza di una identità di gruppo ancorata nel tempo e nello spazio [...]. Ciò che resta alle persone che si ritrovano fuori dalla storia, la quale è densamente scritta dai classificatori, è un venir meno della storia - e un rifugiarsi nel mito".

L'autrice si riferisce alle popolazioni indigene segregate o alle classi ridotte alla miseria. Io è alle donne che penso. Ma invece di parlare del mito come di un rifugio, mi piacerebbe vederlo come il balzo di una pantera verso l'orizzonte. Penso al cerchio completo e ciò che è antico diventa nuovo, il passato diventa futuro, ciò che aveva valore e l'ha perso riappare diverso e tuttavia lo stesso. Per ricordare ciò che sapevamo e abbiamo dimenticato, o per far diventare realtà ciò che ci limitavamo a sognare. Penso agli antichi-nuovi miti come a una moderna-vecchia storia raccontata da donne, in cui sono presenti anche le donne con la loro percezione della realtà. Penso a un mito che contenga il linguaggio e le parole con cui inventare, che possiamo imparare, insegnare e passare alle altre generazioni. Si sa che l'esperienza non può essere contenuta in una descrizione lineare e letterale, e che la verità è soggettiva, così che si può cercare di far rivivere e rappresentare ciò che accade ed è accaduto inventando e creando un'esperienza equivalente, ma non simile. Il mito spesso è legato al rito. Nelle società moderne, in cui i riti e i miti stanno scomparendo alla velocità con cui si può

abbattere un muro di mattoni, il teatro - forma strutturata e ripetuta - diventa una sorta di rito che ha solo il significato che gli danno alcuni individui e piccoli gruppi. Il nostro desiderio è di arrivare ad altre persone che non vivono vicine nello spazio e nel tempo, trascendere la nostra storia individuale, privata e personale e appartenere a qualcosa che è più grande di noi. Il nostro teatro ha bisogno di diventare vivo attraverso riferimenti e archetipi collettivi che parlano della esperienza personale, ma non in modo diretto. Spesso scegliamo di riferirci a miti già noti, riconoscibili e consolidati.

È così difficile oggi scoprire che cosa parla attraverso l'apatia e la disperata solitudine delle persone. La lotta per il comunismo o il socialismo, agonizzanti ideali moderni, ci ha come lasciati vuoti. Abolite le tradizioni, le regole, le abitudini di comportamento, non c'è con che sostituirli. I Beatles, Michael Jackson, Madonna... si elidono a vicenda, appaiono, scompaiono e riappaiono. L'ecologia, la natura, la pace o la produttività, la scienza, la competizione, sono tutti argomenti per dibattiti televisivi, temi di politica e di economia, ma sono mai diventati poesia, teatro, miti contemporanei? In antico, i miti servivano a spiegare l'altrimenti inesplicabile. Poi venne un tempo in cui la natura e la realtà furono dominate dalla scienza e fu possibile spiegare tutto. Oggi, la fisica e la biologia moderne dicono nuovamente che nessuna conoscenza è possibile, che la realtà cambia continuamente e ciò che è osservato non esiste più. Tutto diventa e niente è. L'inesplicabile è tornato sotto altra forma. In un'era in cui è di nuovo accettabile che un uccello possa diventare un sasso, ai miti si apre la possibilità di avere nuovamente una funzione. Ascolto le notizie alla radio mentre vado in macchina al teatro. Cerco di farmi un giudizio, di capire. Vorrei sapere chi è buono e chi è cattivo, cosa è giusto e cosa è sbagliato. Là, offerti alla discussione, ci sono la storia e tutti i fatti che ci arrivano da tutto il pianeta a una velocità impressionante. Il mondo sembra un posto orribile da vivere e gli esseri umani totalmente incapaci di renderlo migliore. Le favole, le storie antiche e i miti sono distanti, più della guerra in Cecenia o in Bosnia. Bombe, sangue, cadaveri, grazie alla televisione, sono visione quotidiana. La realtà supera l'immaginazione. E tuttavia quelle che sono immagini di fatto della realtà, spesso non ci toccano altrettanto profondamente della fiction. La storia la discutiamo, ciò che è al di fuori di noi cerchiamo di capirlo, e invece accettiamo senza discutere le storie lontane e i miti, ed essi diventano un modo per capire noi stessi e toccare il nostro io più profondo. I miti conservano la sapienza del contar storie, la saggezza dei vecchi, di un mondo che ancora conserva valori.

Ma il raccontare storie ha ancora un posto nella nostra società? La trasmissione orale è ancora

possibile? Ha senso il teatro nell'era della comunicazione rapida?

Ad Atene i miti diventarono il modo per ammonire i cittadini che si guardassero dai diversi, dallo straniero, dalla persona o dal comportamento che non rientrava nella norma. A fornire l'esempio negativo furono molte figure femminili. Erano le loro scelte a provocare la tragedia: la maga Medea è la straniera che si sposa e uccide i propri figli. Oggi, a causa del colonialismo, delle scoperte geografiche, dell'emigrazione, dei viaggi, del turismo, degli scambi commerciali, degli instabili sistemi politici, le culture sono sempre più un risultato di incroci, incontri, influenze sovrapposte. Il bisogno di identità e di riconoscimento delle proprie radici produce un duplice orientamento: si cerca di proteggere una supposta originalità oppure ci si apre alla perdita della differenza e dei confini. I nomi di Minerva o di Pacha Marna, di Odin o di Ogun, di Hanuman o di Rangda, sono riconoscibili forse solo nel loro milieu originario, ma il significato archetipico di queste divinità può superare i confini e appartenere a tutti. Storie e personaggi mitici godono della duplice possibilità che annulla il conflitto principale della nostra epoca: conservano la differenza e comunicano al di là della differenza, sono inesplicabili e comprensibili, proteggono l'essenza e creano un livello che appartiene all'immaginario di tutti. Il nostro compito forse è quello di mettere in discussione gli antichi cattivi esempi e trovare riferimenti positivi, come ad esempio la stessa Medea che sta diventando un simbolo di ribellione totale. Ma perché, anche se scrivo di tutto questo, non mi sento personalmente affascinata dai miti, non almeno allo stesso modo di altri? Ho un'altra confessione da fare: mi piacciono le storie per la forma, la letteralità, ma non sono capace di vedere oltre, non vedo i significati psicologici o archetipi nascosti, né sono interessata a scoprirli. Ho letto *Donne che corrono coi lupi - Il mito della Donna Selvaggia*, di Clarissa Pinkola Estés. Molti me ne hanno parlato come di un libro audace e selvaggio. Mi è piaciuto leggere storie che non conoscevo, ma mi sono trovata a saltare molte pagine di analisi delle storie. Mai, leggendo una favola, mi sono fermata a pensare che i personaggi rappresentassero aspetti diversi dell'io.

Di solito si parla del rapporto tra forma (che potrebbe essere la storia) e contenuto (che potrebbe essere ciò che l'analisi scopre nella storia). Io preferisco parlare di forma (ancora la storia) e informazione profonda (ciò che la storia contiene, in modo inseparabile). L'informazione profonda rimane un mistero per me e mi affascina, attraverso la forma. Cercherò di spiegarmi con un esempio. Non molto fa, a Salvador, in Bahia, Brasile, sono andata una sera ad assistere all'iniziazione di due ragazzi al Candomblé, la religione afrobrasileana. C'era un'atmosfera rilassata, la gente parlava, fumava, beveva, i bambini correvano, e allo

stesso tempo i tamburi suonavano e della gente vestita di bianco danzava in cerchio. A un certo punto entrò uno di quelli che dovevano essere iniziati, accompagnato da un aiutante. L'iniziando danzava, i suoi movimenti erano leggeri, parlava col suo aiutante, sembrava in trance ma in maniera molto contenuta. All'improvviso guardò in alto e pronunciò forte un nome. Era il suo nuovo nome. In quel preciso momento molte persone caddero in trance davanti a me, e i loro corpi furono posseduti dai movimenti tipici, chinavano il busto in avanti e scuotevano le spalle. Erano vestiti normalmente, fino a quel momento avevano partecipato amabilmente alla conversazione, non sembravano particolarmente interessati a ciò che stava succedendo, ma all'improvviso erano cambiati. Più tardi chiesi una spiegazione. Mi dissero che nel momento in cui l'iniziato dice il suo nuovo nome, che gli è comunicato dal santo a cui appartiene e che lo "cavalca" - in quel caso era Iemanjá, la dea del mare - nella stanza si sprigiona una grande quantità di energia. E questa energia che induce altre persone a essere possedute dalle divinità. E un'esperienza che per me rimane un mistero, e il mistero mi attrae, mi spaventa e mi affascina. Da attore, quando mi chiedono di spiegare che cosa fa sì che un'azione non sia più vuota forma ma arrivi ad avere un senso per lo spettatore e sembra avere un senso per l'attore, rispondo che non dipende dal contenuto dell'azione, ma dall'informazione profonda che l'azione contiene. L'informazione profonda è una specie di energia. Posso descriverla parlando di resistenza, ritmo, direzione, ma in realtà non sono in grado di definirla. L'informazione profonda è un mistero. So solo che è lì. Ne conosco la sensazione, ma non so come spiegarla o analizzarla.

Anche come regista mi sono trovata a lavorare con storie preesistenti che ovviamente contengono un'informazione profonda, ma senza pensare al loro contenuto. Le storie e i fatti li scelgo perché mi interessano in quanto tali. In uno spettacolo ho lavorato con l'attore raccontando semplicemente di un funerale tibetano e di come le ossa del cadavere vengono spezzate e offerte agli uccelli. In un altro spettacolo ho scelto un racconto di Jorge Amado in cui le prostitute scioperano. Preferisco trovare lo straordinario nel quotidiano. Mi sento più vicina alla semplicità delle cucine e dei giardini anziché alle astrazioni dei miti. Mi rapporto alla storia e ai fatti più che agli dei e agli eroi. Il metodo dell'artigianato che si dedica a compiti concreti mi dà gioia, e trovo piacere nella creazione di qualcosa che acquista lentamente la sua forma, sentendo la presenza dell'informazione profonda che essa contiene e che io non ho bisogno di capire. Sia come attore che come regista, come scrittore e come insegnante, amo parlare di cose legate all'esperienza e ai problemi quotidiani piuttosto che ad archetipi riconosciuti. Nel mito però riconosco un linguaggio che è inesplicabile e contiene la misteriosa informazione

profonda che caratterizzerà il modo femminile di fare teatro e storia. Lavorare nel teatro ci insegna che la forza, ancora velata, della donna sta nella relazione tra il quotidiano e il mitico, la biografia e l'autobiografia, il personale e l'archetipico, l'individuale e il politico. Ed è nel teatro che vedo affacciarsi i miei miti personali e avverarsi i sogni.

Holstebro, gennaio 1996

(Traduzione di Clelia Falletti)

Castello di Rivoli 1996

di Fernanda Gigli

Quattordici artiste tedesche alle prese con il logos

"**I**l logos del corpo vivente. L'arte e il femminile. Paradigmi di un pensiero postmoderno".

Così titolo e sottotitoli della presentazione della mostra curata da Gudrun Inboden, al Castello di Rivoli dal 19 maggio al 15 settembre 1996 (prorogata fino al 29 dello stesso mese).

Quattordici artiste tedesche scelte per "intervenire" sull'epoca contemporanea dall'interno dell'arte oggettuale. Tra queste una sola straniera, in rappresentanza delle tante che vivono in Germania da lungo tempo. Ottanta lavori in undici stanze. (1).

Un uovo appoggiato su un piedistallo e contemporaneamente una musica, trasmessa da un impianto posto nel vano della porta che collega la prima stanza all'ultima. Oltre la soglia, l'opera di cui la musica fa parte: un insieme di stendipanni aperti (una cinquantina, uno appresso all'altro in ordine sparso) ai quali sono appesi numerosi "panni" bianchi. Due riferimenti così definiti, in un cortocircuito della vista e dell'udito, obbligano a guardare meglio e a indagare poi sul rapporto: titolo, progetto, opere. Dall'uovo il mio occhio si è spostato su otto disegni appesi alla parete. Le figure indicano percorsi esili e semplici. I segni sono punti metallici, alcuni ondulati come da difetto di pinzatrice, altri normali. Sono disposti su carta, inquadrata foglio per foglio (21 x 29.7 cm), ciascuno con un tipo di punto. In uno la linea orizzontale è accompagnata da un lieve tracciato a matita rossa, in un altro la matita rosso-viola unisce e movimenta quattro punti paralleli e sfasati. Nell'ultimo c'è un quadratino: una grata formata da quattro punti verticali sovrapposti a cinque orizzontali. Leggerezza e compattezza sono dimostrati. I disegni hanno preso un ritmo di poesia. Andando oltre leggo che l'uovo non è di marmo lucidato, ma è di gallina. Karin Sander lo ha levigato. L'uovo crudo è diventato lucente, rispecchiante, trasparente. Notevole è il contrasto tra la delicatezza

dell'operazione che ha subito e la resistenza che conserva nella sua trasformazione. Espone la sua fragilità nell'essere in bilico sul piedistallo e nello stesso tempo ingloba la durata del destino di simbolo.

Allontanandomi intuisco sulla parete un riflesso che poi scompare. Per ritrovarlo, faccio un passo indietro e mi avvicino conservando l'angolo di visuale che mi consente di continuare a vederlo. La luce del riflesso cambia. Mi fermo, e capisco che un'operazione di levigatura e lucidatura ha reso specchiante una porzione di parete (42 x 59.4 cm) con la precisione della battuta di una lastra da incisione.

Soltanto ora colgo l'equilibrio dell'operazione inversa con cui Karin Sander, sempre nel 1993, presenta, questa volta in rilievo, un'altra porzione di parete, *Carta da parati rustica Nr: 82 Royal Stuttgart*, come quadro completo di cornice. Il titolo della mostra che entrando avrei voluto dimenticare per ritrovarne all'uscita il suggerimento, mi si fa più chiaro per l'intensità con cui il mio sguardo è stato preso.

Nella stessa stanza Rosemarie Trockel ha appeso al muro quattro piastre di fornelli, inserite in quattro pannelli di ferro smaltato bianco. Lo spostamento dal piano orizzontale a quello verticale, l'affiancamento dei pannelli a formare un quadrato sovradimensionato rispetto al diametro delle piastre, la lieve dissimmetria della loro disposizione, il bianco e nero dei colori alleggeriscono e arricchiscono l'univocità del riferimento. Sette disegni a china su carta, incollati su altrettante tele, e la macchina-telaio che li ha prodotti, completa di meccanismo elettrico, di ruote per la trasmissione del movimento, di molteplici pennelli di vario pelo (capelli, baffi, barbe) usati come portatori di ordito, di cavi e portacavi, di plancia d'appoggio, sono un altro modo, come anche nella "tela lavorata a maglia", di esporre e aprire una concezione della produzione dell'arte che coglie e ribalta la tradizione. Ancora nella prima stanza ci sono: il cerchio delle otto pantere nere, ruggenti al centro, di Katharina Fritsch e, a lato, lo scaffale-tempio circolare con otto bianche e lontane Santa Caterina da Siena. Sono figure inguardabili singolarmente perché il campo visivo non riesce a escludere le altre. Dopo qualche tentativo mi accorgo che la reiterazione non è ripetizione dell'identico e che la singolarità non è l'unicità. Alle mie spalle intanto, cavallo e cavaliere, stampati su foulards di seta, ripiegati, ma gonfi come palloncini a punta, aspettano in un *Banco delle offerte speciali*. Affacciandomi alla seconda stanza penso che il titolo abbia spessore anche per la molteplicità dei modi della sua rappresentazione.

La grande dimensione aiuta a far riposare l'occhio, quindi guardo a distanza due enormi braccia blu pendenti dal soffitto e una grande gamba tinta d'argento lucente che, a terra, tenta di avanzare con il piede intrappolato in una scatola. Due corpi grigi a grandezza naturale, stanno appoggiati, cariatidi improbabili perché sdraiate, sotto (non sopra) le lastre di sostegno. Così compaiono gli elementi del corpo, non come calchi del vivente, ma riprodotti, in cera o in legno, da Pia Stadtbàumer con la stessa precisione di un osservatore al microscopio capace di sintesi al di là del particolare.

Di fronte all'avanzare della gamba sta *Padna* di Isa Genzken, architettura ovale a cielo aperto in cemento grezzo, quasi sospesa su una sottile struttura di acciaio. Le crepe che si insinuano verticali e orizzontali, il movimento delle macchie dei grigi, le scanalature irregolari a lato dell'apertura frontale incrinano la solidità del materiale e introducono l'idea di monumento e di degrado. A mano a mano che avanzo sento che non solo le opere, ma le artiste stesse vengono a far parte del titolo; non è in gioco solo lo sguardo, ma anche il suo supporto. E nella terza stanza Wiebke Siem presenta il corpo attraverso i suoi involucri: 2 *carri* in legno d'abete rosso: una culla e un armadio-portantina con ruote e manici per il trasporto. Cinque *Vestiti* di resina espansa coperta di jersey: calzoncini al ginocchio marroncini, calzoni marroni, giacca lunga senza maniche color giallo chiaro, giacca corta con maniche color senape, grembiule bianco. Sono appesi alla parete come manichini svuotati, armature morbide di colore e soffici nella superficie. Nella parete contigua, come in uno spostamento altrove, sette *Pettinature su scaffale*, di gesso dipinto: bionda con chignon, nera a caschetto con frangia, marrone-rosso a coda di cavallo, a casco di banane anche nel colore, gialla chiara con trecce arrotolate ai lati, rossa di mezza lunghezza, marrone scuro con treccia lunga. La sensazione è di attesa, rimane l'ambiguità tra il reperto e il pronto all'uso. Non si sa se il corpo è in uscita o in entrata.

Mi sposto nella quarta stanza che è come di passaggio: le porte stanno una di fronte all'altra a distanza ridotta (lo spazio di una finestra), lo sguardo è costretto a deviare rispetto alla linea del percorso per vedere i lavori di Ufe Weiss-Leder. Una parete è occupata da un enorme labirinto disegnato su carta pergamena, si avanza attraverso le parole, i *Cammini interiori* di Ossip Mandel'stam.

Ai piedi del discorso cinquantaquattro cassette di acciaio (forse stanno ad indicare il numero degli anniversari della morte del poeta al momento in cui l'opera è stata ideata, 1992-1938) sono aperte e sul fondo è deposto il ritaglio del quotidiano russo che ne annuncia la morte con

titolo, articolo e due fotografie segnaletiche, di fronte e di profilo. La differenza tra grandezza della rappresentazione del cammino e dimensioni delle cassetture sparse a terra suggerisce comunque un senso di proporzione e di equilibrio. Dalla parete a cui volto le spalle provengono colpi secchi che prima non sentivo, girandomi vedo una persona che muovendo una manovella guarda in una scatola. Le scatole sono sei, quindi mi avvicino a una e poi guardo anche dentro le altre, si chiamano mutoscopi, contengono in sei comizi *I grandi gesti* di Lenin, Stalin, Hitler, Franco, Ceausescu, uno non lo riconosco. Non c'è Mussolini. Non mi piace pensare all'effetto di installazione che le due opere assumono una di fronte all'altra.

Esco e proseguo. Mi rendo conto che ho dovuto pensare alla morte. Attraverso, senza fermarmi, il *Laboratorio per bambini* di Maria Eichhorn e non colgo le 17 associazioni di 3 sostantivi, ritagliate in carta e esposte a parete. Entro nella stanza di Asta Grøting e velocemente guardo *Vie della digestione*, lungo tubo digerente ingigantito, di silicone giallognolo, imbottito di trucioli di legno e *Tappare i buchi con dei buchi*, una pila di sette piatti di ceramica dipinta d'argento, anche questi ingigantiti, con un grande buco in mezzo. Li guardo ricordando alcune parole di una frase, detta dalla Grøting, al convegno "Scrivere-vivere-vedere" (2) sul rendere visibile ciò che del corpo è invisibile.

Non guardo i molti disegni sui cui titoli ci si potrebbe soffermare e non mi attrae *Danza delle scimmie*, otto giacche di pelle nera unite a cerchio, modellate su filo di ferro.

A questo punto mi accorgo che il mio vedere si è attenuato e che tenere il vostro sguardo attraverso la scrittura può avervi stancato. Ci sono ancora molte artiste e molte opere. Andando di buon passo non colgo la complessità delle opere di Katharina Karrenberg formate da algoritmi e figure geometriche, accompagnati da formule, parole e frasi in tedesco; altre composte da sagome di legno che fanno intravedere, nello spazio racchiuso tra Luna e l'altra, il profilo di una gamba e da corpi in movimento, spezzati e ricomposti su disegni che si susseguono su fogli colorati, alcuni inquadrati e altri che si perdono anche per terra come caduti per caso. Mi fermo invece nella stanza-installazione di Dagmar Demming perché vengo presa dentro la proiezione a 360 gradi di una donna che corre all'indietro (sempre all'indietro, pattinava velocissima una donna in guanti di gomma, con un complicato gioco di specchi, presentata in video da Asta Grøting al convegno di cui sopra). La statura della donna, in un leggero abitino-sottoveste bianco e mobile, dipende dalla distanza del proiettore dal mezzo che si fa schermo. Piccola e sfuocata se ravvicinata, grande più della grandezza naturale quando

passa nel punto più lontano. Mezzi di contrasto sono le pareti della stanza e i corpi delle persone che la percorrono. La velocità della corsa è determinata dalla macchina che si muove con moto regolare, ma anche dagli spigoli, angoli e rientranze su cui l'immagine scivola facendosi più veloce. Fanno parte della installazione due abiti di velluto, corti e con maniche lunghissime: uno rosso, appoggiato su una piastra-pavimento di legno, le maniche vanno oltre e proseguono sul vero pavimento; l'altro bianco, sospeso alla parete bianca, attraversato con regolarità dal corpo in corsa. Nella stanza successiva un altro lavoro di Dagmar Demming: quattro fotografie e otto acrilici su tavola sono il passaggio e la scomposizione in colori, fino all'assorbimento nell'ultimo acrilico nero, della prima immagine in cui si vede un corridoio con pavimento, finestra e sedia. Troppo forte è il contrasto fra questa astrazione e i lavori di Elke Denda: altre scimmie, dipinte su una cassa; salamandre incastonate in un riquadro scaffale; radiografie di toraci che si librano tra fiori e piccole figurine danzanti in pose da alfabeto, il tutto dipinto in rosa, bianco, e rosso sul fondo giallo uovo di un armadio. Poi la grande stanza di Rebecca Horn. Un lavoro per tutti: *Tagliare il passato*. Nel centro della stanza, cinque vecchie porte diverse, disposte con angoli di apertura differenti. In ognuna un taglio, più o meno profondo, determinato dal continuo passaggio di un'asta a punta che ha scavato e continua a scavare con un leggero fruscio nel punto di attrito. Il movimento circolare prende, è inevitabile, e prosegue con ritmo regolare, come il tempo.

Sono arrivata, questa volta senza sentirne la musica, nell'ultima stanza. *Primavera nella sala di giada* è il titolo dell'installazione di Qin Yufen. I "panni", stesi con precisa simmetria e fermati con mollette di legno, sono strisce di carta di riso, contengono al loro interno piccoli altoparlanti che diffondono brani di canto dell'Opera di Pechino, e sono collegati da metri e metri di cavi. Lo stendipanni viene scelto come segno e diventa supporto di elementi che variano a seconda delle situazioni. La stanza ne straripa, la carta-suono la collega ad altre (antico è il riconoscimento dell'azione ispiratrice della musica come ponte dell'invisibile), la preziosità della concentrazione è detta attraverso la giada, dura e malleabile insieme e che, nella tradizione cinese, rappresenta coraggio, saggezza, purezza. Esco e non so come ho guardato.

A casa dal catalogo leggo le presentazioni e rimango stupita. Né Gudrun Inboden, né Francesca Pasini parlano della mostra, delle artiste, della Germania.

Gudrun Inboden dopo aver definito il Novecento secolo delle emancipazioni, si chiede se le

conquiste di tutte le liberazioni (tra cui quella della donna e quella dell'arte) non siano "già elemento costitutivo di una vita sociale rimasta praticamente intatta nel suo ordinamento" (3). Suppone "che le tendenze emancipatorie facessero parte di una struttura patriarcale - perché - accettarono il divieto di porre questioni e si lasciarono usare (ancorché involontariamente) come graditi alibi dell'essere diversi". Ne conclude che nel secolo così "preoccupato della propria dignità patriarcale e di conseguenza così incline alle emancipazioni", donna e arte "possono, anzi devono esserci, dal momento che confermano la 'direzione' e la dotano degli ambiti elementi decorativi di ciò che in ogni momento è originale e interessante".

A questo punto mi chiedo se la mostra è una semplice conferma dell'esserci di donna e arte. D'altra parte, continuando nella lettura della presentazione progetto, sembra che la posta in gioco fosse più alta: il superamento di subordinazione al *logos*, della percezione sensibile e parallelamente della donna, avverrebbe grazie al concetto di *logos del corpo vivente*, espresso da Merleau-Ponty nella *Fenomenologia della percezione* (1945) e sviluppato negli anni successivi (4), preceduto da quello di 'corpo vivente' di Nietzsche. Per Gudrun Inboden il terreno su cui si gioca questo superamento è la seduzione (non si è più nella *mimesis*), ed è il riconoscimento della sua opposizione al *logos* che ne determina l'esito. L'approdo non è un "altro" discorso, un "controdiscorso" ma è, l'ammutolimento, il silenzio come "emancipazione" dal discorso. "L'esser-senza-linguaggio" può essere simile "all'estasi dell'iniziale 'mancanza di linguaggio' ", ma ora è dato scoprirne lo "stupore impotente". Da qui la domanda con cui Gudrun Inboden conclude: "Vogliamo finalmente emanciparci da quella fonte di incantesimi?".

Francesca Pasini nel suo scritto *Mille potenze vinte sorridono* (5) dà una sua risposta. All'inizio di questo secolo, con la distruzione delle forme, "l'arte della figura e della parola, smetteva di adempiere alla funzione equilibratrice e pacificatrice che le era stata tacitamente assegnata da tanti secoli" (6). Alla radicale rottura del modello può corrispondere l'uscita dalla logica soggetto-oggetto. Un'uscita, secondo Francesca Pasini, a cui aspirava Malevic, di cui si ritrova un esempio nell'*Autoritratto* di Carla Lonzi e di cui per sé dice: "Da lei (Carla Lonzi), dal movimento femminista, dalla filosofia e dalle opere delle donne di questi anni ho capito che è possibile un rapporto *soggetto-soggetto*. Con questo biglietto ho iniziato il mio viaggio fuori dalla polis logocentrica". Per parte mia, rispetto alla mostra, penso di aver cercato nello scarto tra quello che le opere erano e quello che esse lasciavano vedere del loro farsi. In questo senso ho potuto vedere qualcosa di nuovo.

Note

- (1) René Block, Erna Haist, Prefazione al catalogo della mostra, *Il logos del corpo vivente. Quattordici artiste tedesche*, realizzato da Leibfarth & Schwarz, 1996.
- (2) Il convegno si è tenuto al Salone del libro (il titolo-dedica, da non dimenticare, era "Il secolo delle donne?") in occasione dell'apertura della mostra ed era coordinato da Francesca Pasini.
- (3) Le citazioni sono dal catalogo.
- (4) Lo si ritroverà in *Il visibile e l'invisibile*, uscito postumo nel 1964 a cura di Mauro Carbone, Editore Bompiani, Milano, 1994, con testo stabilito da Claude Lefort. Qui tra l'altro Maurice Merleau-Ponty parla della rinascita del *logos* (del corpo vivente) dapprima muto, poi proferito.
- (5) Francesca Pasini nel titolo sostituisce agli dei sorridenti le potenze vinte che sarebbero accorse leggere di fronte al mostrarsi di cose che l'umanità non ricordava (l'occasione del mostrarsi è la rottura del modello di inizio secolo). Da una citazione del saggio di Maria Zambrano, *La distruzione delle forme*, in attesa di pubblicazione in Italia.
- (6) Dallo scritto di Maria Zambrano.

Diario parlamentare

*di Giovanna Grignaffini**

Sarà per quelle disposizioni transitorie che - come ci informano i commessi - consentono ad ogni deputato di scegliere liberamente il proprio posto nell'emiciclo: "I posti definitivi saranno assegnati in seguito". Sarà per quel riflesso condizionato che porta ciascuno di noi a tornare nel luogo in cui è già stato. Sarà per il loro indomito attaccamento all'idea di essere ancora maggioranza del Paese. Oppure per la nostra vocazione ad esserne per sempre la minoranza più combattiva.

Il fatto è che il giorno dell'elezione del suo Presidente, nello spazio simbolico della Camera dei Deputati, si realizza il primo vistoso rovesciamento del risultato elettorale.

Loro infatti, malgrado la sconfitta e il conseguente ridimensionamento, continuano ad occupare quasi i 2/3 dell'intero emiciclo. Noi, i 324 della nuova maggioranza, ci stringiamo nell'esiguo spicchio d'Aula tradizionalmente assegnato all'opposizione. Loro sono disposti a macchia: piccoli gruppi che si tengono a distanza, molti posti liberi e intere file deserte. Noi rinserriamo compatti le fila: gomito contro gomito, almeno due per sedile, nessun vuoto tra noi, neppure lungo le scale.

Ma non c'è tensione nell'aria. I piccoli gruppi non sono d'assalto: solo un po' attoniti e dispersi. La folla compatta non sbanda e preme. Anzi, trasmette all'intera Assemblea la propria intera compostezza insieme al senso di un ordine finalmente ritrovato. Domina, su tutto, il colore grigio-verde dell'ulivo. Senza inquietudini e sfumature.

Chissà se riusciremo a rovesciare quel sentimento comune che assegna a ciascuno di noi la propria storia come destino.

Chissà se, rotto questo primo vincolo, noi riusciremo a muoverci con libertà e loro a ritrovare le ragioni dell'unione. O ci disperderemo, tutti, come foglie al vento.

Per il momento il verde pallido e composto dell'ulivo smorza ogni nota dissonante e di colore, ma le disposizioni permangono transitorie.

E se lo scambio fosse in sé delizioso?

La frase è di quelle destinate a sciogliere la tensione in una risata liberatoria, proprio come nel finale di *Speriamo che sia femmina*. In realtà, l'ufficialità del tono e della circostanza la rendono del tutto surreale: "Per riequilibrare la rappresentanza di genere abbiamo deciso che tutti i segretari d'aula proposti dall'Ulivo saranno donne". E visto che anche il Polo fa la sua parte, applicando alla lettera, ma solo per il ruolo di segretario d'aula, la parità tra i sessi, nell'ufficio di presidenza della Camera dei Deputati, le donne si presentano nella seguente formazione: sei segretarie su otto, un questore su quattro, nessun vicepresidente, figuriamoci il presidente. Ma a rendere questa piramide del tutto surreale non sono solo le cristalline leggi della matematica, unitamente a insormontabili problemi di lessico (segretario si può coniugare al femminile; con questore, vicepresidente e presidente si aprono problemi di parola: meglio eliminare direttamente la cosa). È soprattutto quel sentimento che avvolge molti fatti e parole. Un sentimento e un'immagine generale che ci proiettano in un'epoca di subalternità contrattata tra uomini e donne.

Di quell'epoca ci parlano infatti molte frasi scambiate tra le parti. "Le donne ministro saranno almeno tre". "Non possiamo collocarci al di sotto della Spagna di Aznar che ha portato al governo quattro donne". "Ci serve ancora un sottosegretario, donna, e possibilmente del Sud".

Così come a quell'epoca risultano del tutto aliene domande del tipo: quali donne, cognome e nome, quali storie, quali competenze, per quale molo, per quale governo, per quale politica. Quale autonomia e libertà femminile per ciascuna di loro, quale rapporto con quell'autonomia e libertà femminile che vive nel paese.

Domande inessenziali, visto che lo scambio tra le parti si è realizzato, visto che le donne al governo sono proprio tre, non facciamone una questione di portafoglio e potere, e non solleviamo soprattutto questioni sul fatto che siano tutte rigorosamente confinate in quegli spazi della "cura" che anche ogni brava segretaria sa abitare con agio.

Deputati e no

Il deputato e basta arriva in Transatlantico carico di carte, competenze e concreti problemi di collegio da risolvere; diffida di voci, passeggiate e capannelli, saluta con complicità commessi e funzionari e guarda con sospetto la sala stampa, così come i colleghi sempre dichiaranti che stazionano perennemente nei suoi paraggi.

Il deputato e basta, quello orgoglioso di non essere perennemente *on line* con le varie "centrali esterne di potere", ama l'interazione faccia a faccia e detesta l'immaterialità dei lanci d'agenzia, così come i *sequel* simulati che ne derivano. Trova che la logica postmoderna della dichiarazione-replica-rettifica sia aliena al suo mandato popolare e preferisce consumare il suo tempo in azione. Quotidianamente infatti (in aula magna o in commissione, in spazi pubblici o privati) egli interagisce, discute, riceve, è ricevuto, ascolta, propone, conviene e promuove intese con tutti gli attori chiamati in causa dai provvedimenti di sua competenza: dai rappresentanti di governo ai colleghi, dalle forze sociali, ai tecnici, alle varie categorie implicate.

Il deputato in questione ama anche dilettersi di una sorta di relazione pretecnologica con i testi relativi ai provvedimenti di sua competenza (disegni di legge e studi di settore, dossier e ricerche, dati statistici e analisi comparate sulla legislazione internazionale): li legge, studia, sottolinea, compara, ritaglia, analizza, emenda, riarticola. Il deputato e basta è del tutto consapevole che la sua fatica non è per nulla ascrivibile al nobile campo della Politica (quella del Grande Progetto, Grande Alleanza, Grande Riforma, che si consuma sempre fuori dal Parlamento) ma visto che da quel suo continuo agire e interagire, compulsare, analizzare, dialogare, mediare, riarticolare, finiscono poi per dipendere molti frammenti di vita e altre storie, al deputato in questione piace pensare che nella vita quotidiana del Parlamento continua ad abitare una qualche sostanza della vita politica. Una sostanza che il deputato e basta ama spesso contrapporre alla volatile inconsistenza del discorso politico.

Ma c'è soprattutto una cosa che il deputato e basta non riesce a capire: perché La Politica non passi o non si fermi mai, almeno qualche volta, lì dentro, in Parlamento. Oppure perché la vita quotidiana del Parlamento, non arrivi mai, almeno qualche volta, a toccare, là fuori, La Politica.

E si accanisce, il deputato e basta, nel non capire che il dentro e il fuori non stanno più da tempo nello stesso luogo e che anche lui, reso leggero e immateriale dalla sua stessa

competenza, abita, ormai da tempo, là fuori.

Un tranquillo venerdì di paura

Quando scendono le luci sul giovedì, il deputato della maggioranza che regge il governo precipita a grandi passi sulla via della passione.

Abbandonato su un treno o su un aereo-auto, direzione casa, potrebbe dedicarsi ad una serena valutazione della sua concitata tre giorni romana e cercare di far quadrare sulla sua agenda gli impegni di collegio e famiglia per il weekend. Ma è proprio da quell'agenda che lo trafigge inesorabile una certezza: domani è venerdì.

Inutile cercare di nasconderselo: non rinunceranno a riunirsi, ancora una volta, di venerdì, e a far uscire da quella nobile gara tra pari tutte le cose buone di cui il paese abbisogna: normali provvedimenti anti-spreco e grandi riforme di struttura, gesti di ordinaria razionalizzazione e vere e proprie rivoluzioni necessarie. La scuola e l'esercito, il sistema delle telecomunicazione e quello dei beni culturali, l'università e la finanza locale, la pubblica amministrazione e il fisco, grandi opere da aprire e piccoli privilegi da chiudere: non c'è territorio della vita pubblica che non risulti attraversato da quel ciclone del venerdì che le cronache chiamano Consiglio dei Ministri. Ora, il deputato della maggioranza che regge il governo, è del tutto orgoglioso di stare dalla parte di un governo che finalmente governa, e condivide in larga parte la sostanza di tutti i provvedimenti grandi e piccoli adottati di venerdì, ma si rammarica di non averne potuto condividere il processo di costruzione visto che già dal sabato li dovrà motivare e sostenere; e si chiede soprattutto con sgomento chi come e quando porterà a termine il loro iter parlamentare. Perché è consapevole il deputato in questione del fatto che, antico maniero in cui non può far breccia il solo spirito del venerdì, il Parlamento potrà continuare a contemplare, dall'alto della sua olimpica democrazia, il vano agitarsi delle cose umane.

** Giovanna Grignaffini è deputato del gruppo Sinistra Democratica - L'Ulivo.*

Percorsi del femminismo milanese a confronto

di Lea Melandri

Nel gennaio 1995 si è tenuto a Milano un convegno sui "Percorsi del femminismo milanese".

In occasione dell'uscita degli Atti, Lea Melandri e Maddalena Gasparini riflettono sul significato di un'esperienza che ha interessato vari gruppi e associazioni.

Il titolo del convegno che si è tenuto a Milano nel gennaio 1995 - "Percorsi del femminismo milanese. Tra privato e pubblico: legami da scoprire, nessi da reinventare" - è stato l'esito di una lunga discussione, tra le donne che se ne sono fatte promotrici, per definire un terreno comune di confronto, un punto di vista condiviso da tutte da cui valutare la strada fatta, le difficoltà incontrate, le divaricazioni, i cambiamenti prodotti. Non è difficile riconoscerci in sintesi alcuni contenuti essenziali venuti alla coscienza col movimento degli anni settanta:

- a) che il rapporto tra i sessi si va a collocare all'intersezione tra natura e storia, individuo e realtà sociale, in quanto, da un lato, affonda le sue radici nella vicenda originaria (nascita, unione sessuale, infanzia, ecc...) dall'altro partecipa dello sviluppo storico della civiltà;
- b) che perciò non può essere affrontato solo con analisi socio-economiche e politiche, ma che queste stesse analisi andrebbero rilette sulla base delle riflessioni che emergono dall'esperienza, dalla memoria dei singoli, dal patrimonio della vita psichica collettiva, ancora inesplorato da questo punto di vista;
- c) che ogni forma di dualità - a partire da quella che ha contrapposto i destini del maschio e della femmina, assegnandoli rispettivamente alla biologia e alla storia - va ripensata per capire

meglio il legame che ha tenuto insieme finora un polo e l'altro (la complementarità e la riduzione all'uno) e quali altre forme di connessioni si rendono possibili, quando cominciano a incrinarsi gli equilibri dati.

Questa articolazione di discorso, portata contemporaneamente su piani diversi di esperienza, è in parte l'effetto di uno sguardo retrospettivo. I primi gruppi femministi, soprattutto l'autocoscienza e la pratica dell'inconscio, più che cercare "nessi", hanno tentato di sovvertire l'ordine dato mettendo al centro dell'analisi e della pratica politica quella "preistoria" o "altrove" della civiltà, che sono state fino ad oggi le traversie del corpo, della sessualità, della maternità. Non è stato difficile trovare in questo luogo d'esilio un terreno comune di discussione, pur essendo le esperienze personali molto diverse. Non sono mancati, neppure allora, richiami a problematiche sociali, economiche, politiche, istituzionali, ma apparivano, nel modo contrappositivo con cui erano sostenute, retaggio di una forma tradizionale, maschile, di far politica. Soprattutto, non erano formulate come domande rivolte alla storia personale e sociale di ognuna, alla diversa collocazione lavorativa, culturale, professionale, politica. Ci sono voluti degli anni per poter dire, come ha scritto Nicoletta Gandus nella sua relazione, che l'"essere donna non esaurisce il nostro essere in toto", sul quale agiscono anche altri fattori, storicamente determinati.

Oggi, se mai, come testimoniano molti degli interventi fatti durante il convegno, il rischio è di assistere a un nuovo *capovolgimento di parti*: l'attenzione predominante è sul lavoro, sulla professione, sulla collocazione sociale, sull'appartenenza politica e istituzionale, e ogni riferimento alla sessualità, alla vita affettiva, alle contraddizioni e ai disagi del mondo interno, appare un fastidioso residuo del passato.

Nelle discussioni del gruppo che ha preparato l'incontro del gennaio 1995, proseguite poi fino a giugno di quest'anno, mi è sembrato che uno dei poli (corpo, sessualità, storia personale) fosse decisamente occultato o estromesso, a favore del versante "pubblico", e la "pratica politica" troppo invischiata con le competenze professionali, l'appartenenza a un'istituzione o a una particolare cultura, per poter ascoltare le ragioni che nella soggettività concreta dell'individuo parlano una lingua tuttora, se non estranea, inconciliabile con le esigenze della vita sociale. D'altra parte, era chiaro che non si sarebbero potuti rilevare "nessi" se non *nominando* e descrivendo ampiamente entrambi i versamenti dell'esperienza, così come li abbiamo vissuti, nella complementarità o nell'appiattimento dell'uno sull'altro; cercando di capire perché

questo modo di guardare se stesse e il mondo avesse avuto tanta presa anche su di noi. Le contrapposizioni dualistiche, più che oggetto delle nostre ricerche, sembravano presenti per gli effetti che producevano ancora una volta sul gruppo. Dalla lettura del materiale del convegno (1) ho avuto invece un'impressione diversa: ho visto profilarsi traiettorie comuni, pur nella grande varietà degli ambiti di riferimento (economia, diritto, salute, arte, vita psichica, ecc.), definirsi modalità essenziali, da tutte condivise, dell'agire politico, emergere in modo più chiaro quel retroterra comune di esperienza che è stato il femminismo degli anni settanta.

Nello stesso tempo, mi è sembrato più evidente che, a espressioni linguistiche simili, rimaste quasi inalterate negli anni, corrispondono ormai significati diversi. Stereotipi o luoghi comuni del femminismo - "partire da sé", "relazione tra donne", "mediazione femminile", "sessuato", "in quanto donne", "cultura femminile" -, che continuiamo a usare spesso per pigrizia, approssimazione, *captatio benevolentiae*, trovano il loro senso, di volta in volta particolare, circostanziato, solo nel contesto di ricerca in cui sono inseriti. Di queste diversità le relazioni, con cui ogni gruppo si è presentato al convegno, danno talvolta conto in modo esplicito, ma nessuna sembra voler addentrarsi nel terreno più aspro del *confronto*, della messa in discussione reciproca, dell'intervenire, consentendo o discordando, sul terreno dell'altra. Sopportare che si possa confliggere, anziché dividersi, fingere indifferenza, passare sotto silenzio, è stato forse l'ostacolo maggiore che ha incontrato il femminismo dopo gli anni settanta, quando, per l'ingresso massiccio delle donne nella vita pubblica, la diversificazione e la frammentazione erano inevitabili. Si è preferito, più o meno consapevolmente pensare che, a quel punto, il vero conflitto, duro e impari, a cui tener testa, era quello con l'uomo, con le strutture materiali e simboliche della sua storia - col suo potere, la sua violenza, ma anche le molteplici suggestioni della sua civiltà; che il rapporto con le donne non poteva essere che solidale, cementato da una rassicurante "differenza" (di sesso, di cultura, di linguaggio, ecc.). Il fatto che, al contrario, negli anni ottanta e novanta si sia vista una diffusa assimilazione al modello maschile e tante "differenze" insorgere tra una pratica e l'altra del femminismo, è stato taciuto o detto in sordina. Soprattutto, non è stato interpretato come l'effetto più evidente del venir meno dell'attenzione ai risvolti soggettivi dell'esperienza che le donne stavano facendo nella vita pubblica. Il potere, per esempio, è elemento strutturante della realtà, ma nell'esperienza che ne facciamo si danno interferenze psicologiche, fantastiche, emotive, inerenti alla rappresentazione di sé, che contribuiscono a dar forma al desiderio e all'agire, non meno della pressione esterna, con cui finiscono per confondersi. Lo sguardo portato sul "sé" si è eclissato troppo in fretta, o è stato inteso riduttivamente come

"narrazione" legata alla vita sessuale, affettiva, familiare, e non come recupero, all'analisi storica del potere, di un retroterra di realtà cancellato. Come si poteva pensare che le diversità e i conflitti, che già si erano affacciati nei gruppi di autocoscienza e di pratica dell'inconscio, non si riattualizzassero, acutizzandosi, dentro strutture sociali dove è più marcato il dominio dell'uomo, più forte la richiesta di consenso e di assimilazione? Una componente del femminismo in realtà ci ha pensato. La Libreria delle donne di Milano ha creduto di neutralizzare i fattori di una prevedibile conflittualità - la disparità, la dipendenza, la competizione, il bisogno di affidamento, ecc. - assumendoli in chiave positiva e pacificante, facendone i capisaldi del nascente "patto sociale tra donne".

Ma è stata proprio questa posizione volontaristica e dogmatica, incurante delle esperienze reali, a produrre divaricazioni ancora più profonde. Forse se avessimo continuato a fare attenzione alla soggettività, ai modi diversi con cui ognuna di noi ha accolto nella sua storia ruoli sessuali, attributi del maschile e del femminile, le differenze di pratiche oggi sarebbero sicuramente più trascurabili. Il merito di questo convegno è di aver quanto meno *mostrato* contraddizioni, somiglianze e discordanze, conquiste e arretramenti, creando i presupposti perché si continuino a cercare risposte adeguate.

Qualcosa di unificante

Nei documenti con cui ogni gruppo ha inteso dar conto del proprio lavoro, se non ci si lascia fuorviare dalla varietà dei campi interessati - il diritto, l'economia, il lavoro, la salute, l'arte, ecc. - le *linee di convergenza* su contenuti e modi dell'agire politico sono più numerose e significative di quanto si potesse immaginare.

Un "senso comune", qualcosa di "unificante", non imputabile a una presupposta "natura" o "sostanza" femminile fuori dalla storia, ma al contesto politico e agli sviluppi particolari che ha avuto il femminismo italiano ai suoi inizi, è sicuramente rintracciabile nelle intenzioni o nelle prospettive ideali che fanno da sfondo alle iniziative dei gruppi, se non sempre nei loro effetti. E difficile non vedere in alcune *tematiche ricorrenti* l'eredità di quella esperienza politica anomala che è stato il movimento delle donne negli anni settanta. Ne indicherò alcune:

a) la preoccupazione di collocare la vicenda dei sessi dentro un discorso più ampio di *giustizia sociale*: anche se arriva tardi alla coscienza, il rapporto uomo-donna si configura come elemento portante di tutte le forme di dominio che la comunità storica degli uomini ha visto crescere al

proprio interno, a somiglianza di quel primo atto originario di appropriazione. L'analisi specifica della vicenda più vistosa di esclusione dalla vita pubblica, diventa così, in molte "pratiche" femministe, tensione verso nuove forme di democrazia e di civiltà;

b) nei gruppi di donne che, sia pure con margini diversi di autonomia, nascono all'interno delle istituzioni (sindacati, tribunali, aziende, scuole, ecc.), saltano disparità, ruoli prestabiliti, divisioni tra una competenza e l'altra. Si riuniscono insieme, nel gruppo "Donne e diritto", magistrate e avvocate, dell'Osservatorio sul lavoro fanno parte, oltre alle lavoratrici, rappresentanti sindacali, e aziendali, e avvocate. Contro la delega e la rappresentanza, si favorisce la responsabilità diretta individuale e la verifica collettiva delle decisioni. La rilevanza politica che avevano preso nei gruppi di autocoscienza le *storie personali*, si riattualizza, all'interno di rapporti segnati in senso gerarchico dal potere, dalla competenza, dalla diversità delle funzioni, come ascolto delle risonanze che l'esperienza di una donna produce sull'altra, al di là della linea divisoria delle rispettive collocazioni: tra l'operatrice di un consultorio e l'utente, tra avvocatessa e assistita. Affinché, come ha scritto qualcuna, "non sia il ruolo a vivere invece nostra";

c) di qui l'attenzione che viene data all'*individualità*, pensata nella sua "interezza" (corpo e mente), come luogo concreto in cui si danno insieme, intersecate, condizioni naturali e storiche del vivere;

d) dietro la domanda che una donna rivolge alle istituzioni della vita sociale, confidando spesso nell'effetto salvifico dei poteri e delle conoscenze che la sorreggono - la scienza medica, il "giudizio" in un processo, ecc. -, si vanno a cercare quei bisogni e quei conflitti che, allontanati dall'orizzonte asettico della convivenza pubblica, non possono evidentemente trovare risposta adeguata in una sentenza di tribunale o in una diagnosi medica;

e) la *teoria*, a cui il prepotente bisogno di "narrarsi" dei primi gruppi femministi sembrava aver tolto la parola per sempre, nel momento in cui se ne sente di nuovo la necessità, si vorrebbe che aderisse il più possibile alla vita, che si ancorasse a una riflessione collettiva, capace sia di descrivere esperienze particolari, che di generalizzarle. Nessuno di questi temi si può considerare creazione unica ed originale del movimento delle donne. Li ritroviamo nella storia vicina a noi, come sintomo dei rivolgimenti profondi che attraversano la società e la cultura di oggi, ma non è un caso che solo nei discorsi e nelle pratiche femministe trovino un radicamento duraturo e un'adeguata elaborazione collettiva. La "presa di parola" estesa a tutti senza

discriminazione, la rivalutazione dell'esperienza del singolo in tutte le sue implicazioni (corporee, psichiche, culturali), il bisogno di autonomia dai modelli imposti, ma anche dalla delega e da una rassegnata consegna agli altri, non potevano che essere fatte proprie stabilmente dall'unico escluso dalla città dell'uomo, il sesso femminile, che ha trascinato nel silenzio, insieme alla propria sorte, anche parte dell'esistenza maschile - la naturalità del vivere, la nascita, lo sviluppo del singolo e i bisogni che vi si accompagnano.

Contraddizioni e ambiguità

Ora, nonostante che tante linee di ricerca si muovano lungo la stessa traiettoria, si ha tuttavia anche l'impressione che alcune convergenze siano dovute a formule linguistiche di uso comune e generico.

Ho ritenuto perciò utile riprendere contenuti, analisi e indicazioni di pratica politica che né il gruppo promotore né il convegno sono riusciti a mettere a confronto, lasciando contraddizioni e ambiguità intuite ma non esplicitate. Far incontrare e scontrare tra loro scritture e frammenti di discorso comporta rischi minori che aprire la conflittualità tra persone e gruppi, ma forse è il primo passo necessario per riaccendere forme, sia pure limitate e parziali di discussione fra componenti diverse del femminismo, a Milano e in altre città. Una delle espressioni più comunemente usate, ma anche più lasciate nell'indeterminatezza di contenuti particolari, è "partire da sé".

Nella relazione del gruppo "Donne e diritto" si legge: "Che cosa è oggi il nostro sé? L'individualità (la sessualità) viene continuamente soffocata da un sociale pubblico prepotente e preponderante".

L'assottigliarsi di un campo di esperienza - il vissuto, il corpo, la sessualità ecc. - che negli anni settanta era sembrato voler occupare tutto lo spazio politico, risulta evidente, oltre che in quella specie di interpunzione obbligata che è il "partire da sé", nelle perifrasi con cui viene di volta in volta nominato: "scavo dentro di sé", "emergere della soggettività", "tenersi legate al proprio sentire", "attenzione agli aspetti personali", ecc.

La genericità del linguaggio segnala che il campo di osservazione a cui ci si riferisce, si è sfocato a tal punto da divenire inafferrabile. "Il femminismo -scrive Gabriella Finzi dei Centri Donna - mi ha fatto prendere coscienza della mia personalità, della mia debolezza, dei miei desideri, e

mi ha dato serenità e sicurezza". Donatella Borghesi, intervenendo in uno dei gruppi del convegno, riferisce di un sondaggio fatto dal suo giornale, da cui si deduce che "i problemi più sentiti riguardano l'affermazione professionale, il lavoro, il potere, mentre sui problemi della coppia, della maternità, del privato, si è raggiunto un equilibrio". Quando abbiamo fatto oggetto di riflessione politica e di cambiamento la sessualità, negli anni settanta, non pensavamo che si trattasse solo di sedare turbolenze amorose, sessuali, familiari, anche se era certamente un desiderio molto presente. Dalle problematiche del corpo, dalla pratica dell'inconscio, da una memoria personale sottratta al silenzio, ci aspettavamo di veder affiorare nuovi strumenti interpretativi per far luce su tutto ciò che la civiltà nasconde al suo interno come una sorta di evidenza invisibile: il rapporto tra i sessi, ma anche il tipo di convivenza che sui destini complementari del maschio e della femmina si è costruita. Il primo *nesso* tra privato e pubblico da indagare avrebbe dovuto essere quello che lega la vicenda biologica, psichica e culturale di ogni individuo alla storia della specie, e la sessualità al tessuto connettivo di tutte le istituzioni, i saperi, i rapporti che regolano al vita sociale. Proprio nel momento in cui la cultura politica, sollecitata dai media, è costretta ad accogliere, sia pure dentro le maglie della cronaca, l'invasione della materia sessuale - prostituzione, pedofilia, stupro, aborto, biotecnologie, ecc. -, l'intelligenza e il sapere che il femminismo dovrebbe aver acquisito a questo riguardo, non sembra andare oltre un rituale richiamo alla "narrazione di sé". I cambiamenti che avvengono nelle vite, nei passaggi generazionali, nelle abitudini, nei costumi, non sono da sottovalutare, ma se non creano una nuova visione del mondo, nuovi progetti collettivi, il loro effetto resterà circoscritto e precario come le nostre vite. Altra questione controversa, sulla quale non a caso si è concentrato l'interesse di molte partecipanti al convegno, è il significato da dare a espressioni come "valori femminili", "cultura femminile".

La prima ambiguità è nei contenuti stessi, talvolta contrapposti, che vi si associano. Per alcune, il nuovo "ordine di senso" di cui le donne sarebbero portatrici o creatrici, discende dalla condizione riservata da millenni al loro sesso: il "tempo della cura" (cura dei corpi, della vita) o della "manutenzione", del "non spreco" - cura delle risorse umane e ambientali, mondo della concretezza e delle emozioni, della flessibilità -, sedimentato a lungo nel "privato" e coperto dal silenzio dell'insignificanza e della svalutazione, potrebbe, dice Maria Castiglioni riprendendo in parte la relazione del gruppo "Vanda" (Facoltà di Architettura), "acquistare autorità e prestigio", se fosse sollevato "su uno schermo più ampio", e diventasse "principio ordinatore di un fare nel mondo". Di segno diverso, per non dire opposto rispetto a un "femminile" visto in positivo, ma pur sempre modellato sul ruolo tradizionale della donna, è

l'idea, che viene dall'esperienza teorica e pratica dell'Osservatorio sul lavoro, di una "misura femminile nel diritto", di "misure contrattuali e regole giuridiche radicate nel genere femminile". Le due posizioni divergono nel compito da dare alla soggettività femminile, nel momento in cui nasce alla storia, ma ruotano intorno allo stesso postulato teorico: che esista una "fonte", una "matrice" di genere "autonoma", cioè produttrice in proprio di senso, regole, valori, linguaggio. Che questa "fonte" sia desunta dalla biologia, dalla storia o da un "universale" femminile, diventa secondario, perché l'effetto è comunque che si voglia *fissare un'identità*, non toccata dal rapporto con l'altro (l'uomo, il suo potere, i suoi simboli) e quindi sostanzialmente immobile, fuori dal contesto storico, ma anche dalla soggettività reale delle donne, dalla singolarità dell'esperienza, che non a caso si sottrae a una *identificazione univoca*.

Non si può dare del "femminile" una definizione "unica" e "universale" - il pensiero maschile ha fatto su di sé questa astrazione e oggi ne valutiamo negativamente le conseguenze -; la ragione balza agli occhi quando guardiamo alla molteplicità delle esperienze singole. Nella rappresentazione che una donna ha di sé, legata alle circostanze particolari di ogni vita, oltre che al patrimonio psichico collettivo, coesistono figure, attributi, valori opposti, i ruoli del maschile e del femminile vi compaiono variamente combinati secondo l'incidenza che ha avuto per ognuna l'emancipazione: bisogno di affidamento e di autonomia, di appartenenza e di solitudine, di affetti familiari e di affermazione sociale, di legami corporei e di passioni intellettuali. Non si può isolare un aspetto senza misconoscerne un altro, e chi lo fa non può che ricalcare le definizioni di "genere", cioè le polarità note. O, tutt'al più, tenerle insieme in un armonioso e acritico ricongiungimento. Si può leggere in questo modo, per esempio, l'"ordine simbolico della madre", nella teorizzazione di Luisa Muraro, che fa di una specifica condizione femminile, attinente alla biologia (la capacità riproduttiva) una verità del senso e della logica: la madre come "inizio logico", "metafisico".

Bisogna riconoscere che alcuni dei "valori" indicati come "femminili" (bisogno di giustizia sociale, critica alla rappresentanza, attenzione agli individui reali, ecc.) non sono patrimonio esclusivo, originale del movimento delle donne. anche se vi hanno trovato un'elaborazione meno estemporanea. Neppure l'ordine maschile, del resto, è così compatto, unico, onnipotente come può essere visto o immaginato dal sesso che lo ha subito tanto a lungo. Le forme di potere, di sfruttamento, di alienazione, che si sono via via insediate all'interno della comunità storica degli uomini, hanno provocato altre figure di emarginati, e quindi rivoluzioni, cambiamenti nell'ordine dei valori, fino a quel principio di "uguaglianza" che, pur nella sua

astrattezza e contraddittorietà, non può non aver influito sulla coscienza femminile di oggi. Che il dominio di un sesso sull'altro venga alla luce per ultimo non dovrebbe meravigliare: è il più antico e il più esteso, innervato nelle culture più diverse, ma anche il più ambiguo per essersi confuso con l'amore e la continuità della specie. L'*autonomia*, a cui si è richiamato fin dall'inizio il femminismo, e che ritorna come elemento essenziale in tutte le pratiche dei gruppi successivi, non può essere intesa come la costruzione di un sistema di norme *parallelo* a quello dell'uomo, che finirebbe per rivelarsi imparentato col mondo che si vuole irriducibilmente "altro" ed "estraneo". Per quanto sia meno rassicurante e meno trionfalmente impugnabile come forza contrattuale, la "differenza" che segna oggi i molteplici percorsi del femminismo, mi sembra di poterla indicare nell'idea conduttrice del convegno e del lavoro collettivo che lo ha accompagnato: ripensare i moli sessuali, e tutte le istituzioni che la civiltà vi ha costruito sopra, sapendo di averli subiti, ma anche forzatamente desiderati, idealizzati e riprodotti, nostro malgrado, nei rapporti tra donne; e, inoltre, con la convinzione che è solo da un pensiero rigoroso e critico dell'esistente che si possono trovare equilibri diversi tra corpo e mente, natura e storia, donne e uomini.

Nota

(1) *Percorsi del femminismo milanese a confronto. Fra privato e pubblico: legami da scoprire, nesi da reinventare*, a cura di Anna Del Bo Boffino, Editrice Guerini Studio, Milano, 1996.

La famiglia tra privato e pubblico

di Maddalena Gasparini

Dopo il convegno svoltosi a Milano nel gennaio 1995, "Percorsi del femminismo milanese a confronto. Fra privato e pubblico: legami da scoprire, nessi da reinventare", dove pratiche e pensieri di donne singole e di associazioni si sono parlate, il gruppo che l'aveva promosso ha proseguito nel lavoro di riflessione. In occasione della presentazione degli Atti del convegno (1) - 7 ottobre 1996 - mi è stato affidato il compito di dar conto del lavoro svolto in più di un anno di incontri, dalla data del convegno a oggi, di rintracciare il filo che ci ha tenuto insieme, donne diverse per storie personali e per appartenenze, malgrado i disagi, le stanchezze, gli abbandoni. Gli appunti diligentemente presi, e più volte riletti, sono ricchi di suggestioni e rimandi ma infine come senz'anima. Le cose dette, filtrate dall'ascolto e dalla memoria, messe per iscritto, alla rilettura perdono un po' della sostanza che la presenza di chi parlava e di chi ascoltava dava ad esse. Per questo ho deciso di sbrogliare la matassa dandole una forma che parlerà del nostro lavoro, ma anche, inevitabilmente, di me; della predilezione per il pensiero di alcune, della risonanza con l'esperienza di altre. Nel gruppo ci sono donne che, nate al femminismo nei primi anni settanta, hanno proseguito nella pratica del confronto, della riflessione collettiva sui saperi e i lavori in cui sono impegnate; altre, fra cui io e molte delle donne che hanno partecipato al convegno dell'anno scorso, si sono riavvicinate al femminismo dopo un lungo periodo di lontananza. Divisa fra il lavoro di medico, il ruolo materno, le lotte sindacali, le storie d'amore, ho vissuto un continuo andirivieni fra pubblico e privato, come molte di noi che abbiamo continuato a vederci e tutte ci siamo sentite sospese, incerte, contraddittorie, ma curiose e decise a dar voce all'attraversamento di questo singolare confine. A molti anni dalla nascita del femminismo che aveva permesso il riconoscimento reciproco nell'oppressione come nel desiderio del cambiamento, ci siamo ritrovate diverse, in qualche misura separate dai saperi e dalle professioni cui pure abbiamo guardato - sole o con altre - con occhi di donna e di femminista.

Pubblico e privato

Al convegno siamo giunte con un lavoro generoso di comunicazione fra diversità; dopo il convegno ci ha tenuto insieme il desiderio di proseguire sulle tracce dei nessi fra un privato che la storia - anche individuale - di questi anni ha messo in ombra e un pubblico che continua a portarne le impronte, per quanto confuse.

Nell'esigenza di far emergere la soggettività, nel desiderio di ricomposizione e interezza abbiamo cominciato col ridefinire i significati che *pubblico* e *privato* (le parole stesse) avevano assunto dentro la vita di ciascuna. Di questo passaggio abbiamo parlato in un breve testo pubblicato sul "Manifesto" e su "Il paese delle Donne" intorno alla data del 3 giugno 1995. In quella scadenza, cui abbiamo aderito, ci era sembrato di riconoscere i temi e la tensione ideale che tenevano unito il nostro gruppo: se era (è) impossibile continuare a considerare privato, individuale, qualcosa che non lo è più (l'oppressione domestica, i reati sessuali, la capacità generante del corpo femminile) a qualcuno può sembrare ovvio tentarne la regolamentazione. Il 3 giugno abbiamo manifestato il nostro dissenso da questa operazione che, dalle politiche di controllo demografico alle proposte di legge per il sostegno alla famiglia fino alla minacciata restrizione di accesso all'interruzione assistita di gravidanza, approdava alla pretesa di un rinnovato comando, casomai sotto forma di tutela, sul corpo femminile. Ci siamo accorte che coi termini *pubblico* e *privato* ciascuna di noi designava luoghi materiali e concettuali diversi. Privato è il corpo nella sua accezione biologica e il corpo su cui si è sedimentato il sogno; è l'intimità costruita negli affetti e la materialità della vita quotidiana; è ritiro, disvalore di fronte al lavoro e alla politica socialmente riconosciuti e necessario retroterra della storia; ma può essere anche il lavoro in cui resti sola, tu e la tua professione. Per esempio, pubblico dell'una può essere il privato dell'altra (in professioni come la magistrata o la psicologa) o quando, per esempio, la seduzione viene usata per contrattare rapporti economici.

Altri confini

Malgrado sia meno netta la separazione fra le due sfere e l'attribuzione dei ruoli e degli spazi in relazione al sesso - alle donne gli affetti, l'accudimento, la custodia di un immaginario luogo delle origini; agli uomini l'elaborazione della materia e del pensiero, la scrittura delle leggi universali - è anche vero che l'analisi femminista che partiva dal privato si è fermata sulla soglia delle relazioni sociali. Confidenti nel percorso dell'emancipazione ("gradino necessario e spettro da fuggire" è stato detto) nell'autobiografia lavorativa abbiamo trovato una sponda alla

nostra ricerca di singolarità ma insieme abbiamo lasciato indietro e relegato nell'intimo la complessa materia dei sentimenti e delle emozioni che paiono, e forse ci piace considerare, immutabili. Il corpo, la riproduzione, il sesso, fatti oggetto delle leggi, della scienza, del mercato in quali forme ancora segnano le relazioni sociali? Abbiamo discusso a lungo sui *temi* che potevano rimettere in comunicazione consapevole i due poli delle nostre vite e gettarvi reciproca luce, e sui *modi* per stabilire ponti fra i saperi e le pratiche ad essi connesse. Se si resta chiuse ciascuna nei confini delle proprie competenze, la coscienza della soggezione alle discipline e alle professioni, così come si erano venute configurando nella storia, e il suo ribaltamento sembrarono limitate al campo di interessi e attività che ciascuna si è data. Si afferma quindi una sorta di delega rispetto agli altri campi: di diritto parlano avvocate e magistrato, di comunicazione chi lavora a una radio o a un giornale, di lavoro sindacale chi vi milita a tempo pieno. Unico in grado di scompigliare questo ormai disagiata ordine è sembrato il racconto in prima persona dell'esperienza vissuta; per quanto diverse, le nostre vite andavano allora a ricomporre un quadro a lungo rimasto in ombra. In questo senso il tema di riflessione che poi ci saremmo date - la famiglia - ha permesso di rinominare la relazione d'amore, con un uomo o una donna, la seduzione, l'amicizia e il legame di sangue, la sessualità, la coppia madre-figlio e madre-figlia e di coglierne fugaci riflessi dentro gli spazi sociali che ci siamo conquistate. E tuttavia ha spesso funzionato come cortina o paravento quando, da luogo della soggettività, la famiglia tornava ad essere oggetto di studio e di intervento per le giuriste attraverso diritto di famiglia, per le operatrici della sanità nei consultori, per i sindacati nell'ambito del lavoro e dell'economia. Riappariva così la polarizzazione a cui ci volevamo sottrarre; l'appassionato agire e pensare sembrava incapace di produrre l'istanza del cambiamento. Su questo nodo - l'irrilevanza sociale del nostro pensiero e l'urgenza del fare che modifica - abbiamo sofferto alcuni abbandoni che ai miei occhi riproducevano la lacerazione che si voleva superare. Domande messe da parte nei primi incontri sono ciclicamente tornate a mettere in discussione la nostra esistenza: la mancanza di un progetto, la distanza dai temi della politica che intanto ci cadevano addosso, la rimozione della materialità quotidiana delle vite e dei lavori.

"Milano è un luogo difficile" è stato detto, motivo in più per abitarlo collettivamente prendendoci cura delle relazioni fra noi: gli spazi delle donne sono a rischio continuo; siamo l'unica grande città senza una "casa delle donne", dove un gruppo come il nostro avrebbe avuto la sua sede naturale. Condividiamo, con chi si è allontanato dal gruppo, l'insofferenza nei confronti dei limiti imposti alla nostra esistenza materiale e di relazione. Ma sono essi solo i più

visibili tra quelli che abbiamo cercato di attraversare.

Sul confine: la famiglia

Abbiamo oscillato, nella scelta tematica, fra famiglia e lavoro: segno che le strettoie dell'emancipazione sono giunte per molte a un punto critico, da riaffrontare collettivamente, e che la libertà che ciascuna ha creduto di trovare nella soluzione di vita singolarmente adottata, non ha potuto cancellare l'istituzione che per prima fu oggetto dei nostri assalti. L'ingresso delle donne nel mondo ha messo in comunicazione diretta famiglia e società respingendo nell'ombra tutto quanto viene prima del vincolo familiare socialmente riconosciuto e che tuttavia di quel vincolo costituisce lo "zoccolo duro": l'amore, il sesso, il desiderio di possesso e di appartenenza. Alleggeritasi la struttura patriarcale della famiglia, più libere nella scelta di vita (sole, sole coi figli e le figlie, conviventi, lesbiche) abbiamo creduto di guardare alla famiglia dal mondo, considerandola allora per quello che appare: luogo di disagio, di orrori e violenza, meritevole di essere distrutta; oppure luogo dell'appartenenza, della solidarietà, degli affetti, dunque da proteggere.

Io continuo invece a pensarla sul confine a svolgere un ruolo di chiusura quando sottrae al contesto sociale e perpetua come "naturali" un nucleo di relazioni primarie o arcaiche (come sono state definite); ma apre anche un varco al loro ingresso nelle relazioni sociali improntandole sottilmente, dando un nome a qualcosa che riusciamo a nominare e a riconoscere nei rapporti sociali solo grazie a questo tramite. Abbiamo facilmente denunciato e dismesso relazioni di tipo familiare riprodotte nella sfera pubblica (di segretarie-mogli che portano il caffè al capoufficio non ce n'è più molte) e però questo non ha sostanzialmente intaccato la modalità del rapporto tra i sessi nel mondo del lavoro e della politica; la seduzione, la molestia, il ricatto quando non la violenza ne risultano solo più visibili. Altri legami, che riusciamo a nominare e riconoscere nei rapporti sociali solo grazie a questo tramite, continuano a informare la nostra presenza nel mondo. La famiglia dichiara irrevocabili legami che nascono sotto il segno dell'incertezza (il desiderio erotico) e si alimentano di rotture (madre-figlia), li eternizza come naturali (amore materno) sottraendoli all'analisi critica. Cosicché se cambiare la famiglia-istituzione è stato possibile ("le famiglie", il riconoscimento della famiglia di fatto, il riconoscimento della coppia omosessuale) l'analisi critica della soggettività in essa custodita ha trovato ostacolo nel passaggio del pensiero alla dimensione oggettiva. Raccontando le nostre esperienze abbiamo vissuto momenti di grande

partecipazione ma anche di fastidio, come si trattasse di uno sbandamento dal sapere e dalla sua oggettività; di sessualità si è parlato poco, di quella che agiamo nel privato come di quella che trasferiamo nelle relazioni sociali per vederla restituita carica di ambiguità e violenza. Mi chiedo se la (mia) preferenza accordata al tema famiglia (in questa ricerca dei nessi) non abbia a che vedere col pudore di dichiarare cos'altro dal nostro privato abbiamo portato nel mondo che frequentiamo con apparente disinvoltura.

Relazione fra donne: necessità e desiderio

In più di un'occasione il tema prescelto è stato messo da parte e non per la difficoltà di usarlo come luogo privilegiato del "rinvenimento" dei nessi, ma per scarso interesse. Il femminismo, la relazione fra donne ci aveva dato abbastanza libertà (o almeno sembrava) da rendere l'argomento obsoleto, ininfluenza. Quale necessità dunque, o quale desiderio ci ha tenuto insieme, o cosa ci ha impedito di separarci per decisione collettiva?

La presentazione degli Atti del convegno è l'occasione per chiudere una fase e rendere pubblico il tentativo che abbiamo fatto. Non ci sono conclusioni, né indicazioni politiche; ma una passione per la nostra ricerca, quella sì. Senza una relazione politica fra donne difficilmente si sarebbe potuto rinominare la sfera del privato e affermare che senza una sua rivisitazione il pubblico (intendo il lavoro, la politica, ma anche i corpi dottrinali) è destinato a restare una terra straniera e ostile al cambiamento: molte fra le donne che lavorano nelle istituzioni si dichiarano sole, anche se lavorano con altre donne e per le donne. L'assenza nel nostro gruppo di una gerarchia o di un'autorità cui affidarsi o con cui confliggere, ha contribuito a mettere in crisi la nostra convivenza; siamo abituate a rappresentare la storia pubblica e privata in termini di subordinazione o di guerra, di rinuncia o di rivendicazione, di complicità o di solitudine. Cercare un'altra strada, dove contaminazioni e conflitti producano un di più di ricchezza era e resta la nostra sfida.

Nota

(1) *Percorsi del femminismo milanese a confronto. Fra privato e pubblico: legami da scoprire, nessi da reinventare*, a cura di Anna Del Bo Boffino, Editrice Guerini Studio, Milano, 1996.

Un libro impossibile

di Paola Redaelli

Grazia Livi e Francesca Pasini con *Donne senza cuore* riescono nella difficile impresa di restituire la qualità di un parlare tra donne che ha modificato il nostro modo di esprimerci, di pensare e di essere.

Una volta le donne parlavano tra loro cucendo o ricamando, oppure nei salotti, oppure al lavatoio, oppure aspettando di essere servite dal salumiere. Ancora da prima si scambiavano lettere. Se erano colte o sapevano scrivere. Ora Grazia Livi e Francesca Pasini, due donne di generazioni diverse e diversa storia, la prima scrittrice, la seconda critica d'arte, si incontrano per andare insieme al cinema, e parlano nella hall aspettando che il film incominci. Ma non solo, pensano di dar seguito al loro confidarsi, al loro colloquio e poi di farne anche un libro. Il libro si chiama *Donne senza cuore* (1) perché le autrici vorrebbero dare al cuore delle donne, quello che spadroneggia sulla loro vita (perché le donne continuano ad avere problemi di cuore, anche se non sono donne di gran cuore), altre chances, altre possibilità: per esempio quella di unirsi strettamente alla razionalità oppure alla creatività, e non solo, come dice Livi, nella vita intima, in riferimento a sé, in modo da avere delle diverse esperienze invece che "una nozione astratta una conoscenza segretamente sofferta", ma anche nella vita pubblica perché, come dice Pasini, "se sono capace di trasmettere in modo esplicito la mia sensibilità, anche il ragionamento logico risulta più convincente [...] se non lascio che il cuore vaghi nei meandri dei sentimenti, ma lo impegno a misurarsi con la razionalità delle cose, il coinvolgimento aumenta". Non un cuore "tritattutto", insomma, né un cuore che continua a "pompare" amore, ma un cuore "ossigenato da altre emozioni"; un cuore depurato, ma anche un cuore che sappia osservare silenziosamente e vivere le sue intuizioni di "acume straordinario". Quella di avere un cuore diverso, la necessità di trasformare il cuore nella sua qualità di "variabile indipendente da ogni ragione" che in ogni momento può avere il sopravvento nella vita,

caratteristica principale della femminilità e delle donne reali incatenate agli oggetti dei loro sentimenti, costituisce tuttavia non una tesi che le autrici del libro vogliono dimostrare, ma piuttosto un'ipotesi che guida la loro vita e perciò il loro colloquio; questa ipotesi, tra l'altro, non è intesa in ugual modo dalle due ma, nel confronto, si viene per ciascuna precisando in relazione a se stessa. L'esplicitazione piena di questa ipotesi avviene così per ciascuna delle due autrici alla fine del libro, e per ciascuna di esse assume una connotazione particolare, personale:

Grazia: [...] La mia idea del cuore depuralo è che sia indipendente, sì, ma allo stesso tempo sappia accogliere, comprendere, custodire.

Francesca: Ecco, sappia accogliere. Solo amori, affetti, tenerezze? Sarò insistente, ma se non faccio del cuore un organo che pulsa in tutte le direzioni, che vigila su tutte le esperienze, quale libertà posso avere? Divento indipendente se so calcolare il peso specifico delle cose. Ma se ritengo che ce ne sia una che non è valutabile [...] Le emozioni staranno da una parte e la mente dall'altra [...] la mia famosa interezza va a farsi friggere.

Grazia: Hai questa gran paura Francesca. Io no. Forse perché la pagina scritta è qui davanti a me, e il suo compito è di ordinare, comporre, fino ad individuare la mia personale unità di misura. E poi ho una gran fiducia nella nostra coscienza, oggi. [...] Ti dirò di più: ormai coscienza e cuore rappresentano per me lo stesso luogo. Non li vedo più divisi. A volte, se sono molto tranquilla, mi annido lì, mi sento tutta intera: una specie di regina nel suo osservatorio. Questo non mi accadeva anni fa. Se ne ho voglia mi concedo di palpitare. Francesca: [...] Ma non vorrei vendere la pelle dell'orso prima di averlo catturato. [...]

Dunque, diversamente da altri insigni esempi della nostra letteratura, il dialogo di questo libro non ha alcun intento pedagogico né, come ho già detto, dimostrativo. Le differenze di accenti e anche i dissensi tra le due dialoganti non sono le figure provvisorie di un discorso che vuole essere unico, essi al contrario rimandano solo a uno o all'altro dei due personaggi, anzi con più precisione delle due *personae*, Grazia e Francesca, riuscendo a mio avviso il termine *persona* a designare insieme la parte che ciascuna delle due inevitabilmente ricopre nello scritto e l'individuo reale di sesso femminile che essa è. Uno dei maggiori motivi di interesse del libro è proprio che le autrici sono riuscite a restituire, con la loro scrittura, gli andamenti, le modalità, il desiderio di rappresentarsi in un certo modo all'altra e insieme quello di essere intimamente, al di sotto di ogni mascheratura conscia o inconscia, conosciuta dall'altra, la voglia di raccontarsi e di esprimere le proprie riflessioni e interpretazioni, quella di riconoscersi

nell'altra e però anche di conoscersi meglio, quella di confrontarsi e di essere contraddetta, quella di costruire insieme un alveo comune, uno spazio in cui prender fiato e alimentarsi per proseguire il proprio individuale cammino: tutte caratteristiche che nella mia esperienza appartengono in nuce alla pratica dell'autocoscienza, nata proprio per sottrarre il parlarsi tra donne al ghetto della confidenza complice e farne uno strumento di trasformazione di sé nel mondo e del mondo. Certo da allora molti anni sono passati, decenni, per cui il libro non è una pur riuscita ma tardiva rappresentazione di qualcosa che un tempo fu, e coinvolse migliaia di donne, ma la restituzione di quello che può essere oggi un parlare tra donne, non più giovani (come allora eravamo tutte noi che abbiamo 'fatto l'autocoscienza') e che in modo diverso sono giunte a dar valore al rapporto e al colloquio tra donne. Grazia vi è giunta attraverso un cammino più solitario, assumendo con coraggio il suo desiderio di scrivere e affrontandone le conseguenze, accettando il rivolgimento che ciò comportava rispetto al suo modo di pensarsi, ai suoi rapporti affettivi e familiari, al suo collocarsi rispetto alla tradizione letteraria; Francesca, invece, attratto molte donne del Sessantotto, facendo i conti con la forza e la debolezza clic l'esperienza irripetibile e fondamentale del 'collettivo' (prima politico e poi femminista) ha dato a tutte coloro che non hanno voluto dimenticarla, coltivando anche caparbiamente in se quell'anelito radicale 'all'interezza' - che là ha avuto origine - nella ricerca di un proprio individuale essere.

Il dialogo inizia là dove spesso è iniziato e inizia ogni parlare tra donne: il rapporto con l'uomo. Siccome Grazia Livi è scrittrice, l'uomo di cui si parla è il personaggio maschile. Ma per capire perché a Grazia sembra di non riuscire ancora a mettere al centro dei suoi racconti un uomo, mentre a Francesca pare che, se pure non sia proprio al centro, esso occupi gran parte della scena, occorre confrontarsi su quali siano e siano stati i propri rapporti con gli uomini, le proprie fantasie, i propri desideri, le proprie sofferenze, le proprie vie per uscire dalle sofferenze, su come si siano letti gli scrittori e le scrittrici del passato, su come si siano guardati per anni i quadri, su come si sia vissuto la propria emancipazione, e la propria infanzia... Il colloquio si sviluppa come una sinusoide pazza, il cuore delle due dialoganti e di conseguenza quello della lettrice battono in modo aritmico. In alcuni punti le parole dell'una rispondono con naturalezza a quelle dell'altra, in altri si ha l'impressione che ciascuna delle due segua un suo filo di pensiero senza ascoltare, forse senza capire l'altra. Talvolta entrambe si rifugiano nel 'generale' quando approfondire un pensiero implicherebbe forse uno scavo dentro di sé che non si è pronte a fare. Ma tutto si vede, è evidente. Come è evidente che i capitoli più 'emozionanti' sono quelli che anche per le due devono essere stati più 'emozionanti'. Mi

riferisco in particolare a quelli che trattano più specificamente del problema della solitudine. La solitudine, inevitabile per chiunque voglia essere fuori dai tracciati prestabiliti, interni e sociali, è rinuncia, è perdita degli affetti e non solo, è la scoperta di un nuovo rapporto con le altre donne, è non mettere più al centro della propria vita il rapporto d'amore con l'uomo, è una condizione ontologica di chiunque maschio o femmina si senta individuo, è un riuscire a percepirsi in modo nuovo, non più dipendenti da qualcuno... Cos'è, cos'è? Non se ne viene a capo, come è giusto. Ciascuna esprime il proprio modo di sentirla e di pensarla. Ascoltare quello dell'altra aiuta ciascuna a modificare un poco il proprio. L'ottimismo della ragione di Francesca, insaporito da una punta di dogmatica utopia, si confronta con il pessimismo della volontà di Grazia. Ma poi le parti si capovolgono. Grazia Livi e Francesca Pasini sono insomma riuscite nell'intento di darci un libro impossibile. Impossibile perché non collocabile all'interno di nessuno dei generi letterari noti. Come qualificare altrimenti una scrittura che non è diario, sia pur doppio, in quanto introduce un interlocutore in carne ed ossa al posto di quello immaginario; che non è autobiografia sia perché i frammenti di storia personale che vi compaiono hanno ragione di essere solo in quanto elemento del colloquio con l'altra sia perché l'unico vero elemento autobiografico messo al centro è appunto il colloquio, il fatto di aver colloquiato; che non è fiction perché le due dialoganti sono, come già ho detto, *personae* e non solo personaggi; che non è saggio filosofico o politico perché non vuole dimostrare nulla; che non è... tante altre cose? Che sia possibile scrivere un libro impossibile rincuora chiunque abbia a cuore lo scrivere.

Nota

(1) G. Livi, F. Pasini, *Donne senza cuore*, La Tartaruga, Milano, 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 paradossi dell'emancipazione

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

Tra virgolette

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

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

In lettura 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 Tel. 02/6555036 Fax 02/653007.

Distribuzione: Arnoldo Mondadori Editore.

Fotolito: Lineatre Service, Milano.

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

Finito di stampare nel mese di dicembre 1996.

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