

1

Lappesé a quattroiglie

«Preoccupazioni gravi; dal fatto che le prime matite erano vernicate a minutissimi quadrettini variopinti che, guardati, abbagliavano alquanto la vista».
F. D'Ascoli, *Dizionario etimologico napoletano*,
Del Delfino, Napoli, 1979

Numero 1
Novembre 1987
Lire 8.000

Edizioni Caposile srl
Via Caposile 2
20137 Milano
Telefono (02) 5457267

Spedizione
in abbonamento postale
gruppo IV/70 Milano
Printed in Italy

Lapis

*Percorsi
della riflessione
femminile*



CREDITS EBOOK

Titolo: Lapis - numero 1

1a edizione elettronica: maggio 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 1

Novembre 1987

Sommario

Credits Ebook.....	2
Editoriale.....	5
Il sapere, le origini.....	7
Le semplificazioni della politica.....	7
Ricordi di una cittadina mancata.....	18
Autodifesa di un io politico.....	23
Testi/Pretesti.....	32
Elogio di un inganno: lettere di Sylvia Plath alla madre.....	32
Microracconti.....	41
Il sogno e le storie.....	44
Le periferie della memoria.....	44
Lettera non spedita.....	52
Cara Marguerite Duras.....	52
Racconti di nascita.....	54
Lei, i suoi figli e gli altri.....	54
Materiale, troppo materiale.....	58
Proscenio.....	60
La foto del sogno.....	60
Madri in guerra.....	64
L'oggetto erotico sfigurato: incontro con Cindy Sherman.....	66
Iben.....	70
Le mute del passato.....	75
Produzione di sé e d'altro.....	83
Attraverso le parole.....	83
Spazi, Percorsi, Persone.....	88
Paesaggi minori.....	88
Biblioteca di Lapis.....	96
Věra Linhartová: un'eremita errante.....	96
Prefazione a Teresa di A. Schnitzler.....	99
La complessità nascosta: Evelyn Fox Keller e Barbara Mac Qintock.....	103
Spettabile Redazione.....	107
Le "rubriche":.....	108
Colophon.....	111
Lapis.....	111

EDITORIALE

Tra le pubblicazioni nate nell'area culturale e politica del movimento delle donne, "Lapis" viene a occupare il luogo che sta tra la stampa di stretto uso politico (documenti, atti di convegni, dibattiti) e la saggistica femminista. Se è generalmente acquisita la convinzione che esista un "universo diffuso" in cui si esprime la coscienza e l'iniziativa delle donne, non è altrettanto facile trovare modi capaci di dare visibilità a situazioni che si presentano articolate e complesse, sia sul piano psicologico che culturale. A far fronte alle semplificazioni che opera l'ideologia e alle restrizioni che impone il dibattito politico, finora c'è stato solo il contributo ricco ma specialistico, e spesso legato a preoccupazioni accademiche, delle studiose di questioni femminili. La rivista si propone perciò di aprire uno spazio di scrittura da cui tornare a interrogare l'esperienza delle donne e, dove è possibile, delineare i percorsi attraverso i quali esse hanno cominciato a porsi in modo più autonomo rispetto a modelli interiorizzati, relazioni sociali, schemi interpretativi storicamente dati. Ciò significa far luce su un arco di problemi che, avendo ben presente la vita affettiva e sessuale, oltre che l'unicità di ogni individuo, si estende a tutti gli aspetti dell'agire personale e sociale: rapporto col lavoro, con un oggetto di studio, con la creatività e l'imprenditorialità, con le istituzioni della cultura, dello Stato, ecc... In mezzo al plauso, oggi diffuso e indiscriminato, verso tutto ciò che le donne producono, ci sembra che solo indagando e facendo parlare le situazioni reali e le protagoniste, note e non note, di questo cambiamento, si possa dare un contenuto concreto a parole come "diversità", "identità", "autonomia". Non essendo un progetto editoriale pensato e realizzato da un gruppo fisso di giornaliste o studiose, ma una rivista che promuove e raccoglie gli esiti di una ricerca e di una riflessione già in atto tra le donne, il rapporto tra chi la fa e chi la legge sarà evidentemente più stretto che quello di qualsiasi altra pubblicazione, e più ampia possibile la varietà dei linguaggi e delle scritture. Presupponendo che la coscienza di sé e la ricerca di un'autonomia profonda dai modelli acquisiti non sia già data, ma solo agli inizi, "Lapis", potrebbe diventare un punto di riferimento per donne ed esperienze situate attualmente su punti lontani e tra loro estranei. Dalla femminista che ha già un percorso storico alle spalle, alla direttrice di un laboratorio di computer, dalla scienziata alla cantante rock, corrono i fili di una parentela invisibile che un incontro, un'intervista possono mettere in evidenza. Si decanta in questo modo anche l'immagine di preziosità elitaria e di distanza

con cui si pone di solito la cultura rispetto ai volti molteplici dell'esperienza. Per tener fede a un progetto che ha l'esigenza di mettere in risalto le connessioni non viste tra un sapere e l'altro, tra i luoghi comuni della vita affettiva e le scritture legittimate a esprimerli, tra i percorsi individuali e le complessità del fare collettivo, era necessario che la struttura della rivista non ricalcasse schemi e rubriche tradizionali. La ripartizione che viene proposta si limita a contrassegnare alcuni spazi indicativi di un determinato tipo di materiale, prevedendo che non tutti debbano comparire sempre e comunque, e che altri possano aggiungersi in seguito.

La Redazione

Le semplificazioni della politica

di Lea Melandri

La politica non sopporta la complessità e ai percorsi tortuosi di un cambiamento profondo preferisce le linee piane degli orizzonti già noti del senso. Dove un pensiero lento e articolato scopre connessioni nuove e non si preoccupa di mostrarsi compatto agli occhi del mondo, bandiere d'ordine tornano a contrastare il pericolo dell'antico caos. La norma che viene a regolare una molteplicità dispersa e a riportarla verso un fine comune, ha la forza rassicurante dell'autorità benevola a cui si sacrifica volentieri ogni nuovo progetto in cambio della vita. Indifferente ai luoghi che l'esperienza ha già conquistato, e al sapere originale che lì ha mosso i primi passi, essa fa balenare l'immagine esaltata di un nemico potente per stringere ancora una volta le fila della sopravvivenza. Il dibattito su cui si intrattiene da anni parte del femminismo italiano, accentratato sul «pensiero della differenza sessuale» e sulla «pratica dell'affidamento», si è dovuto aprire alle spalle un deserto, perché la storia prendesse i colori accesi del mito e il mito il fascino di una culla di appartenenza. A donne che avevano visto il cammino intricato, ma non impossibile, di una trasformazione di sé e del mondo, si fa intendere che c'è modo di semplificare e di accelerare i tempi. Per una di quelle svolte improvvise, che non si sa se attribuire al sonno o a una coscienza fin troppo avveduta, la libertà viene così a coincidere con la necessità, e il vivere sociale, da cui si misura insistentemente la lontananza, diventa desiderabile come la terra promessa di un popolo in esilio. Ma per pensarci nella «trascendenza» (1) di un vangelo o della parola trionfante dell'uomo, i modi che l'essere femminile vorrebbe propri e diversi, si vanno a confondere indifferentemente, ora con le forme dell'esistente, ora con le figure di un sogno d'origine.

Il «male oscuro»

Sulla via che vuole procedere verso la definizione di un universo simbolico femminile, il primo a sparire è il corpo, con quel peso di immagini, emozioni e desideri contrastanti che parla

nell'esperienza del singolo, mentre si accosta muto a tutti gli altri linguaggi. La natura che si carica di potenzialità inespresse, e la nuova ragione che si avvia trionfalmente verso il suo destino sociale, come tutte le polarità che le hanno precedute, si dispongono su sponde opposte e non sembrano lasciarsi in mezzo nient'altro. La tela di Penelope, che intrattiene il sogno e nasconde dietro un reticolo fitto di legamenti ogni traccia di lontananza e di diversità, è il «male oscuro», «il lavorio senza fine dell'immaginazione femminile» che si preferirebbe dimenticare. Luogo di inconsapevole confusione e di falsa neutralità, il paese che è cresciuto sopra la terra d'origine, anziché esserne lo specchio fedele, ha mescolato i nomi e reso irriconoscibili le differenti eredità di un sesso e dell'altro. Guardata con fastidio sia dagli uomini che dalle donne, la zona d'ombra che si incunea tra due linee distanti e parallele, racconta una storia scomoda dove è impossibile separare la violenza dalla dolcezza, il sacrificio dalla gioia, il volto dell'oppressore dal corpo che l'ha visto nascere. Nel pensiero femminile che si affanna intorno agli affetti, la vergogna congeda insieme la saggezza e la malattia, gli obblighi della sopravvivenza e i piaceri che devono aver fatto da contrappeso alla schiavitù. Dal momento che un'astratta dicotomia lascia soli protagonisti un corpo asservito e la volontà che detta la legge, non è più dato sapere, né ha senso chiedere, che cosa pensa una donna facendo un figlio, e che cosa prova l'uomo quando impianta il suo dominio lontano dal calore materno. Riconsegnata alla storia personale, la parola che doveva dare piedi alla teoria si allontana dal patrimonio di idee che proclama dall'alto la «differenza sessuale femminile».

La potenza del «neutro»

Una geometria semplice, dopo essersi sbarazzata di sogni ingombranti, allinea i destini opposti degli uomini e delle donne sulle scoperte di una coscienza recente, ignorando la notte che gli è passata sopra. Come i due punti estremi di un segmento, la dualità che contraddistingue esseri irriducibilmente diversi, appare fissata una volta per sempre, all'origine come alla fine del processo che ha visto trionfare la ragione di un sesso solo. Nel «io universale» della scienza, come negli attributi di un «genere» predominante, uno sguardo ansioso di trovare per sé una misura divina, segnala l'«integrità» realizzata di un «corpo sessuato pensante e parlante». Circondato dal silenzio di chi non ha avuto una lingua per i suoi pensieri, il protagonista unico della storia avrebbe avuto modo di disegnare nella sua voce la «concretezza di un intero».

La forza che sembra venire dalle grandi contrapposizioni vuole che dinanzi al cammino oscuro delle donne si erga la traiettoria luminosa di una volontà consapevole di dominio, l'ideale di

una vita a cui è stato concesso sviluppo pieno e perfettibile all'infinito. Che l'ordine naturale sia passato attraverso i fantasmi del desiderio e della paura, e che la differenza tra i sessi sia andata confusa nel sogno di un'originaria unità a due, non ha valore di smentita per chi confronta la sua perdita con un modello vincente. Se il volto che si affaccia alla storia, e quello che si annida nelle figure intramontabili dell'amore, ci appare oggi come l'immagine che l'uomo ha creato per sé e per il suo dio, i tratti che lo hanno tenuto nascosto così a lungo alla coscienza, lontani dall'essere interpreti fedeli di una «irriducibile» identità sessuale, continuano a far vivere l'illusione di una patria comune e indivisa. A tener ferma la falsa neutralità del «io persona» e l'apparente dualismo dei «generi», non è solo la protervia del potere o il silenzio forzato di chi lo subisce, ma il desiderio totalizzante che prende figura nell'abbraccio o nell'accorpamento di due unità divise. Dall'estrema distanza in cui si è venuto a collocare rispetto a ogni determinazione concreta, il soggetto del linguaggio pretende universalità come il corpo che accoglie insieme all'origine la madre e il figlio. Una differenziazione che non è tale ha permesso all'uomo di non separarsi dal luogo che lo ha generato.

Tutto ciò che in un'oscura nascita ha creduto di veder sparire nella figura ingigantita dell'altro sesso - natura, corpo, affetti - gli ritorna con la legittimità di un possesso nella storia che le ha tenuto dietro. Ma se l'immagine di un «neutro» della specie continua ad avere tanta potenza, è perché nell'ordine naturale non c'è solo l'essere diverso di un maschio e di una femmina, ma anche l'insuperabile solitudine di ogni vita singola. Lo sforzo di fare «di due uno, e di guarire la natura umana» (Platone) dalla malinconia del distacco, anche se costruito dall'uomo a suo vantaggio, incontra nella donna una spinta analoga, che appare più forte e più illusoria perché non chiede solo unità con l'altro, ma la riunificazione di parti di sé, che non riesce ancora a essere immaginata altrimenti. Difficile da riconoscere per una politica che ha scelto strade maestre fuori dai territori inaffidabili dell'esperienza, è il movimento contraddittorio che inclina ora verso la libertà ora verso il sogno, così come la trasformazione profonda che implica la nascita nella differenza sessuale, ma anche nell'essere concreto e definito dell'individuo.

Una vita «muta», un pensiero «cieco»

Se il mito dà ali a una coscienza appesantita e la conforta con l'inganno dolce di una favola, i grandi postulati messi a principio e garanzia di ogni agire, operano su di essa con il

convincimento fulmineo del miracolo. Quanto più lento appare il processo di disaffezione dalle ombre che sono state compagne della sopravvivenza, tanto più rapida e indolore è la «norma» che impone chiarezza all'oscurità, proposizioni semplici, universali, all'intricato mescolarsi delle lingue e degli affetti. L'appartenenza di sesso, una volta «nominata» e fatta descendere da un «originario fattuale», solleva da una ricerca di cui non si vede la fine e il cui esito sembra compromesso dagli andirivieni di un'identità confusa. Le figure che sui contorni di due esseri diversi hanno disegnato «generi» immaginari, conformandoli a un modello di unicità e indispensabilità reciproca, si eclissano dietro l'evidenza disincarnata di due «essenze» a cui, non si sa se la natura o la grazia divina, hanno assicurato forma e «intierezza» fin dall'origine. Una vita che porta «incontaminata» attraverso il tempo la sua capacità di parola, si affaccia «muta» su un orizzonte di pensieri occupato da altri, e all'uomo che ha visto tutto di sé ma è rimasto «cieco» sul destino di chi gli è parente, segnala inutilmente la sua presenza. Alla donna che ha parlato solo la lingua d'altri viene incontro, sulla soglia di una storia recente, il sapere antico e fedele del confine che l'ha tenuta separata da se stessa. Una continuità ideale, come quella che hanno finto per sé tutti i grandi mutamenti, vuole che sia già dato fin dall'inizio ciò che la coscienza ha appena scoperto, e che sia consegnato al silenzio il divagare che gli è passato in mezzo. Così, già definito nel «vivente sessuato, pensante e parlante» dell'origine, appare l'uomo che nella sua potenza di dominatore unico conta anche la facoltà di non vedere la persona che gli sta davanti. Come abbia potuto muovere tenerezza, amore e stima un essere che ha perfezionato se stesso nell'arroganza della volontà e della ragione. è una domanda che si perde insieme alla vicenda concreta a cui restano consegnate le tracce profonde dell'assimilazione come della differenza. L'idea che le donne non sono mai esistite, e l'altra, equivalente e contraria, che «deve pur esserci un pensiero libero femminile perché una donna conosca di essere oppressa», nascono nel presente di un processo appena iniziato di autonomia e subito vanno a confondersi con le figure più complesse e contraddittorie di un inconsapevole adattamento al territorio d'altri. Il «silenzio» e l'«estraneità», scambiati per segni inequivocabili della vita che attende nell'ombra la sua rinascita, prima che custodi di un vuoto, sono le barriere che una pienezza immaginaria ha opposto alla storia, per non dover sparire o sottostare a divisione di parti. Nella zona dove l'ha confinata una lingua straniera, la donna che ancora ascolta esitante i segnali di un'esistenza propria, coltiva allo stesso modo il presentimento di ciò che l'attende come il sogno dell'essere unico che l'ha preceduta. Un desiderio che si è formato storicamente per garantire la sopravvivenza, resiste al «sapere dell'oppressione» che sembra immiserirlo, ma anche all'invito della «realtà sociale» che

vorrebbe sottrarlo alle immagini di un «femminile» pieno, esaltato là dove la legge dell'uomo lascia il posto alla nostalgia di un bambino. Lo «sconcerto di Maria Pia» di fronte a un femminismo che pretende di lasciarsi dietro un deserto, in un giudizio inteso solo a lanciare messaggi incoraggianti, diventa la rivelazione acclamata di un «io capace di libertà e di conoscenza». L'amore per i figli, la devozione alla casa, la certezza di vivere nell'indispensabilità la vita dell'altro, prima che venga a incrinarli il sospetto di un inganno, chiedono che si attribuisca ad essi un volere non ignaro e un luogo di nascita. Ma non si può forzare dentro un'immagine mitica di libertà il lungo sonno a cui cerca di strapparsi faticosamente una coscienza recente.

L'ombra della «sterilità»

«La maternità è tensione di pensiero ed è olocausto di affetti, è pane e vino; è viscere e pensiero» (Paolo Mantegazza, *Le estasi umane*) Nel luogo dove è stata messa, e dove torna a collocarla uno sguardo femminile non diverso da quello di un figlio, «custode della soglia tra natura e cultura, tra animalità ed etica», la donna può sempre illudersi di farsi rigeneratrice di un'umanità che ha perso il suo fondamento naturale. Da questa sponda, che la pone alta sopra paesi in guerra, non c'è da meravigliarsi se il pensiero che ha ordinato il mondo sembra trasformarsi nel volto innocente di un infante e il vivere sociale perdere la sua esuberanza produttiva nella miseria di una terra sterile. L'essere svuotato di vita propria, che vive nella storia l'umiliante condizione di un uomo a metà - «orfano», «liberto», «eunuco» (Mantegazza) - nella figura che lo precede e che lo trascende per la forza del sogno, trova ogni volta la pienezza eterna della divinità che ricompone elementi divisi e contrastanti. La stessa mano che ha fissato su poli opposti le immagini di una «terra muta e odorosa» e quella di un «mare» «organismo informe e smisurato» (Mantegazza), ha creduto di poter saldare in un cerchio perfetto le spinte incontrollabili del desiderio e della paura. Una potenza salvifica, che è materia capace di generare e seme fecondante, mentre assegna alla donna il destino di procreatrice, cancella l'unica realtà biologica a cui è dato di fare figli. Più alta di ogni dote naturale è l'attività dello spirito che crea avendo in sé l'amore e la sapienza, il principio generativo duplice che gli consente di «ingravidarsi» (Platone) e di produrre in un solo parto eccezionale la sua stessa nascita e la promessa di una sovra-umanità futura.

«Gravidi sono tutti gli uomini e nel corpo e nell'anima... uomini di tale natura stringono tra loro una vicinanza assai più forte di quella dei figli, in quanto hanno in comune figli più belli e più immortali»

(Platone) Nel volto sublime del capostipite con cui l'uomo ha voluto garantire la sua lunga discendenza, una madre che è «culla d'avvenire» e «altare» (Michelet) si confonde col dio creatore che celebra accanto al figlio la breve felicità dell'Eden.

«La sicurezza dell'Eden... è maschile, data dal Logos per mezzo della promessa, del patto, della parola. Non è fiducia primaria di seni, latte e calore di pelle; è simile ad essa, ma differente». (J. Hillman, *Puer et senex*) «L'amore materno possiede tutte le forze... gli eroismi del soldato e tutti gli accorgimenti del diplomatico, i sagrifizii del martire; ha i misticismi della religione e tutte le poesie del cuore» (P. Mantegazza, *op. cit.*) Con un parallelismo evidente, il pensiero femminile che si dice preoccupato di far riconoscere la differenza tra i sessi e modi propri di rappresentazione, si prepara a costruire la sua «genealogia» sulla strada che altri sembrano aver percorso trionfalmente. Il mito e la religione, l'universalità e la trascendenza, con cui l'uomo ha sottratto le sue origini alla storia e la sua legge agli occhi che potevano svelarla, diventano fondamenti della nascita che le donne non hanno potuto dare a se stesse. «Matrice fecondante di spiritualità e cultura», la «Madre simbolica» chiamata a far da tramite tra una donna e il mondo, non a caso viene a occupare il posto del «neutro» o «terzo», dove coesistono indistinti due «generi» altrove divisi e contrapposti. Dietro a una desinenza che ne lascia inalterato il senso, la «Terza», posta a principio di una «generatività» femminile «autarchica» quanto quella che si è attribuito l'uomo, è in sé stessa materia e principio formante, energie femminili «in nuce» che «feconde» possono «divenire» linguaggio. Il «figlio», rimpianto e assenza nell'unione tra donne, compare come esito di una riunificazione che conserva entrambe le figure di una storia già nota. «Unione da cui il bambino è semplicemente escluso. Stato di cose che implica l'assenza del bambino. Impensabile. Tutto, tranne il bambino. Come a quella cena del Gran Re e del gentiluomo: tutto, tranne il pane. Il gran pane quotidiano femminile» (M. Cvetaeva, *Lettera all'amazzone*) «Rut fa un figlio e le vicine dicono: «Noemi ha avuto un figlio». Il frutto simbolico dei rapporti fra donne entra nel mondo e mostra la sua origine». (2)

Per scongiurare l'ombra della «sterilità» dal corpo per il quale il bambino è parso un «avere innato» (Cvetaeva), l'ordine naturale, che situa la procreazione in due sessi biologicamente diversi, perde di nuovo voce e interesse. Le concessioni che nessuna politica sarebbe disposta a fare per quanto riguarda lo scopo finale della sua lotta, piovono senza ritegno in quell'apparente terra di nessuno che è la strategia adoperata per conseguirlo. Una sapienza di gesti, parole d'ordine, e scappatoie di sicuro effetto, gode di uguale considerazione in un campo come nell'altro, e mentre pubblicamente si combatte per cause opposte, nel sentimento

comune delle due parti trionfa quasi sempre una bandiera sola. Dal momento in cui si distoglie lo sguardo dagli andirivieni tortuosi della sessualità, per celebrare in piena luce la «gloria del sesso femminile», immagini intorno alle quali continuano ad addensarsi affetti, pensieri e modi di agire, si sciolgono all'improvviso dal peso della precedente eredità per entrare nell'ordine rigenerato di una nuova famiglia. Ma se così parla il verbo della «trascendenza», la storia dà giudizi più cauti e meno ciechi.

«E la stitichezza della maternità tra donne, in cui si cela, nell'atto stesso del dare, un sogno antico di risarcimento... La stanchezza di dover rappresentare per le altre una unità di mente e di corpo e di ritrovare invece in sé così profonda la spaccatura dell'essere femminile diviso tra onnipotenza e svalutazione». (3) «tanto più la 'posizione materna' invade, anche felicemente, il vissuto di chi insegna, tanto meno questa felicità e potenza fantastica riescono ad esprimersi individualmente, direttamente, in proprio». (4)

La forza simbolica, che si pensa di poter restituire «liberata» alla figura materna con un semplice atto di *nominazione*, interviene nei rapporti reali tra donne con tutta l'ambiguità che l'uomo le ha dato, mettendo la madre al centro dei suoi affetti ma lontano dalla sua storia, dotandola di onnipotenza senza riconoscerle vita propria, ponendola in alto sopra di sé, ma in tutto sottomessa ai suoi bisogni, corpo che tutto include per poi sparire nel figlio che ha messo al mondo. L'«onda calda e feconda» (Mantegazza), che va a potenziare un'esistenza debole, si lascia alle spalle un deserto. Il corpo da cui si separa il frutto della pienezza, come quello di un uomo, se pensa di aver perduto o trasferito su altri le sue doti «virili», si sente mutilato e immiserito. Dietro la maternità dello spirito, a cui non a caso sono stati innalzati altari, si perde ogni traccia della fisicità che accosta la tenerezza di un figlio e la sorpresa dei propri mutamenti. La creditrice e la debitrice di uno scambio, che ha preso forma loro malgrado, si pagano con la stessa moneta, ma è moneta d'altri. Senza sminuire il peso a volte determinante che ha la necessità, non è pensabile che su di essa fioriscano spontaneamente pensieri liberi, se prima non è stata vista come tale. Spinte inconsapevoli e coscienza di una diversità che cominciava a gettare una luce nuova sulla storia passata, sono state le ragioni complesse e contraddittorie di un movimento convinto che l'analisi della sessualità fosse indispensabile per condurre la differenza tra i sessi al suo fondamento naturale. Il desiderio di una figlia verso la madre, gravato dall'oscuro destino di non poter prescindere dallo sguardo e dai modi di appropriazione dell'uomo, ha avuto tanto peso su una socialità al suo inizio, quanto la scelta di costruire forme proprie di esistenza. La «motivazione oscura della carne che spinge

nella direzione della fecondità», oggi esaltata perché consentirebbe alle donne di «generare del loro», era parsa allora sotto il segno duplice dell'avvicinamento e della lontananza, della scoperta del simile e dell'impossibilità di riconoscerlo. Il pensiero che rifletteva sull'omosessualità femminile, sopravvissuta nell'unica forma consentita al desiderio e all'immaginazione, sapeva di aprire spazi fino allora sconosciuti di autonomia, ma di non poter innalzare come norma il rapporto che più dolorosamente mostra i segni della perdita, quale è la relazione tra una madre e una figlia.

Lo «squilibrio vitale»

L'«alleanza della donna vecchia e della giovane», posta come condizione per la nascita di un'«autorità sociale femminile», si fa forte di una pretesa di infanzia mancata, per eclissare la storia recente delle donne dentro la leggenda più antica del mondo. Tesa tra i due orizzonti egualmente astratti di un'originaria «essenza» e di un ordine simbolico di cui non è dato vedere la radice, la coppia che discende da un atto di «affidamento» si presenta abbastanza scorporata per assurgere come un «cerimoniale» al cielo delle grandi idealità, e per sedere più modestamente tra le figure familiari del senso comune.

«Bisogna dunque riunire insieme queste due leggi, quella che riguarda l'amore dei fanciulli con quella che riguarda l'amore della sapienza» (Platone)

«Il faggio è la donna e l'abete l'uomo. Il faggio è di più bassa statura dell'abete. È delicato come la donna e come la donna non sa vivere senza l'abete, che è l'uomo suo e ama d'amor platonico. L'abete è più alto del faggio... pare che nella sua statura forte e diritta dica al faggio, che è la donna sua: io ti proteggo, appoggiati a me senza paura, dormi tranquillo alla mia ombra». (P. Mante gazza, *L'anima delle cose*)

Se un pensiero, che ha conosciuto i primi movimenti in libertà, non si affrettasse a revocare a sé tutto il suo passato, non sarebbe difficile accorgersi che i «generi», in cui sembrano aver preso figura due esseri biologicamente diversi, hanno il loro riferimento naturale nel luogo che li accoglie entrambi, come per incanto, alla nascita e nell'accoppiamento. Una differenziazione, che interviene a portare guerra dentro la dimora beata di un intero, continua a farvi ritorno per paura e per desiderio. Finché il corpo materno appare come il tempio abitato da un dio, o come la terra che si è fatta estranea sotto il dominio dell'uomo, non può esserci «trama dialettica» nel rapporto tra donne, né autonomia nei confronti del mondo. Più forti della ricerca che avvicina una donna a se stessa e all'ordine naturale di cui non sono rimasti che

oscuri segnali, la nostalgia o il presentimento di un dolore più grande nella solitudine del singolo, ricompongono le parti divise e le legano l'una all'altra di necessità.

*«Eros è il Dio della realtà psichica, il vero signore della psiche, e noi abbiamo scoperto la nostra paternità, il principio creativo che ingenera anima» (J. Hillman, *Il mito dell'analisi*) «Nel rapporto di affidamento una donna offre alla sua simile la misura di ciò che lei può e in lei vuole venire all'esistenza» (5)*

La «fede» che tiene insieme la donna «che vuole» e la donna «che sa», la coscienza che si aspetta mutamenti più profondi e il desiderio ignaro disposto a cercare tra gli uomini la sua emancipazione, non ama le vite singole se non nel frutto che esse partoriscono, congiungendosi a due a due in un'interminabile catena sociale. La riparazione della «grandezza materna» non avviene su un essere femminile concreto, ma sull'unità duplice che si conserva nei sogni della specie a garanzia eterna di sopravvivenza. Ma mentre l'uomo si apre la strada in modo violento e percorre inquieto una storia che tradisce a ogni passo la sua origine, il ponte che mette in relazione la figlia con la madre, ed entrambe col mondo, sembra che goda della continuità ideale riservata ai destini di eccezione. «Il potere, la tradizione, i mezzi materiali», che visti da una sola parte, erano parsi segnati dalla ragione del più forte e improntati alla disparità arrogante del privilegio, si offrono al nascente «protagonismo femminile» con una patente di innocenza e di libertà che possono discendere solo da un particolare stato di «grazia». In un corpo d'amore che si sposta di campo con l'indifferenza di un neutro, diventano legittime diversificazioni da cui scompare ogni ombra di violenza e di necessità.

«Alle gerarchie del potere, quando si impongono a noi o quando tendono a riprodursi fra noi, non opponiamo né l'ideale né la pratica dell'uguaglianza, ma la pratica delle disparità date perché fra esse venga a galla e abbia il primato il desiderio femminile. Basta avere un desiderio vivo per dar luogo a una possibile disparità fra esseri umani, ed è uno squilibrio vitale, dinamico... »(6)

Il primo «desiderio vivo» che per ragioni ancora in parte oscure ha trionfato sulla debole volontà di altri, è quello da cui ha preso l'avvio il dominio di un sesso e la scomparsa di un altro. Che sia stato «vitale» può dirlo solo un pensiero che ha occhi bendati da una invidia mal riposta, o che si muove nel proposito determinato di appoggiare la propria riuscita a una maschilità ideale tenacemente radicata nella rappresentazione che le donne hanno di sé e delle loro opere. Non c'è da meravigliarsi perciò se, una volta divisa in due l'unità che finora è stata funzionale alla società degli uomini, un «patto fra donne», confortato solo da una «nominata»

appartenenza di sesso, si trova ad agire come la legge che gli aveva finora impedito di nascere. Nell'ambito di una politica che si separa dall'esperienza e confina nelle case, nei sogni, nelle letture taciute, il rapporto con l'uomo, reale o fantasticato, un sesso di nuovo sparisce, mentre una trionfante generatività femminile ne eredita i miti e le simbologie. Con un ribaltamento non meno allarmante della rimozione operata storicamente dall'uomo, l'«appartenenza di sesso» esautora la ricerca intorno alla sessualità femminile, e con essa lo sforzo del primo femminismo di trovare connessioni tra l'esperienza e i fondamenti del vivere sociale. Chi aveva inteso allora estendere l'intelligenza di sé a tutti gli aspetti di cui si compone la vita nel suo complesso, sapendo di poter scoprire volti ancora nascosti dietro l'economia, la scienza, la politica, non può che vedere l'insegna della conservazione su un movimento che esalta il valore del vincente e l'autorità di un mitico Eden al femminile. La parola che scoraggia a chiedere riconoscimenti e diritti alla società dell'uomo, perché nascano amicizia e produttività tra le donne, così come è pronta a fare di un'esperienza limitata e appena intravista una religione, con un'analogia fretta e noncuranza tace sulla storia paziente che altre hanno costruito.

«Tra le due donne si stabilì un rapporto stretto e tutto centrato sullo scrivere, perché Emilia aveva bisogno di fissare il suo pensiero e Amalia possedeva il dono di esprimere bene le cose, a voce come per scritto... Amalia, infine, trova il modo di risolvere il problema di Emilia: Una volta le ho scritto la sua storia di vita vissuta... e lei se la portava sempre in borsa e la rileggeva tutta commossa». (7)

Innalzata dal confronto biblico con la coppia di Rut e Noemi, la breve amicizia nata all'interno di una scuola tra due donne della periferia milanese, perde ogni realtà propria per smarrirsi nei cieli di una «trascendenza» arbitraria. L'avvio alla parola e alla scrittura, che è fatto discendere miracolosamente dal riflesso di uno specchio materno, guardato con occhi meno interessati e riportato nella concretezza di un contesto, sarebbe apparso come l'esito di un lungo percorso storico di rapporti tra donne che, al contrario della «pratica dell'affidamento», ha combattuto l'instaurarsi di ogni fede e di ogni norma esterna, perché si potessero cogliere discrepanze tra sé e sé, come è nella natura contraddittoria del desiderio, e perché altre potessero vedere sacrifici e perdite proprio là dove noi costruiamo un'immagine esaltata di noi stesse.

Note

(1) Le parole o le frasi che compaiono tra virgolette nel testo, senza altra indicazione,

sono tratte da: - Libreria delle donne di Milano, *Non credere di avere dei diritti*, Rosenberg & Sellier, Torino 1987 - Diotima, *Il pensiero della differenza sessuale*. La Tartaruga edizioni, Milano 1987

(2) Libreria delle donne di Milano, *op. Cit.* p. 139

(3) *Verifica d'identità. Materiali, esperienze, riflessioni sul fare cultura tra donne*, a cura di Paola Melchiori, Utopia, Roma 1987, p. 20

(4) *Ibid*, p. 27

(5) Libreria delle donne di Milano, *op. Cit.*, p. 186

(6) *Ibid*, p. 164

(7) *Ibid*, pp. 123-124

Ricordi di una cittadina mancata

di Lidia Campagnano

Incomincio a capire il sentimento di vergogna che blocca e distorce la memoria, e perfino il semplice ricordo di molti miei coetanei e coetanee, a proposito della loro esperienza politica svoltasi nel decennio Settanta. Mi sembra di vederlo in azione, questo sentimento, non solo nei vari tipi di pentimento che si esprimono - il pentimento ne è la traduzione più umiliante - ma anche nei silenzi, o nel sapore di estraneità che segna alcune testimonianze. Così come negli eccessi di autoironia, negli eccessi di realismo. Una vergogna quasi fisica: una vergogna da nudità. Così forte da bloccare ogni desiderio di indagarla come sentimento, di capirla. Del resto, una testimonianza non è gradita, se non ai Giudici. E non c'è niente di meglio della figura del Giudice per confermare la vergogna, la paura di essere colpiti nella propria nudità. Pubblicamente: davanti agli occhi di tanti (potenziali fratelli e sorelle?) che non soccorrono.

La regressione, in scene come queste, è obbligatoria. Da dove viene, a che cosa somiglia questa vergogna? Ma c'è il desiderio di chiederselo? Mi domando come è possibile, a chi lo fa, tornare a una qualsiasi forma di pratica politica con questo buio alle spalle, questo mare di ombra e quindi questa assenza di libertà psichica. Mi domando come si può pensare di accedere alla conoscenza, all'esplorazione, all'amore per questo oggetto - la politica - avendo bloccato in un punto, per un periodo non breve, il flusso di quella conoscenza e di quell'amore. Segnalo questo pensiero: che i bambini provano una collera terribile se, in un momento in cui decidono di essere adulti e fanno qualcosa come adulti -scelgono dei vestiti e li indossano, per esempio, - vengono interrotti, corretti con un sorriso. Se la cosa si ripete, o se il sorriso diventa risata, facilmente alla rabbia si sostituisce un altrettanto terribile vergogna. Decidere di essere adulti, non è l'entrare e insieme l'uscire da quell'età odiata e priva di investiture che è l'adolescenza? E l'adolescenza non diventa invece spesso l'immobile età della vergogna?

Primo ricordo: la grandezza del mondo

Quel che non era riuscito a fare l'insegnamento della geografia lo fece la politica. Il mondo si popolava e si colorava, come una carta geografica. Praga, la Polonia, l'Irlanda. Il Medio Oriente, i Palestinesi, l'India, la Cina, il Vietnam, la Cambogia. Il Cile. Poi, i popoli indigeni, i popoli in mezzo ai popoli: Neri d'America, Indiani d'America. Questi i popoli che ai miei occhi accendevano le luci sulla terra e la trasformavano in un pianeta unico, da salvaguardare. E questi popoli mi sembravano tesi a costruire - e quindi a lottare contro una minaccia di distruttività assoluta. Sapevano svelare la natura oscura della Persecuzione, attenuavano una paura di schiacciamento. Potevo così amare la lontananza e la grandezza, due dimensioni dell'abitare la Terra. Potevo credere che ciò che è piccolo e offeso da una sottrazione di identità conti, invece, e sappia misurarsi con l'ordine della grandezza. Ma io non viaggiavo. In estate, compagne e compagni partivano, con soldi raccolti allo scopo, pochi, lo no, avevo paura, senza che me lo dicesse. Così che l'unico viaggio fatto si è fissato in un sogno ricorrente, mi trovo in una Beirut grigia e in preda ai bombardamenti, collocata in un deserto di pietrisco, sono senza soldi, senza documenti, senza mezzi di trasporto, senza appuntamenti, una perfetta rappresentazione di angoscia e di assenza di identità. Ma allora non volevo badare a questa contraddizione. L'amore per la politica mi ha consentito di conservare per me molti segreti, in separata sede.

Secondo ricordo: il contatto con i fratelli che sanno

Le albe invernali, buie, davanti a una fabbrica: entrano quelli del primo turno, io distribuisco un volantino che ho contribuito largamente a scrivere, perché lo stile semplice e la valorizzazione delle parole era, dicevano, il mio forte. E siccome ho addosso un lunghissimo mantello marrone con cappuccio a punta, un paio di operai mi salutano così: "buon giorno fratello, sia lodato Gesù Cristo". Benissimo: senza neutralità sessuale, o fratellanza che dir si voglia, la fabbrica non te la raccontano, non te la svelano, e invece, è questo che io voglio, la loro conoscenza di questo luogo proibito a chi non ha il privilegio di fare politica ed è destinato, come me, a una laurea e a non so bene quali sue conseguenze. Il lavoro, la produzione di tutte le cose del mondo, e le leggi, e le gerarchie si spiegano là dentro, lì è l'origine non più misteriosa della città degli uomini, e anche l'origine della libertà, che incomincia con la negazione della prestazione. E del potere, perché chi produce tutto può anche, prima o poi, decidere che cosa e come produrre. Così mi nutrivo. E poi, sul lavoro, quello che mi consentiva un microscopico guadagno, e che certamente non era il mio futuro (un mio futuro personale mi suonava inconcepibile, semplicemente) sul lavoro, dicevo, mi svenavo. Carica fino

all'inverosimile delle mie scoperte e delle mie esplorazioni sul mondo e sull'origine delle cose traducevo il tutto in invenzioni pedagogiche quotidiane per un doposcuola della più torva provincia brianzola. Per scoprire che non bastava neanche a placare la fame insondabile di ragazzini che volevano amore, libertà, guida, immagini eccetera. Che volevano qualcosa di enorme, e ignoravo cosa fosse di preciso. Il mondo aveva perso i suoi confini, io anche. Io e la mia collega di eccessi tornavamo a casa e mangiavamo e bevevamo troppo. Ma dopo, tutto sembrava fresco come prima. L'amore per la fabbrica non mi ha spiegato che ciascuno ha un suo problema col lavoro.

Terzo ricordo: abitare la città

Una sensazione di appartenenza - di cittadinanza - mai più provata, dopo. Percorrere le vie del centro con i cortei era liberarsi da un senso di esclusione invidia, che al mio arrivo a Milano, diciottenne, mi aveva preso irrimediabilmente nei confronti di chi possedeva quelle case, quei ruoli sociali, quei consumi, quella sicurezza, ed era anche liberarsi dal dovere impossibile di diventare in qualche modo parte della società che il centro simbolizzava. Poi c'erano le indimenticabili strade dove abitavano gli amici e le amiche, meravigliose da imparare a memoria in ogni atmosfera e dettaglio architettonico. Poi, la costellazione costituita dal quartiere dove stava la sede politica - quando si cambiò quartiere, sede, nome, ho sentito, giustamente, che le cose cominciavano ad andare male - e le trattorie dove si mangiava, e il bar dove si beveva il caffè. Infine c'era il quartiere dove stava il mio monolocale, e qui a essermi familiari erano i negozi, ai quali io, negazione vivente della massaia, ero affezionata più di qualunque massaia: fare la spesa era ed è un gioco di imitazione meravigliosa. Uova, insalata e spaghetti a volontà. Mi rendo conto di aver riprodotto un paese ancestrale nella metropoli, di aver introdotto, nella grandezza, la piccolezza. Già questa constatazione mi suscita qualche vergogna. Una segreta operazione fantastica mi rendeva cittadina. Nel mio territorio, sentivo scorrere la storia: ogni casa che contemplavo mi raccontava, come in un film interiore, usi e costumi delle generazioni che l'avevano abitata. Mi inventavo la mia appartenenza alla Storia, piuttosto che sentirmi tra coloro che, facendo politica, "facevano la storia".

Quarto ricordo: abitare la casa altrui

Non abitavo quasi mai a casa mia, strappavo ospitalità a tutti. Quanto a me, mi sentivo irrimediabilmente inospitale, in quella stanza che sembrava un deposito di fogli scritti. E le compagne mi regalavano vestiti. Tiravo chiaramente a farmi adottare. Le notti erano belle

attorno ai tavoli e fra gli oggetti d'uso altrui, nei letti che mi venivano preparati, tra i muri sui quali altri appendevano immagini. Al mattino riuscivo a uscire da quelle case, delle quali amavo ogni cosa, grazie ai vestiti altrui, al loro conforto. In ogni casa ricucivo lo strappo che mi aveva fatto indipendente e padrona di me. Non mi dilungo, dolore e nostalgia sono così evidenti, mi pare. Gli altri, i miei ospiti, avevano un'identità ai miei occhi, e mi stava tanto bene quanto il figurarmi che io non ne avevo, non c'era bisogno che ne avessi. La politica è stata anche questo campo infinito nel quale era finalmente irrilevante delinearsi in un vestito, contornarsi di una casa, lasciar vedere un lavoro, una competenza. L'invidia universale per le forme di identificazione altrui annullava in una gratitudine indistinta per chi mi adottava.

Quinto ricordo: l'abuso di identità

E invece, come sapevano alcune donne e amiche, un'identità ce l'avevo, ed era proprio un'identità di militante politica, capace di costruire collettivi, di parlare bene in pubblico, di discutere e di arricchire la linea politica. Queste capacità mi venivano abbondantemente riconosciute. Mi eleggevano negli organismi dirigenti, fino ai vertici. Cosa che mi dava il massimo dell'esaltazione, e il massimo assoluto dell'angoscia. Mai sono riuscita a leggere quel riconoscimento con misura, come riconoscimento di specifiche capacità politiche. Mi appariva invece come il marchio di un'identità idealizzata, gonfia. Che peraltro non potevo smontare, dato che ero io stessa a profondere nella creazione di collettivi, nella presa di parola pubblica, nell'arricchimento della linea politica una quantità smodata di energie affettive, erotiche, passionali. E con quella identità, tanto più fragile quanto più era gonfia, approdavo finalmente al contatto ravvicinato, tutto diurno, spogliato dei suoi sogni, con chi sul serio avrebbe trasformato la passione politica nel proprio destino personale. E tutte e tre le parole della politica identificate da Rossana Rossanda in una trasmissione radiofonica anni fa, Libertà, Uguaglianza, Fraternità, mi caddero dalle labbra. Per prima, e più radicalmente, la fraternità. Non c'era nessuna, proprio nessuna fraternità tra me e coloro che poi avrebbero per sempre fatto politica, c'era opposizione irriducibile tra i sentimenti profondi che muovevano me, e i sentimenti profondi che muovevano loro. I sentimenti? I desideri piuttosto, i motivi personali mai indagati ma non per questo invisibili per i quali uomini e donne si danno alla politica. Si era uomini e donne, non compagni né "fratelli" e bisognava prenderne atto con una durezza che la politica ha la capacità di mettere in campo in maniera straordinariamente limpida. Questa diversità/confitto prevaleva sulle diversità individuali così tanto da ridurre ai minimi termini ogni possibile libertà. Me la diedi a gambe.

Ricordare dunque è stato ed è difficile: per vergogna. E quelli che precedono sono solo appunti. In fondo, mi accorgo che c'è qualcosa che non mi sono mai concessa, ed è la pura, semplice, automatica *messa in atto* di tutti quei desideri laterali al compito politico che ora riconosco. Qualcosa mi ha sempre salvato dal farlo senza scarti e senza tornare in me, ma è quel qualcosa che mi ha proiettato fuori dalla politica: mi è stato impossibile tollerare chi invece costruiva la propria tenacia politica il proprio futuro mestiere, proprio sul *mettere in atto*, sul non guardare e non sottoporre ad una analisi i propri desideri laterali. Così: tanto per vedere dove portano, che segno imprimono su di sé e sulla propria vita nonché sulla fisionomia del proprio oggetto di passione. Che misura danno a sé, e che misura danno al mondo. Mi si dice: che importanza ha, di fronte alla crisi del golfo Persico, vedere che gli uomini politici esprimono, lasciano vedere con una spudoratezza che rasenta l'osceno le proprie personalissime molle, e che gran parte delle donne politiche spariscono, sia perché imitano lo stesso atteggiamento - lo perfezionano: hanno più stile, non c'è dubbio - sia perché tacciono di sé tutti i sentimenti che alla politica le legano, fino a sembrare delle bacchettone? Per carità: nessuna. Quel che mi appare è uno scenario dove mi potrebbe solo capitare di decidere di andare al cinema invece di andare a piangere la partenza di qualche fidanzato sposo fratello padre eccetera sulla banchina di un porto militare. Decisione irrilevante. Ma ci sono insospettabili fedeltà che permangono nei confronti degli amori andati a male. Non avevo sbagliato oggetto, l'oggetto è il mondo popolato, i suoi infiniti legami e scontri, il senso dello scegliere chi aiutare e chi ostacolare, quel decidere di esserne parte responsabile. E quel sapere che tipo di cittadina sarei, di questo mondo. Ma sta di fatto che per capirci qualcosa ho dovuto tornare a casa, quella casa che non abitavo mai, e guardare i miei vestiti, il mio lavoro, il panorama chiuso della mia finestra, provare a dire "io", e con la lettera minuscola, anziché "noi", studiare le parentele piuttosto che le fraternità, scandire il tempo di una vita anziché quello della Storia, le lontanane della sessualità piuttosto che il calore delle cucciolate. Che occasione straordinaria, la politica, per fare questo lavoro. Anche questo lavoro. Ma non c'è luogo dove imperi di più lo scherno nei confronti di questo lavoro. Il luogo dove forse è più necessario commisurare con sapienza il piccolo e il grande è anche il luogo dove con più energia lo si impedisce a sé e dunque agli altri. Così che capita, in certi momenti politici gravi, di sentirsi vivere tutti sopra un albero enorme, ma senza radici. Pericolante, e fossile.

Autodifesa di un io politico

di Rossana Rossanda

Nessuna lettura del mio libro - raccolta di articoli d'una decina d'anni e più - è stata più amorosa di quella di Lea (*Il Manifesto*, 15/3/1987). Nessuna più ravvicinata. Nessuna mi ha mandato più amorosamente a dire: "Oh infelice, ti sbagli".

Ecco una prima differenza fra noi. A me è difficile leggere Lea, fin da quando non la conoscevo, senza sentire che siamo su un'"onda differente" e dedurne che lei sbaglia. Ho riflettuto sul suo modo di vedermi, che riflette anche un suo modo di essere, e penso che sia un altro modo di fondare l'io, l'interiorità. Non saprei se la rende felice, non sono avvezza a misurare le scelte fondamentali sulle quali si struttura una persona sulla base del grado di felicità che apportano. Mi interessa quel che lei è, come mi riflette e accetta o respinge, mi fa pensare, voglio bene al suo volermi bene scuotendo la testa come davanti a una battaglia perduta in partenza. Ma su di me teme a torto. Non perché io sia una creatura realizzata e saggia e lieta; al contrario. Ma perché non ha molto senso dire di una donna della mia età, struttura, formazione e lavoro: "Costei non s'è resa autonoma, s'è martirizzata nella antica dipendenza delle donne - per altre direttamente dall'uomo, per lei dall'universo dell'uomo e dai suoi pubblici comandamenti". Perché sono pubblici comandamenti anche quelli della sinistra: Lea su questo ha ragione. E tuttavia non serve, non perché sia tardi; ma perché *io sono questa*, e sarebbe un modo - diciamolo? - affettuosamente autoritario affermare: "Siccome una donna deve esistere anzitutto per sé, finalmente, non deve vivere come Rossana". Io conosco da che faccio politica, cioè da quasi sempre, l'imperioso bisogno di dire all'altro: "Ma potresti essere diverso! " e, da altrettanto tempo, esito però a dirmi: "Se glielo dico lo libero, gli addito una strada felice. Forse - penso - domando qualcosa per me". Una vita è una vita. La mia si può ascoltare o no, ma non bisogna perdere tempo a compiangerla. Io l'ho costruita, e non tutti possono dire lo stesso di sé: pochi, perché pochi hanno avuto la nostra (magari sofferente) libertà di farlo. È un percorso autonomo, nel senso stretto che mi sono data la mia legge, e non ha molto senso obiettarmi:

"Tu credi di essertela data". Questo è un gioco che può continuare all'infinito, ma noi non lo faremo. La mia vita ha come asse il rapporto con l'altro, ma nego che questo sia sinonimo di dipendenza. Sarei più incline a credere che la scelta di fondare il sé su se stesso sia autistico, una fuga dal principio di realtà. Una forma del sogno. Se il mio è un sogno - perché rapportarsi al fuori di noi è sempre costruire una proiezione, un progetto, una domanda, un rischio - il non rapporto è soltanto un sogno diverso; e forse, dei due, quello alimentato da più fantasia. Ma forse sbaglio. Quel che conta è che a me non importa molto definire una autonomia fondata su di me. Non la conosco, non mi interesserebbe molto, come non mi appassiona quell'astrazione concettuale che è l'autonomia del "genere umano femminile"; cosa diversa dalla differenza sessuale, perché la differenza sessuale non è, secondo me, un dato a priori, ontologico: è un aspetto, determinante e non totalizzante, della mia esistenza di persona/donna, in questo luogo e tempo d'una storia dove sono accidentalmente collocata.

Questo sono, e prima di cercar di spiegarne le ragioni, non semplici, vorrei evitare che mi si considerasse per affetto una martire. Crocifissa per gli altri. Io sono venuta al mondo, da che ho ricordo, con una curiosità immensa di capire: me e l'altro. Con l'impossibilità, tuttora presente, di pensare me in un'orbita, attorno alla quale gravita "l'altro" (persona, cose del mondo, tempo presente dell'arco della mia esistenza), sufficientemente a distanza perché io possa vivere senza scorgerlo o scegliere i momenti in cui lo avvicino.

Mi penso *una* in un pieno di *uni* e *une*, ognuno dei/delle quali manda e riceve messaggi "strutturanti" del sé. Penso al "sé", all'io come una lastra vivente che riceve, seleziona, respinge, rimanda, dialoga, si forma, informa, si scontra, e - finché dura la coscienza, finché *non occidit brevis lux* - cresce come una pianta nella terra dell'altro, - altro umano e altro non umano, quel che ci circonda e vive o sub-vive o respira o alita attorno a noi. Di questo "altro" le altre persone o forme mi incantano. Dò loro lo spessore della mia, di cui conosco le zone oscure e la luminosità come patimento e bisogno; so come, ogni giorno, io sia un "risultato" dal valore differente, e penso che gli altri sperimentino lo stesso. Mi incantano, nel senso che vivo perché mi piace vederli, toccarli, pensarmi in questa somiglianza/differenza. Mai ho smesso di credere che l'individuo è irripetibile, e sempre sorrido ai tentativi degli astri di trascinarci in un destino "iscritto" dal quale fuggiamo come meteore, e al quale ritorniamo quando non sappiamo darci altro "senso" e l'essere senza senso ci dà la vertigine. In questi "altri" io ho cercato di cogliere - finché si può, perché fino in fondo non si può mai - l'originario irripetibile; nell'amore, questo, che mi ha incantato sempre, mi ha incantato due volte. Non ho cercato

la fusione: mi ha riempito di dolcezza la percezione del battito dell'altro sangue, l'altra emozione, il momento in cui ci si cerca, la mano che si riesce a darsi, le parole che ci si scambiano. Sempre una scommessa al limite del fallimento, perché siamo individui separati - bisogna amarsi molto per capirsi molto e perdonare a se stessi e all'altro la zona così diversa che non solo non capiamo e non ci capisce, ma che sembra ergersi contro di noi, delegittimarci e delegittimare il nostro sguardo d'amore. In "politica" (per usare una parola che vent'anni fa non avrei usata, perché c'è politica e politica) per me è avvenuto lo stesso: ho visto attorno a me, vicino o lontano (ma a me sembra che siamo tutti legati da più o meno percettibili fili), gente che non riusciva ad *essere* perché costretta da inutili illibertà. Inutili nel senso che derivavano da prepotenze, arroganze, o azioni di potere che si possono condannare e scartare da sé. Ho conosciuto persone che non hanno alzato mai la testa da un quotidiano pesante di bisogni cosiddetti semplici (come se sopravvivere fosse semplice), e altre straziate da meno visibili coazioni di quelle dei poverissimi (gli arabi stesi per le strade di Algeri con gli occhi coperti di mosche, i diseredati), come moltissimi ragazzi e ragazze in cerca di senso dei nostri anni, ho camminato in mezzo a loro sentendo che ero deprivata, in qualche misura come loro allontanata da un mio avere un senso. Io credo che gli essere umani sono uguali perché a che cosa è comparabile una vita se non a se stessa, al suo arco breve? E non tollero che non abbiamo gli stessi diritti di gestire la nostra sorte e la nostra, intrinseca, non coatta, liberatoria diversità - perché bloccati dalle necessità imposte dal potere, dal denaro, da tutto ciò che fa di alcuni oggetto di scelte altrui. Questa è per me "politica", sono "gli altri" - non è una privazione, è come respirare. Non vivrei senz'aria, e soffoco in un mondo dove non si è liberi di comunicare e realizzarsi nelle nostre diversità di soldi e potere. Non sono le uniche a bloccare l'io; ma sono le uniche insopportabili, perché potrebbero essere rimosse. E mi batto (senza gran successo) per rimuoverle. Forse, nel loro tessuto, troverei una nicchia dove vivere con me stessa e i miei selezionati affetti, ma a costo di privarmi degli altri cui è negato dirlo, e a me di comunicare.

Quella diversità di tutto ciò che non è me mi incanta e mi determina[^] mi formo, sono, reagendo ad essa. E un sogno? Non credo: è l'io. E non un io neutro nel senso di inventato da lui anche per lei; è la condizione umana primaria, sulla quale crescono e sedimentano diversità imposte e diversità libere. Chi la vede così, potrà scoprire, come è accaduto a me, la differenza sessuale come un più che non azzera l'altra affermazione; la articola. Chi si vede al mondo così non è un martire: i martiri testimoniano di qualcosa che altri non sanno. Io sono figlia d'una modernità che di questo ha testimoniato a destra e a sinistra, non c'è martirio alcuno: continuo, perfino

con qualche furibondo divertimento, a testimoniare quando qualche malandrino mi dice, "Ma cara, non vedi che oggi la spinta è all'essere diversi? Che la tua colf vuol essere diversa da te? Che a Pretoria non bisogna ridurre la negritudine, con il suo carico di così estetica tragedia, e i signori dell'apartheid, anch'essi tragici perché un giorno o l'altro finiranno - et que vive la différence! - scannati?"

Ma, mi dirai, Pretoria è lontana e tu che ci puoi fare? Non è assieme tormentoso e presuntuoso svegliarti al mattino e pensare a scriverci un editoriale, invece che a vivere meglio, con più equilibrio, in più fattibili esperienze, la tua giornata? - È una osservazione assennata. Riconosco che in questo abbracciare tutto il mondo, nel nevrotico leggere il giornale sussultando "Ma questo è intollerabile", nell'afferrare la penna o prendere la parola, c'è molto di luciferino. Voler vivere nel mondo, nell'incontro/scontro con l'altro, nella folla dei sentimenti, aspettative, riconoscimenti d'uno sguardo d'un giorno, d'un lavoro comune, in rapporti di comunicazione che sono - hai ragione - forme d'amore, sta il luciferino bisogno di dire "Tutto il mondo è anche cosa mia". Ma bisogna decidersi: o sono Lucifer, o sono una martire. Io temo di essere Lucifer.

Lo temo perché so i pericoli per sé e per l'altro del rapporto con l'altro da sé. Ogni io - o forse il mio, parliamo di quel che abbiamo sperimentato - è complicato e sufficientemente debole perché nella spinta a capire tutto, non si squilibri, non si sbilanci, non si senta esposto alla riduzione del tutto che gli sfugge e a un desiderio senza risposta per sé. Questo non lo conoscono soltanto le donne, lo conoscono gli uomini dall'abisso dei tempi e allora gridano: Signore, perché mi hai abbandonato? Perché volgi lo sguardo da me? Nella solitudine mi perdo. È il pianto di Davide, che riecheggia nell'uomo moderno: così delegittimato sono di fronte a me stesso, che aspetto dall'amore d'un altro la certezza che esisto. L'inquietudine dell'io che non si contenta in sé è antica come il mondo, ma non è la stessa cosa della dipendenza: dipendente è chi appende principio e fine di sé ad un altro, non chi ne percepisce la presenza, l'alterità, l'irresoluzione d'un vivere finito. Lucifer è noto per la sua superbia, ma anche per la sua caduta.

E conosco, spero, anche il pericolo di volgersi al resto del mondo non soltanto per dire: apriti, fatti capire, la mia mano è con la tua, ma per giocare l'antico romanzo della serie: "Io ti salverò". Salverò lui, lei, la società, la natura, il mio gatto. Ma questo stupido ritornello non rischia di illudere più chi crede nell'autonomia auto-generantesi della persona (nel senso

che più è autonoma meno si spende) che non chi pensa a una autonomia messa a rischio ma costruita ogni giorno nella rete di relazioni con quel che chiamo *l'altro* - per designare il fuori da me, quel che è nato prima e sarà dopo di me, quel che non ha la mia struttura e con cui ho assolutamente in comune, con certezza, soltanto le domande prime e le ultime? Chi infatti cerca soluzione nell'io - come risposta al secolare ammonimento di non badare a se stessi, untuoso e reazionario - è indotto a credere, non diversamente da chi lo ammoniva all'altruismo, che gli altri *dovrebbero* preservarsi allo stesso modo. Gli altri sono sempre - credo - qualcuno cui siamo tentati a indicare una strada: "Io so quel che devi fare. Spenderti di più. Oppure conservarti di più". Nelle creature fini è un suggerimento, un'ansia vera. Nella sfera politica è la tentazione ricorrente di chi ha potere, e il suggerimento diventa altra cosa. Ma per evitare questo pericolo dovremo chiudere gli occhi, dire di noi stessi "Non ci spendiamo per questo o quello, perché tanto è inutile"? Teorizzeremo, come ho letto in un recente numero di *Alfabeta*, un'etica minimale perché già nella domanda "Che devo fare? Che si deve fare? Che farai? " sarebbe un'intrusione nelle monadi preziose e composte che siamo, risolte nel nostro non parlare, non vedere, non sentire?

Così anche il pensare, che mi viene rimproverato, nientemeno che al rapporto fra persona e storia, riconduce a modestia. Non a dipendenza. Perché, come mi è capitato di scrivere, io non sarò mai "spiegata" fino in fondo dalla storia, né questa si spiegherà sommando tutti gli io che l'hanno traversata. Ma *traversata*, non *guardata passare*, trascegliendo dove come e quando ed entro che limiti intervenire. Non sto elogiando qui la dedizione, ma una visione dell'io e del mondo: non è una predica, è un'idea di quel che per me vuol dire vivere, e non è più arrogante che ritrarsi in sé.

Soprattutto non è, ai miei occhi, la fonte del dolore, il chiodo della crocifissione: questo sta assai più profondamente infitto nell'inquietudine dell'io, questo portiamo in giro come chiave di lettura dell'altro, più che riceverlo dall'altro. Siamo finiti, perimetrali, conclusi, nel tempo come nell'estensione della nostra mente: questo non è "drammatico" nel senso di sofferente; è "tragico" nel senso di irresolubile. E non saprei "sessuare" se non i modi di questa presa d'atto, di coscienza: essa sta in tutto quel che so e scopro dell'uomo e della donna - e che posso chiamare anche il neutro della specie, perché è da e su questa comune condizione che è stato effettuato un antico atto di dominio d'un sesso sull'altro, e poi costruito un decalogo della differenza, vecchio come i libri più antichi. Dal quale mi voglio liberare.

Non sono certa che mi libererò esaltando la differenza. Perché i casi sono due. O essa è un prodotto d'uno stato di subalternità, nel quale nel ruolo che alla donna è stato assegnato il suo io s'è addestrato ad alcune sapienze profonde, ma solo a quelle (i territori del cuore) e ogni volta che da esse attingo so che sono assieme *mie* ma anche d'un me allenato per millenni a scavare soltanto quella zona della terra. Oppure l'atto di dominio è stato tale da cancellare una mia sostanza iniziale, un'essenzialità mai sperimentata se non dalla prima donna, Lilith, e che, ogni tanto traspare nel desiderio d'un' immagine di femminilità totalmente autonoma *perché* totalmente diversa. Qui però non siamo più nell'autonomia, ma nell'incomunicabilità di due orbite diverse: due umane specie, due culture, due linguaggi - una da tempo parlante, l'altra muta. Il pensiero della differenza o è un "metodo differenziale", cioè prende in esame il rapporto *fra due*, o è un vicolo cieco, una impasse.

Chi così pensa, non è che scopra tardi la persona; specie nella mia generazione, la persona è stata il primo centro, perché siamo figli di Kafka e Melville e Dostojevski. Scopre che la persona non è "privata", non è altro dall'agire anche su quel che di comune ha la nostra sorte storica, quel che troviamo nascendo, e forse in parte muteremo, in gran parte subiremo vivendo. Questo complica l'idea del *fare tra gli altri*, con gli altri, non ne riduce il peso - rende, finalmente, inerte ogni slogan. Ci obbliga a coniugare in tutti i tempi e modi del presente e del congiuntivo e del condizionale la speranza, le speranze, smuovendo tutti i tracciati, rendendo più problematico l'io e l'altro. Può far sorridere che io dica: E anche questo mi incanta, visto che è impossibile dirlo senza contare sulla propria pelle alcuni lividi. Già è pericoloso difendere l'io privato da quello pubblico, come se fossero due campi interamente divisi con le loro diverse guerre vinte e perdute. Quando Lea scrisse dell'ascetismo rosso aveva ben ragione di ridere di questa divisione, accompagnata per di più da asseverazioni su una legiferazione belluina dell'io pubblico, belluina verso gli altri e se stessi. Ma quando l'io si definisce nel rapporto con l'altro, come una trama e un tessuto che sono e non sono la stessa cosa (diventano la stessa cosa, penso, l'ultimo giorno nella vita: perché in quella trama, è stato iscritto quel disegno e non può più mutare, con tutti i suoi strappi e colori ed errori), si diventa cauti sui valori e sulle leggi. La conoscenza dell'altro è rischio, e la comunicazione senso d'un limite, e l'etica prima di tutto attenzione a quel ritmo, quel suono che dall'altro viene.

Non è così che le donne mi hanno permesso di ascoltarle, e qualche volta mi ascoltano? Esse non pensano, credo, che l'aver gridato come un'aquila (o una gallina) assieme al dolore di molti e contro di essi, sia la strada maestra della mia negazione. Non lo credono neanche

quando mi rimproverano, contraddittoriamente, i miei "sacrifici", o quando Lea, scuotendo la sua bella testa rossa mi guarda con occhi tra divertiti, spaventati e diffidenti e dice: "Ma tu sei matta, matta, risparmiati". E la sua penna, riscrivendo come per meglio sentirle, alcune mie parole, si domanda: ma perché tanto dolore? In sé avrebbe avuto più pace. Forse, non so, non l'ho mai provato. Non conosco questa "autonomia", ma un'altra conquistata, ammetto con fatica, morti e feriti, in mezzo al tempo che mi è stato dato. Non ne sono tentata: se voglio conoscermi di più, è perché voglio saperne di più. Di me e dell'altro... Vorrei sapere tutto, compreso il giorno della mia morte - vivrei in modo forse più dolente, ma forse anche più ricco. Ma lasciamo gli spunti luciferini e veniamo all'esser donna. Non è un mio paradosso che lo scopriamo, nel vivere, tardi: tutte lo hanno scoperto tardi, perché l'esser donna che a priori gli era dato dal primo "Oh bella bambina! Chi sposerai quando sarai grande? - Papà! " su via via con gli anni fino all'amore, è l'esser donna che abbiamo messo in causa. Dobbiamo negare quello per dirci: ma chi sono, donna che vuol dire? Questo intendeva scrivere, scrivendo che il femminismo ci ha obbligate a un rivoluzionamento, e, per chi vorrebbe rivoluzionare il mondo, esige dunque un doppio rivoluzionamento. Ci ha lacerato anche dividendo noi da alcune verità su di noi, perché che erano state trasmesse le dovevamo verificare, e questo ci liberava anche da molti piacevoli conforti - oltre che da una specifica e per molte, moltissime, ancora oggi distruttiva oppressione. (Parlo di quelle che non interessano alla donna che già si sente libera nell'affidamento; le reiette, quelle che non hanno avuto tempo né modo per capire, letame della nuova terra al femminile). Così l'esser donna non è un a priori, come del resto non lo è una coscienza di individuo, di sé: nulla di questo è immediato, è l'approdo d'un percorso. Per molte avvenuto prima, per me tardi. Ma non so quanto *anche* per le altre questo "approdo", questa scalatura nel tempo, si rovesci con sicurezza in un "all'inizio stava il mio esser donna".

Vorrei spiegarmi. C'è nella sessualità un dato a priori, fortemente sedimentato dalla storia sociale (l'atto di dominio). Il dato a priori è determinato ma non molto significante, come l'aver due gambe e una vita limitata nel tempo; la biologia è una determinazione, che diventa significante soltanto quando è avvertita dalla coscienza come terreno o impossibilità d'una gamma di scelte. E su questo livello che si pone, oggi, la priorità o no, per ciascuna di noi, dell'esser donna - non su uno più elementare. Su questo livello io "confusamente", come dice Lea, avverto e in qualche misura ridimensiono la priorità dell'esser donna. Perché il mio percorso non può essere cambiato; io mi sono diversamente strutturata.

Lea dice: quindi "non come persona *intera*". E perché no? Se, come ho cercato di spiegare,

la scelta del confronto/incontro/scontro con l'altro non è dipendenza, perché non "intera"? Che senso ha, del resto, "donna intera? " "Persona intera? " Se vuol dire autodeterminantesi, a prescindere dal tempo e gli io e le condizioni che la circondano, io penso che sia un inganno, un credere di essere in sé e per sé. Se è il sogno d'un riflesso armonioso dell'universo in noi, è appunto un sogno. L'esperienza non sognata è duale o fusionale. E l'interesse d'una determinazione - che è, non più ma neanche meno, uno scrutarsi e cercare di capirsi, e scrutare e cercare di capire l'altro - è l'equivalente del tentar di ridurre al minimo l'inevitabile lotto della dissipazione di sé, della sofferenza oscura, del pianto che da bambini portiamo dentro di noi, nel vivere con lucidità la propria finitezza.

Allora, sono una donna che ha traversato buona parte di questo secolo, vedendolo e vedendosi in esso. *Prima* donna e *poi* occhio su di me e sull'altro? Non so, non significa molto. Donna è una predeterminazione, come esser nata da padre e madre austro-italiani, qui e non in Zambia, da una certa matrice e non da un'altra. I dati a priori sono molti: ma la mia vita è l'avventura con questa predeterminazione, il modo di usarla e liberarmene. Vogliamo chiamare davvero questo un "neutro"? Un mimare inconsapevolmente l'altrui comando? L'essere, appunto, una donna *potente e infelice* - figura leggermente ridicola, oltre che malinconica? Perché si suppone che il secondo aggettivo, "infelice", venga dall'illusione del primo, "potente". Vincere cosa, vincere cosa? Ripetono con l'insopportabile Gertrude Stein, americana a Parigi, alcune donne che si arrabbiavano sul potere. Io so quel che mi premerebbe vincere, ma col potere ha poco a che vedere. L'individualità concreta - quella mia - è la concretezza dei miei giorni, non liquidabili in una deprivante corsa al martirio, per una beatificazione impossibile. Scherzo.

Ultima annotazione: la scrittura come estrema trincea d'una battaglia perduta sul terreno dell'essere e del fare. E come no? La scrittura è un parlare del vissuto o del tentato, almeno per me; e per quanto la mia sia mediocre, un dargli forma. Perfino nella scrittura politica, perfino nello slogan che, per grazia di dio e del buon senso, non ho mai coltivato, c'è un andare nel campo dell'estetico, un placarsi che all'essere e al fare non è dato. Mi guardo bene dal sottovalutarlo: se no, non scriverei. Ma non lo scambio per un essere e fare totale: bisogna concepirsi come profeti, come scopritori di idee, come inventori di sublimi armonie perché la scrittura non sia anche un sostituto della vita. Posso dire, anzi sussurrare, che il grande scrittore, persuaso di essere grande, mi è sempre parso ridicolo? Da Kafka in poi, come può - per la nostra generazione - la scrittura non essere un estremo rifugio, una testimonianza d'una perdita?

Non lo sarà, se posso chiudere con una punta di malizia, per le donne che inventeranno la scrittura femminile, il linguaggio femminile, quello che *non sarà* il linguaggio dell'uomo che finora conosciamo e, ahimè, adoperiamo. Quella sarà la nuova civiltà... può darsi che avvenga così. Non mi appassiona molto questa femminilità del futuro perché sono ancora alle prese con me stessa, donna con nome e cognome e data di nascita e un bel po' di anni alle spalle, *nella* cultura mista di dominio. Ma *mista* (non è per non avere molto scritto che le donne non sono molto presenti nella cultura e nella scrittura, siamo sempre al "questo sesso che non è un sesso", come se davvero "non fosse"); pasticciata, sedimentata, contraddittoria, piena di maschilismi poveri e di intuizioni grandi e che qualcuno chiamerebbe neutre, se "neutro" avesse un senso. Secondo me non l'ha, perché non tutto è sessuato, ma il non sessuato non è un terzo sesso, come nell'idea di Aristofane, credo, nel *Simposio*. Diotima parla per bocca di Socrate, che l'ha ascoltata e ha imparato da lei, la straniera. Il discorso, racconto che Socrate ne fa è "neutro"? Grandi sono le preoccupazioni, come suona il bizzarro titolo della rivista. Preoccupazioni, intuizioni, lampi, barbagli, cammini nel buio, luci. Per favore, ascoltate le mie con indulgenza.

Elogio di un inganno: lettere di Sylvia Plath alla madre

di Paola Redaelli

Si può incontrare una scrittrice (o uno scrittore) molte volte, ma unico è l'incontro che ce la fa amare. È come trovare all'improvviso il capo della matassa. Si tira. Il filo dipanandosi presenta nodi e garbugli che occorre sciogliere. Nel frattempo ci si dimentica di riavvolgerlo in un bel gomitolo e, un giorno, ci si trova chiuse in una stanza, sommersa dalla lana srotolata, perché la matassa ne conteneva una quantità incalcolata. Una situazione di arruffata pienezza è l'amore, e l'inizio della comprensione.

Ho incominciato ad amare Sylvia Plath leggendo, vergognosamente in ritardo, le sue *Lettere alla madre* tradotte da Marta Fabiani, molto tempo dopo il suo romanzo, le sue poesie, i suoi racconti, che poi ho riletto: l'occhio ha trovato ciò che prima non aveva visto.

Si è trattato di un incontro effettivamente inconsueto. Le lettere, come si sa, sono della Plath, ma certamente quest'ultima mai le avrebbe volute pubblicare. Esse ci sono giunte perché la madre ce le ha fatte conoscere. Ciò non sarebbe straordinario. Di molte scrittrici, come di Sylvia, sappiamo soltanto attraverso la mediazione di chi le ha amate mentre erano in vita, le ha viste mentre scrivevano, ha apprezzato le loro opere non ancora pubblicate. Tuttavia, che attraverso i loro libri entriamo in relazione non solo con la loro scrittura, ma anche con i sentimenti e il punto di vista di chi ne ha voluto e curato la prima pubblicazione, è un fatto considerato a torto normalissimo e davvero sin troppo trascurato. L'incanto e la sorpresa che *Lettere alla madre* ha suscitato in me hanno infatti origine nell'intreccio di sentimenti, scrittura e vita che ne ha reso possibile l'esistenza in quanto libro. Una figlia ha scritto: non di sé, né della madre, né del proprio rapporto con la madre, ma semplicemente *alla madre*; la figlia è morta; la madre ha fatto un libro non su di sé, né sul proprio rapporto con la figlia,

ma semplicemente raccogliendo le lettere che la figlia le ha scritto.

L'atto della madre/destinataria, che riafferma e riproduce se stessa, facendosi autrice di un libro con la scrittura della figlia, ha un'ovvietà disarmante, ma insieme anche un effetto esoterico di riappropriazione dell'esistenza di colei alla quale ha dato la vita, che corrisponde sorprendentemente alla genealogia all'incontrano che in qualche modo percorre l'opera di Sylvia Plath. In questo senso, a dispetto di ogni intenzione, quell'atto apre effettivamente uno squarcio nel tessuto compatto della scrittura poetica e in genere letteraria di Sylvia, come meglio non avrebbe potuto fare nessuna biografia dettagliata. Ma non solo: le lettere nel tono e nella continuità prive di smagliature danno ragione alla madre, perché, in tredici anni di vita lontana da casa, la figlia non cessò mai di *scrivere*, come mai smise di scrivere. Non è un fatto trascurabile per una scrittrice che si dice "terrorizzata" da ogni giorno che passa senza scrivere e che trova "così duro" non aver nessuno che si preoccupa se scrive o no. Dunque, scrivere alla madre è stata per Sylvia Plath un'attività non meno importante di quella di scrivere poesie o racconti. Anche se non fu sicuramente percepita come tale, ma piuttosto come mero strumento, mezzo.

Noi sappiamo che non è questo l'unico mezzo per tenerci accanto una persona cara e lontana; le fantasie, il ricordo hanno lo stesso potere in misura talvolta persino maggiore di una lettera spedita. Se però la persona cara e lontana è indispensabile per la nostra sopravvivenza, allora ricordare e fantasticare non bastano più. Le lettere alla madre di Sylvia Plath fanno parte di un indispensabile kit per la sua sopravvivenza. "Voglio tornare indietro al mio intermedio e più normale sentiero dove la sostanza del mondo è permeata dal mio essere: mangiare, leggere, scrivere, parlare, fare compere; così tutto è buono per se stesso e non solo un'attività febbre per nascondere la paura che deve affrontare se stessa e duellare con se stessa fino alla morte, dicendo: una vita sta passando! L'orrore è l'improvviso ripiegarsi e sparire del mondo fenomenico, senza lasciare nulla". Così scriveva Sylvia a Cambridge, in una pagina di diario del 1956. (1) Come vedremo, la scrittura delle lettere alla madre costruisce quel mondo permeato dal suo essere e combatte con tutte le forze il ripiegarsi e lo sparire del mondo fenomenico.

La sopravvivenza predilige un tempo, il presente; il passato, soprattutto, non le è consentito. Perciò in *Lettere alla madre* la memoria non ha dimora: mai un ritorno indietro - all'infanzia, per esempio - mai un richiamo a una comune esperienza vissuta, come se tutto dovesse sempre stare accadendo. Effettivamente l'accadimento ha luogo: è Sylvia, o almeno una parte di

Sylvia che di continuo si genera. Lungo le righe e le pagine, da una data all'altra, da una firma all'altra, crepita una corrente fortissima destinata ad alimentare un'immagine di sé e del mondo di cui Sylvia ha bisogno. Che Aurelia Schober non abbia pubblicato le sue risposte alla figlia, tutto sommato non importa poi molto: la presenza della destinataria è evocata con tanta forza da costituirsi con tutta evidenza come il secondo polo di cui la corrente necessita per prodursi. Ciò avviene direttamente, in capo ad ogni lettera -Mammina carissima... Carissima tra le mamme... Cara mamma... - ed indirettamente, nel tono e nel tipo di scrittura che la figlia escogita sin dalle prime lettere e sempre adotta, salvo poche eccezioni. Si tratta di un tono ottimista e razionale, "fresco allegro profondo" - come direbbe forse la stessa Plath che di questi aggettivi qualifica la sua esperienza di ragazza americana a Cambridge - e di una scrittura che ricorre largamente alla tecnica della descrizione. Descrivere ciò che sta attorno è notoriamente uno dei primi esercizi di composizione cui si sottopongono i bambini nelle scuole. Li si invita a non indugiare sulle fantasie, a dire fedelmente ciò che *veramente* vedono intorno a sé, in pratica ciò che l'insegnante vuole che vedano e secondo un ordine che generalmente si considera essere quello imposto dall'esistenza indiscussa delle cose e dal valore gerarchico loro attribuito. Perciò la cattedra è certamente più grande della sedia, ogni oggetto ha la sua utilità, ciò che è rotto verrà sicuramente sostituito e, soprattutto, gli spazi vuoti sono indescrivibili...

Sylvia Plath utilizza questa tecnica anche quando parla della sua vita di relazione, emotiva e affettiva. Raramente si sofferma ad analizzare, interpretare, e le sue riflessioni paiono discendere di necessità da ciò che con dovizia di particolari viene descritto. Veniamo così coinvolte nel flusso di dettagli che ci viene proposto e siamo sollecitate ad entrare in quella che madre e figlia vogliono sia la vita di Sylvia. Sappiamo dei suoi mobili, dei suoi boy friends, dei suoi amici, successi ed insuccessi, dei suoi proponimenti ed amori. Di molte cose in questo modo non è possibile parlare: si affollano minacciose intorno a chi scrive e tenta di tenerle nei margini bianchi del foglio. Sylvia in una lettera, non a caso al fratello, mostra di esserne consapevole: "... mi sono perduta nella metropolitana dove ho visto uomini deformi con monconi di braccia che brancolavano per lo scompartimento attorcigliati al piatto dell'elemosina come serpenti snodati color rosa e ho pensato che la sola differenza con lo zoo di Central Park è che là ci sono le sbarre alle finestre - oh, mio Dio, è inconcepibile riuscire a pensare a tutto questo in una volta sola - la mia testa si spaccherà in due....

La vita allo Smith [il college] sembra semplice, incantevole, bucolica se paragonata alla terra

desolata, arida, umida e vorticosa di questi abitanti dei moderni alveari, che sono, come ha scritto D. H. Lawrence della sua società 'morte e brillanti protubescenze sull'albero della vita'... Bacioni a tutti voi gente meravigliosa equilibrata onesta vera pulita". (2)

Ma è solo un momento, se pure un momento importante che precede di poco il tentato suicidio; per il resto prevale il ritmo efficiente, senza vuoti, televisivo che trascina il nostro sguardo su soggetti pensieri sentimenti persone paesaggi, portandoci a concludere, come vuole chi scrive, che sì, a volte non sono dei migliori, che sì, le disgrazie ci sono, ma che tutto sommato ogni cosa finirà per il meglio. Il nostro voyeurismo viene sollecitato e in parte anche soddisfatto, siamo indotte a sperare che comunque ci sarà un appagamento successivo e veniamo ammaliate allo stesso modo in cui la figlia ammalia la madre. E la inganna. Le madri, si sa, cadono in questi tranelli, travolte dalla passione per il lieto fine che vorrebbero a dispetto di tutto per la vita della figlia. Un lieto fine non necessariamente grandioso, no certo. Anzi, una vita semplice trasparente fresca allegra vera pulita meravigliosa equilibrata onesta deve avere tante piccole liete fini. Presa da questa passione, neppure la madre di Sylvia si accorge forse degli eccessi. Gli eccessi della scrittura, naturalmente: "Stamattina Lynne ed io ci siamo viste servire una *sontuosa* colazione a letto e poi abbiamo registrato le nostre voci alla radio... Poi i tre giudici hanno tenuto un *'incantevole'* discussione sui nostri lavori. Il tutto è culminato in un *delizioso* pranzo in un'atmosfera *molto intima e informale*, e Marianna Moore ha messo il suo *caro* autografo sul mio libro delle sue poesie. Sono tutti *adorabili..*". (3)

Oppure, dopo aver ricevuto la notizia di non aver ottenuto la borsa di studio cui teneva moltissimo: "L'unica fortuna è che, quando avrò finito di piangere inondando la macchina da scrivere, mi butterò sul mio lavoro, con aria di sfida più che di sicurezza, *ma con rinnovato vigore...*". (4)

L'inganno che, come osserva acutamente Marta Fabiani, viene tematizzato da Sylvia Plath in *La campana di vetro*, dalla scrittura delle lettere viene praticato e messo in scena. Sempre nelle pagine di diario stese a Cambridge nel 1956, Sylvia scriveva: "Oggi, il mio repertorio lessicale, col quale preferirei vivere su un'isola deserta piuttosto che con la Bibbia (come mi sono così spesso abilmente vantata) stava aperto, dopo che avevo buttato giù l'abbozzo di una vuota, scadente poesia, al 545: Inganno; 546: Menzogna; 547: Truffatore; 548: Imbroglione. L'abile recensore e scrittore, che è un alleato delle generose forze creative contrastanti, grida con mortale precisione: 'Frode, frode'. Come è stato gridato per sei mesi durante quell'oscuro

anno d'inferno [del tentato suicidio]". (5) Le parole nelle lettere si ordinano e si dispongono in un flusso continuo che deve coprire quella voce. E poi, che sia davvero l'inganno l'unica figura del rapporto della figlia con la madre? Il fascino, la tensione, la coerenza della scrittura che incarna e sostiene la menzogna vengono meno nel corso di lunghi tredici anni solo poche volte. La prima, all'epoca del tentato suicidio di Sylvia e della susseguente terapia in ospedale psichiatrico. Per molti mesi, quasi un anno, Sylvia non scrive. Ma nel libro, voluto dalla madre, non ci sono pagine bianche, naturalmente. Il libro cancella il silenzio tra la figlia e la madre.

La seconda volta, nel periodo in cui Sylvia si innamora di Ted Huges, il poeta, suo futuro marito. Il tono delle lettere muta improvvisamente, diventa eccitato e ansante, perché Sylvia ha finalmente trovato la sua "controparte maschile" e, soprattutto, forse in lei è nata la speranza di poter disporre, oltre che del 'noi' in cui talvolta accomunava sé e la madre - una prima persona plurale debole che mal sosteneva l'illusione di poter finalmente porre fine al confronto serrato e spassante tra il 'tu' e l'"io" che percorre le lettere di un altro 'noi', un 'noi' forte, che in questo confronto l'avrebbe retta. Prima della sua unione con Ted, Sylvia scriveva: "Non è per darti delle speranze, ma devo dirti che qualcosa di buono sta bollendo in pentola...." (6). Oppure: "Ti prego, pensa a me, che sono pronta ad accettare dolore e angoscia, ma che adesso sto vivendo in mezzo a una gioia esultante che è il meglio di Hopkins, Thomas, Chaucer, Shakespeare, Blake, Donne, e tutti i poeti che *noi entrambe amiamo*". (7) Poi scriverà: "Noi adoriamo la carnalità della terra e siamo spronati da quell'aria sottile che soffia di là dai più remoti pianeti". (8) "È il periodo più lungo di lontananza da Ted, e in un certo senso, nel corso della nostra estate di vita e lavoro, siamo diventati misticamente una cosa sola. Adesso sono in grado di apprezzare più che mai la leggenda di Eva nata dalla costola di Adamo; è una storia maledettamente vera...". (9)

Infine, negli ultimi mesi di vita, dopo la separazione dal marito, la fatica, l'angoscia, la vita irrompono drammaticamente nelle lettere di Sylvia, sola con i due figli attraverso i quali, come lei stessa afferma, è rinata, ma rivive anche evidentemente il trauma della sua stessa infanzia in cui campeggia la colpevolizzante morte del padre. Molte di esse si fanno convulse, contraddittorie, singhiozzanti, disperate e insieme esaltate. La 'verità' come una potente forza centrifuga allontana vorticosalemente la figlia dalla madre. Da una regione lontanissima, irraggiungibile, per la prima volta Sylvia scrive consapevolmente per tenerla a distanza:

"Devo dirti subito che l'America è fuori discussione. Voglio farmi la mia vita in Inghilterra. Se

incomincio a correre adesso non mi fermerò più. Sentirò per tutta la vita di Ted, del suo successo, del suo genio... Devo farmi una vita mia più in fretta che posso... Inoltre, come capirai, non ho la forza di vederti per qualche tempo. L'orrore che tu hai visto e che io ho visto che tu hai visto è tra noi e non posso guardarti in faccia finché non ho una nuova vita; sarebbe una tensione troppo forte". (10)

"Adesso smettila di cercare di convincermi a scrivere sulle 'persone coraggiose e dignitose' - leggiti pure il «Ladies Home Journal!»". (11)

"Apprezzo il tuo desiderio di vedere Frieda [la figlia di Sylvia], ma se immaginassi lo shock emozionale che ha subito con la perdita del padre e il trasloco capiresti che idea incredibile è quella di portarla via di qui in aereo in America". (12)

L'incanto della menzogna si spezza e la scrittura che l'aveva sorretta, dando vita a un romanzo infinitamente più appassionante del vero romanzo scritto da Sylvia Plath, torna ad essere quella di tante lettere che noi tutte scriviamo: registrazione disordinata, cronaca, tentativo di comprensione di ciò che succede, sfogo, strumento di comunicazione, appello. È un azzardo pensare che è anche da questo sfibrarsi della scrittura delle *Lettere* che nasce la grandissima scrittura poetica di Sylvia Plath? Dal cedere, dal venir meno progressivo negli anni, fino alla caduta finale, dell'inganno? Che fosse questo il cammino da seguire, Sylvia era consapevole: "La mia principale difficoltà", scrive nel giugno del 1958 al fratello, "è stata di superare quel tono femminile, vivace ma troppo luccicante e fragile, e sto gradualmente imparando a parlare 'chiaro e tondo' dell'esperienza reale, non solo per concetti metaforici...". (13)

La scrittura che prendeva forma nella *corrispondenza* della figlia con la madre non riusciva evidentemente a star chiusa nelle lettere e dilagando costituiva una continua minaccia per le sue poesie e i suoi racconti. Ma di quel cammino accidentato Sylvia parla molto di rado alla madre. E ciò perché la sua "esperienza reale" si svolge in un paesaggio molto diverso da quelle che esse abitano insieme. "Sto tornando all'oceano come alle mia eredità poetica, e spero quest'estate di rivisitare... tutti i luoghi che ricordo..." (14), scrive Sylvia nel 1958 e, quattro anni dopo, in un saggio per la BBC che le aveva chiesto di parlare dell'influenza del paesaggio nella sua formazione:

"Il paesaggio della mia infanzia non fu la terra, bensì la fine della terra - le fredde, salate, fluenti colline dell'Atlantico... Un giorno, quando stavo appena imparando a camminare a

quattro zampe, la mamma mi depose sulla spiaggia per vedere cosa ne pensassi. Mi buttai a capofitto verso l'onda che arrivava e stavo per attraversare la muraglia verde quando lei mi acchiappò per i piedi. Mi domando spesso che cosa sarebbe accaduto se fossi riuscita a perforare quello specchio". (15)

Questo è il paesaggio delle poesie, quello dove si compie l'esperienza alla quale Sylvia preme di dare forma estetica - "L'importante è dare forma estetica alla mia caotica esperienza, ciò che è per me, com'era per James Joyce, una sorta di religione così necessaria... come la confessione e l'assoluzione per un cattolico in chiesa". (16) Un paesaggio, come nota Ginevra Bompiani, "diviso in due": " la riva del mare dove Sylvia cammina e lo specchio del mare che la chiama come un'altra possibile dimora". (17) Solido e compatto è invece l'affollato paesaggio delle *Lettere*, ed è sicuramente la terraferma. Dove si può dimenticare che il mare è misterioso e terribile, dove si possono volgergli le spalle e semmai osservare a distanza le poche cose malconce e senza luccicore che esso risputa: "Anche mia madre era nata e cresciuta in quella stessa casa morsa dal mare: ricordava che, dopo i naufragi, la gente del luogo frugava tra i rifiuti del mare come a un mercato all'aperto - teiere, informi fagotti di stoffa inzuppata, un'unica lugubre scarpa. Ma mai che ricordasse il corpo di un marinaio". (18) È perciò una lingua di terraferma -terraferma di Wellesley, Massachusetts, Usa - quella con cui Sylvia parla alla madre del suo lavoro letterario e le parole chiave sono successo, denaro, produttività o altre che comunque indichino cose concrete, capaci di bilanciare, compensare, giustificare l'eccessività, il rischio, la fatica - tremenda, si tende sempre a dimenticarlo - di una vita dedicata alla scrittura. Molti sono i minuziosi e ragionieristici resoconti come questi:

"Quanto alle notizie di "Mademoiselle" [una rivista che le aveva pubblicato una novella], credo di non esserne ancora convinta... Il grosso vantaggio sarebbe che non dovrei darmi da fare per guadagnare 300 miseri dollari questa estate". (19)

"Tanto per dire, stamattina ho scoperto di aver vinto 100 dollari, uno dei 34 premi del concorso studentesco dei Christophers! ... Ho notato con interesse di essere l'unica vincitrice di un grosso college dell'Est...". (20)

"Adesso, solo perché ti serva da riepilogo, ti do la lista dei premi e dei riconoscimenti letterari di quest'anno:... dollari 470 TOTALE, più tanta felicità". (21)

"... Ho ricevuto una bella lettera dalla redazione di «Poetry», la rivista di Chicago, che diceva

che avevano trovato le mie poesie ammirevoli e volevano comprarne SEI (!) da pubblicare! Ti rendi conto che cosa significa! Prima di tutto 76 dollari (pagano 50 cent a riga)... e poi queste poesie, scritte dopo "Pursuit" sono tutte nuove e celebrano il mio amore per Ted". (22)

"Negli anni del nostro matrimonio, scrivendo per un totale di sole poche settimane, Ted e io abbiamo realizzato circa 2. 000 dollari". (23)

Fino al commovente annuncio dell'uscita del suo primo libro di poesie: "Ieri ho spedito per posta normale un pacchettone con due libri - uno per te e uno per Warren... Trovo delizioso il colore verde della rilegatura... E un libro bello spesso che occupa più di due centimetri di posto sullo scaffale...". (24) *Due centimetri di posto*: chissà se Sylvia e la madre si resero conto della sproporzione significata da quella frase, del limite che aveva toccato il 'loro' linguaggio, della crepa vistosa...

Note

(1) Cfr. "Appunti da Cambridge", in *Johnny Panie e la Bibbia dei sogni*, Mondadori, Milano 1986, p. 319.

(2) Cfr. S. Plath, *Lettere alla madre* (a cura di Marta Fabiani), Feltrinelli, Milano 1980. P. 88.

(3) *Ibid*, p. 113.

(4) *Ibid*, p. 103.

(5) Cfr. "Appunti da Cambridge", cit., pp. 308-309.

(6) Cfr. S. Plath, *Lettere alla madre*, cit., p. 109.

(7) *Ibid*, p. 158.

(8) *Ibid*, p. 166.

(9) *Ibid*, p. 186.

(10) *Ibid*, p. 290.

(11) *Ibid*, p. 301.

(12) *Ibid*, p. 317.

(13) *Ibid*, p. 223.

(14) *Ibid*, p. 226.

(15) Cfr. "Ocean 1212 W" in *Johnny Panic*, cit., pp. 27-28.

(16) Cfr. S. Plath, *Lettere alla madre*, cit., p. 136.

(17) Cfr. G. Bompiani, *Lo spazio narrante*, Tartaruga, Milano 1978, p. 142.

(18) Cfr. "Ocean 1212 W" in *Johnny Panic*, cit., p. 30.

(19) Cfr. S. Plath, *Lettere alla madre*, cit., p. 69.

(20) *Ibid*, p. 114.

(21) *Ibid*, p. 115.

(22) *Ibid*, p. 184.

(23) *Ibid*, p. 227.

(24) *Ibid*, p. 255.

Microracconti

di Marina Mizzau

I tre "microracconti" di Marina Mizzau fanno parte di una raccolta di prossima pubblicazione presso l'editore ESSE DUE di Verona

L'accendino

Estraggo la sigaretta, cerco l'accendino, anticipo il piacere dell'accensione autonoma, ben diverso dal goffo e frettoloso attingere alla fiamma altrui, per gentilezza offerta e per gentilezza accettata, gesto scomodo e imbarazzante come la porta lasciata aperta da chi entra per cortesia verso chi segue, magari a dieci metri, comportante il precipitoso accelerare di quest'ultimo sempre per cortesia, allo scopo di riparare con il proprio gesto il sacrificio altrui. Il signore seduto di fronte a me ha notato la mia manovra - errore, prima di mettere in bocca la sigaretta accertarsi che il fuoco sia a portata di mano - e assumendo un'espressione zelante fruga nelle sue tasche. Ecco, io ho trovato il mio accendino, un secondo di troppo, anche il signore ha trovato il suo. Devo lasciare che mi offra la sua fiamma, visto che ha fatto la fatica di cercarla; rallento quindi il gesto di portare il mio accendino alla sigaretta per aspettare che arrivi il suo. Arriva, il pollice preme tre, quattro volte, sempre più nervosamente, il fuoco non compare. Oddio, fino a quando devo aspettare prima di intervenire? Finalmente mi decido, accendo il mio accendino, lui ha avvicinato di nuovo il suo, questa volta funziona ma nell'impeto del successo i due accendini si urtano, il suo cade a terra, ci scambiamo l'imbarazzo con una risata leggera, lui si china per raccoglierlo; adesso dopo tanto disturbo non posso proprio accendermi la sigaretta da sola, devo aspettare che lui si sollevi, per accogliere la sua offerta.

Ma cosa faccio qui, ad attendere con l'accendino in mano? Potrei fingere che il mio non

funzioni, è l'unico modo per dare parvenza di sensatezza a tutto questo traffico. E se lui ormai avesse rinunciato e intascasse il suo, dopo averlo raccolto, senza farne nulla? No, nessuno dei due può tirarsi indietro ormai, né lui con la sua offerta, né io con la mia disponibilità ad accettarla; sta rialzandosi finalmente, ho fatto nel frattempo scomparire il mio accendino, speriamo che il suo adesso funzioni, e c'è già il problema del dopo: un'interazione così sofferta, se pur breve, può tollerare una dissolvenza immediata?

In ascensore

"Prego" "Grazie" "Piano? " "Ottavo" "Io settimo"

Cinque secondi. Più quattro a fine corsa, quando l'altro scenderà al settimo (grazie, buongiorno, buongiorno); cinque secondi tra il settimo e l'ottavo, ne restano 41 (in tutto sono 55). Provare a resistere. Occhi fissi alla parete, non importa se gli sguardi si incontrano, tranquillamente si ritira il proprio, insensibile al disagio altrui, estrai pure la tua chiave di casa, io non lo farò, cercala, quella buona, osservale tutte come se le vedessi per la prima volta, come se non sapessi che è quella lì, quella rivestita di rosso, faccia pure, così forse non si occupa del disagio mio, è troppo concentrato nel suo, ma di cosa è fatto il suo se non del mio, e il mio del suo? Sguardo all'orologio, peccato che in questo ascensore non ci sia l'indicatore interno dei piani su cui dirigere l'attenzione, la chiave anch'io, in fondo è logico tirarla fuori prima di arrivare in modo da essere pronti, purtroppo non c'era posta in cassetta, nessun dépliant pubblicitario da sfogliare con interesse, magari anche concedendosi un sorriso di compattimento per le offerte, e allora può capitare quello disinvolto che si associa ed è fatta. Del garage se n'è già parlato la volta scorsa, e poi adesso tutto è a posto, i problemi sono risolti. L'acqua. Sa niente dell'acqua, è vero che oggi tolgoni l'acqua? Che domanda sarebbe, c'è scritto nell'atrio, l'ho letto io come lui. "È vero che oggi tolgoni l'acqua?"

Evidentemente non deve essere facile neanche per lui, se si è ridotto a questo. Si può collaborare, ricordando che ciò è avvenuto il mese scorso. Il tema non offre più risorse, ma adesso, dopo l'imprudente interruzione, il silenzio è ancora più indecente e deve essere evitato a costo di toccare il fondo. "Bel freddo" dice infatti. Che poi non è un cattivo spunto, facilmente si potrebbe arrivare al riscaldamento, non dovrebbero spegnere la sera, oltretutto lasciare sempre acceso è più economico, ma si riuscirebbe a portare a termine l'argomento prima del settimo? Peccato non averlo pensato prima, comunque si può tenere per la prossima volta, sempre che il riscaldamento non funzioni meglio, o che non ce ne sia più bisogno, presto è

primavera. E se invece di continuare ad inabissarci si provasse a risalire dicendoci di questa faccenda? Anche lei prova imbarazzo a trovarsi con un quasi sconosciuto in ascensore? Succede a tutti, non c'è niente di male. Ma poi, gli incontri futuri? Torneremmo a dirlo. Una volta, due al massimo, potremmo scherzarci su. E dopo? Si comincerà a provare disagio per questa comune consapevolezza rinforzata dalla parola non più ripetibile, e allora a poco a poco bisognerà cancellare, dimenticare ciò che si è detto, ristabilire la normalità, ripristinare l'imbarazzo zero, cercare di nuovo argomenti neutri, o di nuovo mimetizzare il silenzio: orologio, chiavi, dépliant pubblicitari.

Devo pensarci

Di fronte a lei decine di borse, alcune aperte, veline che servivano a imbottirle sparse ovunque, fuori accessori, specchietti e borsellini; altre ne escono dagli scaffali, vengono esibite, elogiate, vezzeggiate dalla commessa che le guarda come se soffrisse a separarsene e considerasse l'offerta un dono, già incredula all'idea che si possa non amarle subito e acquistarle, una, due, tutte, e lei deve arginare questo flusso, dire che non sa, che non c'è proprio quella che cercava; ma come è possibile con tanta grazia di Dio? Allora dire che è incerta, fra tante meraviglie, deve pensarci, ma che senso ha andare a casa a mani vuote a pensarci, comunque vorrebbe almeno che quella si fermasse. E invece no, continua a rovesciare borse sul tavolo, e lei adesso vorrebbe solo andarsene, ma non può impedirsi di pensare al dopo, quando il sorriso miele della commessa si trasformerà in disprezzo, sarcasmo, mentre le mani in gesti rabbiosi risistemeranno le borse nei loro scaffali. Così lei non potrà fuggire precipitosamente per evitare di vedere tutto questo, ma dopo il consunto "devo pensarci" dovrà ritirarsi con lentezza, eseguire tutta la recita della ineluttabilità e del rimpianto, e anche dell'apertura al futuro: esibire incertezza, fermarsi sulla porta come trattenuta nella tentazione e dal dubbio, guardare ancora da fuori la vetrina, come per fissarsi nella memoria le scelte possibili su cui riflettere, offrire insomma la patetica garanzia di un ritorno.

Le periferie della memoria

di Giuliana Bassetti

I brani che seguono sono scelti dal diario tenuto da Giuliana Bassetti dal '78 all'85. L'autrice, morta nella primavera dell'86, non ha potuto rivederli, nè sappiamo se intendesse utilizzarli per una pubblicazione. Un'amorosa indiscrezione o un'irrispettosa devozione hanno spinto sua sorella e l'amica Manola a riunire i quattro quaderni di appunti in una cartellina a fiori rosa e a consegnarceli. Perché altre sapessero come Giuliana si raccontava. Una scelta di racconti "Le periferie della memoria", destinata dall'autrice alla pubblicazione, è apparsa per i tipi di una piccola casa editrice di Faenza, "Moby Dick", nel maggio di quest'anno.

Chi legge converrà sul talento, cui il tempo non ha permesso espressione piena, dì questa "adolescente a vita" come l'ha definita Maria Nadotti nel recensire il libro sul "Manifesto" (16-7-87). Ne riportiamo un brano: "Chi scrive è perennemente in viaggio -sembra suggerire la Bassetti - niente lo trattiene se non lo spazio magico recintato dalle parole. L'obiettivo del movimento non è però una meta, ma l'esplorazione scoperta e forse la ripetizione. Non si parte per arrivare e non si entra per uscire. Il viaggiare e il fermarsi somigliano piuttosto ai gesti rituali ma necessitati del nomade destinato per cui lo spostamento si scorpora dal progetto e diventa fine in sè... Di questa scrittrice, che solo il lavoro paziente di alcune amiche ha portato alla luce, viene voglia di leggere ancora ed altro".

11 - 1978

Scrivere la vita

Ho l'impressione che non riuscirò mai a scrivere niente di veramente buono, tutte le immagini che mi vengono in mente mi sembrano suscettibili di critiche infinite; forse il pensiero arriva a dei livelli di sviluppo (non alludo al mio in particolare) che non si consente la costruzione di nessuna immagine senza doverla immediatamente distruggere per la immediata inefficienza che assume appena costruita. Così scrive Italo Svevo sulla necessità di "scrivere" la propria vita: "Mi pare di non essere vissuto altro che quella parte di vita che descrivo... È certo che io

fecì tutto quello che vi è raccontato, ma leggendone mi sembra più importante della mia vita che io credo sia stata lunga e vuota". È possibile sentire questa esigenza a venticinque anni?

16 - 9 - 1979

La mancanza

A volte mi piomba addosso nei momenti più insignificanti, meno opportuni il sospetto vischioso, grigio, maleodorante (o forse è inodore?) del vuoto più assoluto e in questi momenti non saprei definirmi altro che come mancanza. Intorno ad un tavolo si scherza si ride e a un tratto una frase "priva" di ogni significato ne assume uno abissale (abissale in ogni senso possibile di questa parola) e la mancanza si spalanca, non mancanza di..., ma solo ed esclusivamente mancanza. Tutto assume una tonalità grottesca, i discorsi ragionevoli diventano irragionevoli.

16 - 11 - 1979

Il silenzio

A volte i propri passi fanno un rumore assordante che è uguale al silenzio che non esiste, io lo so qual'è il rumore del silenzio e lo sento a volte un poco spaventata, ma molto attenta. Le parole sono lente a volte ed hanno strascichi lunghi e faticosi, vorrei fumare grammi di marjuana per mozzare questi strascichi, tra una parola e l'altra dovrebbe esserci uno spazio, un tempo, un silenzio, e invece le voci hanno echi, le memorie ricordi, gli occhi lacrime. Tutto ciò che si.... Trionfanti ci ripiomba addosso come prezzo salato da pagare, compagne.

Carta a quadretti

Il sangue, a volte, può diventare acqua stagnante e le ossa diventare di gomma (e nonostante tutto ti trovi a scacciare una zanzara); a volte un muro può diventare uno specchio e la diga delle parole è sul punto di cedere; il tempo per attendere sta per finire ed il fare diventa una lunga spada avvelenata su cui ci si infilza tome stupidi tordi senza scelta. E arriva il momento in cui anche la penna e la carta sono inutili ed in cui la carta sta meglio bianca coi piccoli quadretti regolari belli uguali semplici.

9 - 12 - 1979

Il tempo

Il tempo è un suono ossessivo, il tempo che mi avvicina al duemila è sempre più veloce, ci proietta verso un muro di vetro, cos'è la vita di un uomo in un tempo così veloce, e la vita di una donna, la vita di una donna, la vita di una donna è così lenta, come il respiro di chi dorme, il tempo di una donna è disposto a indugiare a deviare a fermarsi, ma il sottofondo è sempre più veloce tic tac tic tac scivolano i minuti e diventano subito anni come semi che si sviluppano a velocità mostruosa.

31 - 12 - 1980

Quando uscivo da scuola

Mi ricordo quando uscivo da scuola d'inverno, dalle scuole elementari di via Tolosano, cercando di farmi notare il meno possibile dai bambini, di fare notare il meno possibile la mia diversità, la mia solitudine, il mio impaccio. Ho la berretta scozzese sul rosso col lungo pon-pon che cade sul di dietro (meno male che non me lo vedo) il cappotto (com'era il cappotto? Non ho ricordi in proposito) ho i calzettoni brutti, mi sembra, ordinari, e gli stivaletti numero trentotto per la crescita che non c'è mai stata. Sono grassa, timida e quando parlo sputacchio un po', come tutte le creature infelici ho una sensibilità che rasenta il morboso. Ho due orecchie finissime per ascoltare le cattiverie. L'inverno, la neve, avrei voluto essere un pupazzo, un coniglio, un orso bianco, ma non una bambina grassa e goffa che passava di fronte ai gruppetti dei bambini (cattivi, cattivi!!) che lanciavano le palle di neve in un gioco in cui io ero solo il bersaglio, bersaglio mobile, ma così orgoglioso da non schivare nemmeno i colpi. Impalata ed impassibile cacciavo indietro la rabbia e le lacrime giurando e maturando odi implacabili verso il maschio prevaricatore.

Ho imparato poi a stare alla pari, usando il vostro linguaggio, i vostri criteri, il vostro stupido cameratismo, ridendo dei vostri scherzi crudeli, sapendo bene che era l'unico modo per essere esentata dall'essere un perenne bersaglio. Se qualche volta dovevo subire, era uguale all'infanzia, subivo impassibile facendo finta di niente, mostrando anzi di "stare" allo scherzo, non più donna, non più persona, osso del vostro corpo mi modellavo con la vostra creta. Ma l'odio cresceva dentro di me inconsapevole ragazzo robusto, creatura dentro creatura. Che fatica ricercare la mia identità perduta ormai così mescolata alle storie, alle cose, ho provato con forza ad amare dentro di me per ricostruire pezzo per pezzo me persa fin dalla nascita, ma

c'è un pezzo che non vuole andare a posto e mi sconvolge il quadro perché non è un tassello, ma l'incastro di ogni tassello ed è il mio rapporto col maschio: timore, odio, attrazione, gratificazione, sconfitta. C'è un altro modo?

3 - 1983

Ogni giorno è già deciso

Ogni giorno della settimana da qui a molti anni è già deciso e ogni sera punterò la sveglia come prendere una medicina cattiva ma necessaria e un giorno andrò dall'oculista, un giorno dal dentista, un giorno starò male ma poi tutto passa e tornerò a sorridere perché bisogna pur vivere anche in questo modo magari sbirciando dalla finestra dei sogni magari facendo collezioni di dépliant di viaggi nelle isole dove non fa mai freddo.

12 - 6 - 1985

Frammenti

Perché non è sempre la stessa cosa? Mi domandavo ieri sera mentre le sue mani cercavano invano sul mio corpo l'interruttore generale delle sensazioni. Perché era invece una sensazione quasi dolorosa, un'accentuazione della mancanza, un fiorire di nostalgia. Nostalgia di altre mani, del cuore scagliato a velocità iperboliche. Del corpo che vuole e si anima. Di lui, ladro di notte. Furtivo e veloce. Perché non qualsiasi uomo, qualsiasi voce. Perché voglio il tuo corpo sottile e violento, vorace e disperato. Tu entri in me scappando, cercando un rifugio e spingi per entrare nel buco più nascosto e profondo. Dove nessun altro arriverà. Dove nessun altro desiderio ti potrà stanare.

23 - 6 - 1985

Si sente che avrei molte finestre da aprire. Ma chissà cosa c'è fuori. Meglio trattenere la mano prima che la mente si perda e il dolore irrompa. Ancora.

17 - 7 - 1985

Di me gli piacevano i polpacci

Di me gli piacevano i polpacci. Questo mi tranquillizzò perché pensai a tutte le parole che avrei

potuto tralasciare. Qualcosa di me che stava in basso al di sotto della testa che non aveva quindi niente a che fare con la mia personalità, quella che si costruisce e a volte si distrugge nel corso degli anni. Non gli occhi che alludono alle finestre, a qualcosa che sta dietro, non la bocca che porta le tracce di tristezza ed allegria. I polpacci sono inimitabili e alludono a caratteristiche primordiali assegnate alla nascita e soggette solo al tempo e agli elementi atmosferici. Un piacere puro che si garantisce l'autosufficienza. La mancanza di futuro. Che non mi interessa con nessuno. Le sue mani non mi hanno frugato dentro, non hanno preteso di distillare da me nessuna essenza. Sono state mani indifferenti, perciò indolori. Nei pori della mia pelle non si è depositata la polvere della sua vita. È bastata una doccia per togliermelo di dosso.

La spiaggia di sassi rotondi

È stato su quella spiaggia di sassi rotondi, quando le mie mani frugavano distratte che li ho trovati. È stato durante questo viaggio approdato l'ultimo giorno in una cittadina delle Marche lastricata di te. La sera in quella luce di dopo il tramonto che si consente di mentire un poco sul colore dell'acqua, la fa splendente e magica. Mi sono innamorata. Di quella spiaggia di sassi. Lì seduta ero immersa nella pace e attraverso la pelle rubavo alla terra il calore accumulato durante il giorno e al tempo minuti non infilzati nelle lancette. Nel lungo incalzante romanzo, d'improvviso si apriva una parentesi vuota e solenne. Leggera. Lì dentro quella parentesi vuota sta il senso e la rivelazione di tutte le parole scritte. Le mie mani frugavano tra i sassi, ne raccoglievo di piccolissimi, li sceglievo e di ognuno di loro mi innamoravo. Ma erano tutti più grigi e uguali. I sassi raccolti tutti assieme formavano una massa dolce di una bellezza sottile, un paesaggio diverso da quello della spiaggia circostante e la spiaggia assumeva alla luce di questa scoperta un fascino nuovo. Svelava a me il suo mistero, custodito gelosamente da un'apparente uniformità. Questo è innamorarsi. Ma non te lo dirò. Ti darò, i sassi e tu penserai che ne abbia raccolto una manciata.

11 - 11 - 1985

La tela

Si aprono fessure a volte in questa tela spessa che sto tessendo per me, non la disfo ogni notte. Ma a volte ci sono ore lunghe come molte notti e in quelle ore la trama arretra in preda al panico del proprio compimento. Che stupida abitudine è questa di scrivere.

12 - 11 - 1985

Questo quaderno sta per finire. Qui dentro ci sono frammenti di cinque anni. Non è un granché come volume per cinque lunghi anni. Molto di più, certo, di quanto mi toccherebbe in un libro di storia. Ma lì cos'è che ci va a finire? La guerra dei trent'anni può stare anche in due facciate. Con tutte le sue centinaia di morti, la fame, il freddo, le lacrime, le nascite, i matrimoni, le separazioni. Gli amori. I miei trent'anni staranno forse in una virgola, nel paragrafo dedicato agli anni settanta. Sarà una virgola panciuta o una di quelle secche e sottili come piccoli tagli sulla pagina. Tutto sommato ho scritto anche troppo. Tutte inezie, idiozie che si ripetono in ogni vita e ognuno tutte le volte deve rifare ogni cosa da capo. Si ripetono ostinatamente i riti, le ceremonie, i sacrifici, le preghiere e le maledizioni. Ognuno attraversa il territorio della vita scavandosi il proprio sentiero ignorando l'esistenza di quelle migliaia e migliaia di sentieri già esistenti. Intanto le astronavi si incrociano nello spazio e io ogni mese guardo il sangue colare lungo le mie gambe.

15 - 12 - 1985

Si accorse di aver vissuto

Si accorse di aver vissuto

Si spazzolava i capelli con un ritmo marino

Si affacciava allo specchio come a una finestra

Ogni volta il suo sguardo si spingeva più lontano

un giorno si sentì stanca. Si accorse di aver vissuto molti anni.

La morte l'avrebbe sorpresa così lungo la strada del proprio sguardo.

16 - 12 - 1985

Che senso aveva ormai essere in tanti.

Quando poi non c'era nessuno.

Una donna sola è sulla riva di un fiume i pensieri

corrono con l'acqua del fiume

Il suo corpo si sente attratto dal calmo fiume

Una donna sola

non c'è più sulla riva del fiume.

Il mio corpo pesa troppo

la mia forza non lo regge

i miei pensieri sono troppi

la mia mente non li regge i piedi vorrebbero correre

le mie gambe non possono

la mia mano ne cerca un'altra

che mi aiuti a reggere

il corpo troppo pesante

la mano si ritrae

Un pescatore

siede sulla riva del mare

ascolta

il rumore profondo delle onde.

Una ragazza guarda il pescatore

sembra

scolpito sulla pietra dura

pensa

che lui non si sente solo

come lei

perché i suoi occhi sono calmi

e sanno

cos'è la pace della mente

e pensa

che lui è solido come pietra

non come lei che della pietra ha solo

l'immobilità.

Ho paura di frammentarmi di trovarmi domani nella mente inutili impazziti frammenti sparsi un occhio, la bocca, il sorriso e come un puzzle insensato di non saperti più ricomporre di non riuscire a vederti intera di non sapere più fare un film ma solo stupende istantanee ricordarti come un morto come una foto sorridente macabra in una tomba. Non voglio che questo sia il mio modo Non voglio parlare di te come di una mielosa caramella incartata e messa in un barattolo voglio parlare di te, con rabbia antipatia, rancore, gelosia. Stupenda, lontana, perduta ritrovata, amata, baciata persona, donna, Daniela. Sento a volte un gran freddo come si spegnesse una gamba, un braccio, una parte del corpo mi sento così triste, così vicina a te che penso di poter partire per raggiungerti nella mente Questa fredda fiamma di alcool resterà accesa, sotto la mia pelle.

(La presentazione, la scelta dei brani e la titolazione sono a cura di Marisa Fiumanò).

Cara Marguerite Duras

di Agatha

Cara Marguerite Duras,

ti scrivo avendo nelle orecchie l'eco della tua voce. Una voce indimenticabile che la memoria trascina pagina dopo pagina nei tuoi libri. Impossibile non leggerli in lingua originale per chi, anche solo una volta, l'abbia udita. La passione, coniugata infinite volte nei tuoi libri, pronunciata fino allo stremo nei tuoi film, è un bagliore lontano all'orizzonte: lo sguardo può fissarla, la voce annulla la distanza. In ogni testo una possibilità evocata: un inizio che paventa già la fine, l'abbandono, il dolore. Insieme solo per poche ore. Ne esco sempre con un languore insostenibile. Chiunque abbia amato anche un sol giorno la propria madre non può non voler dimenticare. Sepolta sotto giorni e giorni d'oblio, la passione erode le viscere per riemergere insospettata. Un varco nel quale sprofondare cercando la voce interiore, lo sguardo cieco di un bacio. L'inquadratura fissa svela il limite dello spazio e dello sguardo, un limite oltrepassato solo dalle parole. La madre e il figlio difronte al mondo, una fissità che dura da millenni. Un graffio doloroso, per la memoria, che, se rimosso, rischia di soffocare la nascita dell'individuo. Una voragine che pochi riescono a guardare e che tu contempli come un'apparizione miracolosa. Non c'è ragione ragionevole, solo parole che cullano. La tua voce è un ritmo remoto: non c'è immagine poetica, reale o astratta, che possa sostituirla: l'immagine evoca un'emozione, la voce morde le viscere. *Così sarebbe cominciata la mia storia, un giorno di maggio in un roseto odoroso: India Song, Hiroshima, mon amour, l'impossibilità a lasciarsi, il triangolo ricomposto, il piacere di sentirsi bambini: persi e perdenti; così sarebbe finita quando lei partì per la terra che vide le tue origini. Il bagliore di un riflesso colto per sbaglio in un caldo preludio d'estate romana, seguito dal tuono di un temporale di fine estate a Venezia. Separati dalla necessità, dal caso, dall'impossibilità di morire insieme.*

L'amore non ha scenari inconsueti ma luoghi comuni che ogni individuo carica di senso. I cavallini di Tarquinia sono sempre là. La macchina da presa aspetta immobile il riflesso di Anne Marie Stretter. L'ombra della mendicante si allontana. Un campo vuoto dove allucinarsi

protagoniste oppure l'attesa infinita. Lei appare e scompare e io aspetto sepolta viva nella sala. La porta del cinema si apre e tutto gira intorno come uno schiaffo. Il desiderio di un rapporto simbiotico mi spaventa, soffoca in un istante anni di pensieri e di emozioni ridandomi il suono dell'origine. Una simbiosi che si sta innalzando pericolosamente attorno a noi. La musica, sempre, ovunque, riporta nel grembo materno: persi e perdenti. Il suono non stop è pericoloso. I mass media cullano i sogni, l'ideologia anestetizza il pensiero. 1987: il silenzio, l'intervallo, la pausa, la noia, irrimediabilmente persi? E tu pubblichi un libro sul dolore. Tu che hai messo in scena violentemente l'origine della seduzione e della passione, come osi parlare di dolore mentre tutti s'illudono che sia giunto il momento in cui i sogni si avverano? Le lunghe frasi che costruivano allora amori impossibili diventano oggi balbettii, frammenti sincopati, singhiozzi, dove il fascino della messa in scena si spezza: tra una frase e l'altra un intervallo insondabile. Ma mi ero sentita spettatrice nel senso più profondo della parola come difronte a un tuo testo, mai ho sentito così dolorosamente l'approssimarsi della separazione. Si sarebbe aggrappata ostinatamente alla tua voce cercando tra i frammenti una nota continua. Mai avrebbe desiderato così disperatamente di restare legata al tuo fascino e alla sua passività. Ho allungato la mano e ho avvertito il pericolo dell'illusione d'esserci. Attiva, pensante, dentro il movimento delle donne, con un lavoro indipendente; eppure si può essere comunque profondamente passive, illudersi d'esserci.

Più mi avvicinavo all'origine della tua cantilena e più vedeo sbiadire con dolore la mia illusione. Un'illusione consumata più a lungo con le donne per il solito gioco di riflessi. Un'illusione che tu hai messo in scena violentemente film dopo film con la tua voce, parola su parola nei testi. Avevo tentato con un gruppo di donne l'analisi di un tuo film, ma dopo ogni sequenza c'era il silenzio, l'ostinato silenzio di chi non vuol lasciare il sogno. Qua e là un balbettio, luoghi comuni: un fallimento. Come non amarti Margherita, pur sentendoti così pericolosa? Amante del gioco elaborato del linguaggio riproponi storie note, scritte mille volte: sempre gli stessi amori impossibili. Le gambe immerse nel fango della palude, un disperato desiderio di lasciarsi inghiottire dall'amato riflesso e l'istinto di volgere altrove lo sguardo. Ovunque il limite tra la vita e la morte. Ora che sei lontana, come il bagliore di una passione, posso guardarti e scrivere.

Ti abbraccio, con affetto

tua Agatha

Lei, i suoi figli e gli altri

*di ****

I figli sono il grande amore della mia vita, un innamoramento. Oddio! Ne parlo sempre poco. E gli amori li devi rispettare profondamente. Certo che un po' di danno lo fai lo stesso, ma li devi rispettare. Per esempio, io non ho mai fatto atti riparatori nei confronti dei miei figli: mi prendevo la responsabilità di dire i sì e i no. Che cosa vuol dire? Ecco, io con gli adulti sono meno lucida, ho la voce flebile anche quando penso di aver ragione, anzi, non reggo di avere ragione, preferisco avere torto. E quando ho avuto ragione, poi faccio dei gesti, degli atti per restaurare la persona che ho discusso, per rimetterla sul suo piedistallo. Per un incastro felice, con i figli non ho avuto bisogno di fare questo, non sono stata così bisognosa. Mentre con gli adulti, come persona, sono gelosa, invidiosa, possessiva, mai un piedino un po' spiritoso, noiosissima... Perché con gli adulti non riesco ad avere questa libertà di pensiero e di sentimento?

Mi ricordo che guardavo Giulietta dormire. Mi ricordo una cosa che mi aveva colpita moltissimo: l'attaccavo al seno, e mi eccitava, davvero, sentivo salire l'eccitazione e mi spaventavo, che essere immondo sono, pensavo. E invece era proprio un tutt'uno. Tutt'uno. Molta passione, baci tanti. E i giochi, c'era tutto il gioco dei travestimenti. Ricordo che una volta avevo detto a Giulietta: questa sera ricordati, ti devo dire delle cose, ci prendiamo un bell'impegno io e te, stiamo insieme... e lei arriva al pomeriggio tutta travestita, da principessa credo. La guardo e dico, ma Giulietta... e lei: ma non avevamo un impegno? Si era preparata come per un convegno! E allora io: ah, ma volo anch'io subito a farmi bella! E mi sono travestita anch'io. Ancora adesso, che hanno venti e ventidue anni, mi chiedono di raccontare quei ricordi, e gli piace, quanto gli piace...

Mi ricordo di ogni loro scoperta, le mani, i piedini. E quando, in clinica, ho svestito Giulietta - e sono stata sgridatissima, te li portavano a orari fissi, tutti fasciati, e li portavano via con quei

carrelli tintinnanti... che incanto, l'incavo degli occhi, la schiena, la curvatura delle guance. La schiena mi si era anestetizzata. La mia stanchezza... dov'era la mia stanchezza: nelle gambe, probabilmente. E a mezzanotte ricordo che, per l'ultima poppata sentivo le braccia irrigidirsi, e allora la prendeva Luciano: vieni qui diceva, vieni dal papà che la mamma non ce la fa più diventa di legno diventa di legno. Le mani le sentivo brave, sì. Ma ho sempre avuto un bel rapporto con le mani. Ricordo il primo bagnetto: come se l'avessi sempre fatto, mia madre era stupita della consapevolezza dei movimenti delle mie mani, di come tenevano la testina, di come lavavano. La forza, dove ce l'avevo? ... Dappertutto, direi. Mah, era una forza comune tra me e Giulietta. Questa cosa, il sacrificio materno... No, non lo conosco. Era la parte più bella di me che veniva fuori, la più vittoriosa. Ricordo l'emozione, contenuta nei comportamenti, anche adesso, ma sempre nuova, che non diventa mai abitudine e non è estasi, di quando si apre la porta e loro ritornano. Mi dà gioia aprire la porta, anche tre volte al giorno. Soltanto con loro è così. Sì, è proprio la parte più perfetta. Quel nucleo lì, che forse si dovrebbe avere con se stessi, per se stessi. Io sono complicata, nevrotica. Ma non volevo dare loro una parte misera di me. La gravidanza di Giulietta è stata bella, molto di compagnia.

Mi ricordo il suo primo movimento, come un'ala. L'emozione dei suoi movimenti. Matteo... Matteo è nato malato, e la gravidanza mi era pesata un po', c'era stato un aborto spontaneo di mezzo, e poi mi ero accorta che non stavo bene con mio marito. Matteo lo sentivo più silente, forse perché soffriva, e perché era grosso. La nascita... Che differenza. Giulietta era come la perfezione, come se avessi fatto l'essere umano più bello e anche il fiore più bello e il frutto più bello, lo la natura non la sento molto, per la mia storia infantile di piccola sfollata in campagna - ne avevo sofferto molto - la campagna evoca un disagio. Ecco: mia figlia è riuscita a darmi questo legame con la natura, che sia fiore, frutto o anche animalino. Mi viene in mente solo adesso, che mi ha dato una parte di me che era mancante. Ma Matteo... due giorni prima al caldo dentro di te, e il giorno dopo la nascita crivellato di punti, legato nell'incubatrice perché non si strappasse le flebo e il sondino. Era appena nato e ho sentito subito questa sofferenza, quel respiro, il colore di asfittico... E poi non puoi più permetterti riflessioni, non puoi più permetterti neanche la pietà. Rimandi tutto, anche il corredino e la culla, le fantasie. Ti togli il latte, glielo sparano dentro dal naso, lo tocchi con un dito tre volte al giorno e ti sembra di farci l'amore. Fai la fantasia di staccare tutti i tubi e di portartelo in una grotta, di leccarlo tutto, che ce la farà, ma poi sei ossequiente a tutte le regole, ai medici, all'infermiera. La sensazione di vuoto. Di braccia vuote, di moncherini. Erano parti diverse di me, che venivano fuori. La parte malata, sofferente... Una cosa contro natura, la sofferenza di quel bambino. Ma

poi non c'è niente contro natura. Matteo era quello che reggeva, gli altri morivano. E il giorno che ho sentito che chiamavano i genitori della bambina ricoverata vicino a lui - Patrizia si chiamava - gli sono andata vicino e gli ho detto: Matteo basta, io non ce la faccio più, devi venire a casa. Basta. Poi si è ripreso. Ricordo quando gli hanno staccato il sondino. Il primario che lo teneva in braccio, quando sono andata a trovarlo. E mi ha detto: tenga. E me lo ha dato.... E poi sono cresciuti, più o meno come tutti gli altri bambini... Con questa mamma che si è giocata con loro la sua infanzia. Mi sono presa la loro, certamente, ma ho cercato di dargli la mia. Di restituire.

Molto di questo rapporto coi figli lo devo a mia madre. Io di mia madre non so proprio cosa sia un bacio, o l'essere presa in braccio: niente. C'era una sorella che si era come impossessata di lei e di mio padre, che decideva... mi ha mandato a lavorare a undici anni, lei lasciava fare. Lei non c'era. Era la figlia di... la sorella di... Non è mai stata la madre di, la moglie di... Mi è mancata totalmente. Mi è mancata a livelli più profondi del solito. Un buco insanabile. Se penso a quello che *non* mi ha fatto, piuttosto che a quello che mi ha fatto, potrei ucciderla. Ho fatto tutto un recupero di mia madre come persona. Come persona mi piace, la stimo, legge, fa ricami stupendi, è ironica, attiva. È simpatica. Ma c'è una distanza, un orrore di fondo... Da quando sono diventata adulta mi ha chiesto una protezione di madre, e io questo non posso sopportarlo, non posso. Io al confronto, con un mio paziente sono... non c'è paragone. Ho perdonato, ma certo. Ma non ho dimenticato niente, niente.

Andavo ai giardinetti per dovere, ma non mi piacevano. Ai miei tempi erano popolati da madri infelicissime... mi ricordo dei loro richiami: non sporcarti, vieni qua... non sudare, adesso stai qui che ti calmi un po'. Mi ricordo di un'ignoranza di fondo, come di galline... si annusavano, si sceglievano e facevano amicizia. Me le ricordo tutte un po' abbronzatine, con le *mèches*, un finto disinvolto, e anche i bambini... Già: e invece se presi ad uno ad uno, i bambini e anche le madri, ti accorgi che hanno una testa, un cuore. Ma tutte insieme... Mi intendeva meglio con certe donne. Poi sono diventata amica di una di loro, che era lì torva anche lei per fatti suoi, ma aveva un bel rapporto con la sua bambina. Abbiamo incominciato a parlare, ed è stata come una prima forma di autocoscienza. Voglia di raccontare i miei sentimenti... me li raccontavo a me stessa. Tenevo un libro, un diario di Giulietta, dove mi scopriavo a dire delle cose. Anche con Luciano, il padre di Giulietta, che partecipava con grande senso di responsabilità e gli piaceva molto... Raccontare? Non molto: era più una cosa di stalla. Ho cercato tante volte di incontrarmi con una donna del Movimento che mi piace molto. Hai figli, le dicevo, perché non

ci troviamo a parlarne. Ma lei rimandava, rimandava, aveva sempre qualcos'altro da fare. Sono tante a vivere la maternità con amore, ma poi è come se si colpevolizzassero per questo. Quel che dà più fastidio a tanti, a tante, è il narcisismo materno. Me ne accorgo, quando parlo dei miei figli: ne parlo bene. Così ne parlo poco. Una mia amica, una donna del Movimento, che ha avuto una vita complicata, piena di esperienze diverse, ha avuto un figlio. Lo so che mi vede volentieri e io vedo volentieri lei e il suo bambino, sto bene con loro, conosco il suo uomo. E solo io conosco il suo lato materno: glielo valorizzo.

Un'altra cosa ho constatato della maternità: mai ho avuto tanta solidarietà come quando Giulietta è stata in fin di vita, e io aspettavo Matteo. Tutti i parenti e gli amici sono piombati come corvi, riposati, riguardati... Come, dopo un anno, i bambini sono stati bene, erano belli e sani, sono spariti. Forse quando si sentivano buoni e generosi non ti invidiavano più... So che dava loro fastidio la mia maternità più scanzonata, e cercavano spesso di svilirla, di criticarla... forse quando soffri sentono di avere un ruolo. Comunque, c'è una categoria di persone che preferisce starti vicino nella disgrazia piuttosto che nella gioia. E un'altra cosa: quando venivano alla domenica in visita le sorelle di Luciano, ecco, per qualche ora, anche Giulietta mi appariva banalizzata. Io rimanevo a casa a preparare il pranzo fin dal mattino, e non ne avevo voglia. Mi ossidavo. Sapevo che per loro ero la moglie bambina del fratello, ex impiegatina di una delle due, che era una dirigentona: il brutto anatroccolo, la figlia di operai. Loro cercavano di sedurre Giulietta, che faceva invece parte del lustro di famiglia. E io... mi ossidavo, e per qualche ora anche Giulietta mi pareva un bagaglio pesante. Poi bastava che la portassi a fare la pipì, e la ritrovavo. Ma non volevo accaparrarmela. Non ho voluto accaparrarmi i miei figli. Anche adesso che sono grandi... io misuro il mio malessere sulle domande di troppo che mi verrebbe da rivolgere ai miei figli. Sul bisogno che mi prende di averli con me, per esempio, quando so che hanno altri impegni, o che ne ho io.

Va bene così? O è troppo... materiale, questa storia?

Materiale, troppo materiale

di Lidia Campagnano

Una donna i cui figli sono ormai grandi rivela una memoria vivissima degli inizi della propria maternità. I suoi figli desiderano "ricordare" attraverso di lei. Molti "altri" non ne hanno saputo nulla di ciò, pur vivendole accanto, o nei dintorni. Così che, nella vita di colei che racconta, una relazione felice e creativa si isola in un quadro di relazioni non felice e non creativo. Per un "felice incastro", in questo caso, la rottura del mistero dell'amore materno non diventa né la rivelazione di un dolore enorme né l'idealizzazione della chiave di volta della vita femminile.

Qui si racconta invece un tentativo di reciprocità: ho dato loro la mia infanzia, mi sono presa la loro. Come a dire - poi. E per questo, ho potuto essere adulta io, nella maternità molto più che altrove, molto più che in altri rapporti per definizione adulti, e così hanno potuto diventare adulti loro, i figli. È fuori dalla relazione materna che si rovescia, in questo caso, tutta la tensione tra la propria infanzia. Rimpianta o odiata, e l'età adulta, ovvero quella capacità di amare insieme sé e gli altri che facilmente appare come una meta irraggiungibile. Quanto avrà contato l'assenza di comunicazione, di comunicabilità, di quest'esperienza che, quando è insofferente ai lirismi pubblicitari e al lamento, rischia di essere "troppo materiale"? La tecnica - la medicina in particolare - ha coperto tutto il campo della materialità della nascita. E infatti, di medicine si colorano anche le confidenze che le madri si fanno a proposito della "materialità" della loro esperienza. Se non si tratta di medicina... bisogna andare ai Giardinetti per sentire come si traveste la comunanza di esperienze "troppo materiali" nella parole delle madri. Che cosa deve succedere perché materia e parole, età adulta e età infantile, mondo interno e mondo esterno non vengano lacerati dalla maternità? Bisognerà raccogliere molte testimonianze, molta "materia", per cominciare a saperlo.

Quel che viene in mente è che, mentre sul mistero dell'amore materno e sulla sua

polarizzazione tra pena e idealità si regge un mondo e una cultura - si fa tutto, pur di dimenticare la materia materna - le figlie, lungi dall'avvantaggiarsene, guardano con rancore alle madri. Sono incerte tra il rancore per chi ha dato loro "soltanto" nascita e cibo (una madre troppo misera) e il rancore per chi ha dato loro tutto, anche troppo (una madre troppo ricca). Raccogliere racconti: l'attività del raccogliere è stata, alle origini, umanizzante.

La foto del sogno

di Giovanna Grignaffini

Lo struggimento

Diciamo innanzitutto che si tratta, *per me*, di un film struggente. Carico né di tristezza (troppo serena), né di dolore (troppo deciso), né di lacrime (troppo liberatorie), ma di quello stato incerto, nomade e febbrile in cui la debolezza è senza scampo proprio perché agita da un gesto di totale abbandono. Quello stesso stato di struggimento che ci invade quando scorriamo le foto ingiallite di un album di famiglia: gesti *fissati* in una istantanea e sottratti allo scorrere del tempo; volti e corpi *immobilizzati* nell'eterno presente dell'immagine. Immobilità, fissazione. Ossessione che invita ad essere contemporaneamente qui e altrove, che costringe incessantemente a ripercorrere il tratto vuoto che divide un esserci stato da un esserci ora. Adesione. Separazione.

Il film in questione è *Lettera da una sconosciuta*, realizzato da Max Ophüls nel 1948, tratto da una novella di Stefan Zweig, notevolmente rimaneggiata e trasformata in sede di sceneggiatura. Della novella è comunque rimasto intatto il nucleo narrativo centrale, già esplicito nel titolo, e messo in movimento poco dopo l'inizio del film: "Quando leggerai questa lettera io sarò forse già morta". *Lettera da una sconosciuta* è dunque la storia di una donna *senza nome* che, giunta in punto di morte, racconta all'uomo che ha amato - segretamente e per tutta la vita - le stazioni della propria passione amorosa. Il tempo del film diventa così il tempo di lettura della lettera e il nome della sconosciuta diventa, per l'uomo, enigma da decifrare: "Tu non sapevi chi ero e neanche se esistevo". Dentro questo tempo rarefatto, riempito solo dal racconto di una sconosciuta sussultano frammenti di passato che chi legge ha lasciato scorrere al proprio fianco: zone d'ombra senza memoria. Tre elementi scorrono - originali - lungo l'intelaiatura di questo film. Una donna senza nome si fa voce che da corpo al racconto; lo sguardo luminoso di Joan Fontaine si fa strumento attivo della messa in scena affidata al flash-back; una figura femminile "sregolata", immemore di norme e convenzioni, segue lucida e pacata il proprio invasamento amoroso. Tre elementi, questi, che hanno trasformato *Lettera da una sconosciuta* in

terreno privilegiato di esercizio della critica femminista, soprattutto nel corso degli anni settanta e nell'area anglosassone. E tuttavia, *per me*, nessun trionfo. Nessuno specchio in cui contemplare appagata il dispiegarsi di una voce e di uno sguardo che mi appartiene. Solo struggimento, che la parola piana dell'analisi cercherà di precisare e attraversare.

Un melodramma debole

La rigida classificazione in generi che, sul piano produttivo, narrativo e figurativo, domina il cinema classico americano, assegna a *Lettera da una sconosciuta* uno spazio preciso all'interno del melodramma: genere dell'eccesso e del dispendio contenutistico e formale, luogo privilegiato di un discorso amoroso eternamente rivisitato per le lacrime di un pubblico quasi esclusivamente femminile. Se di melodramma si tratta, però, dobbiamo parlare di *melodramma debole*. E questo non tanto in ragione del fatto che ci troviamo di fronte ad un impianto melodrammatico contaminato con elementi desunti da altri generi (un fenomeno questo già ampiamente diffuso nel cinema classico americano). Anzi, da questo punto di vista, i tratti pertinenti del melò, in *Lettera da una sconosciuta* si trovano dispiegati nella loro forma più pura, fino a trasformare questo film in una specie di compendio dei luoghi e delle figure intorno a cui si costruisce l'immaginazione melodrammatica. Basterebbe a questo proposito ricordare alcuni elementi: il sogno d'amore femminile, il figlio della colpa, l'opposizione tra desiderio e amore materno, il sacrificio (la morte del figlio), l'espiazione (la morte della protagonista), la presenza del caso come unico motore degli eventi, la struttura circolare della narrazione che risponde unicamente alla legge dell'Eterno Ritorno. Il fatto è che tutti questi elementi non hanno la forza di imporsi come strumento di generazione e composizione del testo: ne frastagliano la superficie senza trasformarsi in struttura che da vita, ne percorrono la profondità rimanendo immobili come uno sfondo scenografico. Insomma, in *Lettera da una sconosciuta*, il melodramma si trasforma in materia su cui si esercita la messa in scena: materia, nel senso di vero e proprio *materiale da costruzione*, come il volto di un attore, una strada bagnata dalla pioggia, una città interamente ricostruita in studio.

Parlare di *melodramma debole* significa allora parlare di una struttura narrativa e di una scrittura filmica che lavorano sui dati di partenza - la materia melodrammatica - fino al punto da spegnerne l'incandescenza, fino al punto da modificare sostanzialmente le modalità del patto comunicativo che il melodramma intrattiene abitualmente con lo spettatore. Si è presi in questa ragnatela di amore, morte e passione: ma non fino alla commozione. Si partecipa

a questo gioco dei sentimenti: ma non fino alla identificazione. *Lettera da una sconosciuta* non è tra i film che - più direttamente - parlano al cuore.

La voce e lo sguardo

Lettera da una sconosciuta si apre e si chiude con due scene speculari racchiuse nel trascorrere di una notte. Vienna 1900. È notte profonda, una carrozza si ferma di fronte ad una casa. Ne scende un uomo: bello, elegante, il passo stanco, il volto segnato. Spento. È quasi l'alba, una carrozza attende di fronte alla stessa casa. Vi sale un uomo: bello, elegante, il volto rasserenato. Quasi luminoso. La carrozza si allontana.

L'uomo è Stefan Brand musicista fallito e seduttore di successo. Quando rientra a casa è appena stato sfidato a duello da un uomo che non conosce e per un motivo che ignora. È deciso a non presentarsi all'appuntamento fissato per il mattino seguente. Quando all'alba i due padrini bussano alla sua porta dice solo "Sono pronto" e cammina sicuro verso il proprio destino di morte.

Quello che separa la prima scena dall'ultima è la lettera da una sconosciuta. Quello che accade tra il prologo e l'epilogo è un viaggio nel passato affidato alla *voce* e allo *sguardo* di una donna senza nome. Un viaggio nel passato della donna, che è però, innanzitutto un viaggio nel passato di Stefan, la storia di uno sguardo d'amore femminile che è però innanzitutto estremo dono a Stefan di uno sguardo attraverso cui contemplare la propria storia. Così il tempo e lo spazio del film sono rigidamente delimitati dalla stanza in cui avviene il percorso di identità di Stefan: tutto il resto è presenza fantasmatica che fa solo increspore la superficie della sua coscienza. Alla fine della lettera, Stefan, che è stato sempre solo oggetto di sguardo, per la prima volta, *vede*: i gesti, il volto, il corpo che gli hanno appartenuto senza che egli fosse mai stato in grado di *riconoscerli*. Ora, finalmente, sono suoi.

Alla fine della lettera, Stefan, che è stato sempre costruito solo dalle parole degli altri, *sa*. Con l'aiuto del maggiordomo arriverà anche a pronunciare il nome della sconosciuta: Lisa. L'enigma è stato sciolto, la voce e lo sguardo di Lisa possono ricongiungersi al loro corpo. Ma non è un corpo caldo d'amore. È solo la sovrapposizione di una Lisa giovinetta che Stefan immagina di vedere mentre scende per l'ultima volta le scale: ombra di un'ombra, fantasma che ha vissuto la propria vita interamente "in immagine", lasciandosi bruciare dalla fiamma del racconto. Ed è questo il vero sacrificio che Lisa affronta nel corso del film. Un sacrificio che

appartiene all'ordine del racconto e non a quello della storia, rivolto pertanto a chi, come Stefan, ha potuto ascoltare e vedere grazie alla voce e allo sguardo di Lisa. Storia di un amore impossibile, storia di una dissipazione totale di sé, solo per amore, *Lettera da una sconosciuta* non regala scompensi e trasalimenti, poiché la doppia cornice narrativa che trattiene la materia melodrammatica ce la restituisce filtrata dalla luce che proviene dalla camera chiara della coscienza. Quella di Stefan, e quella di noi spettatori.

Come un'istantanea

Ma la camera chiara non è solo quella della coscienza, così come i filtri e le cornici non appartengono solo all'ordine del racconto. Scale, porte, finestre, vetrate e, più in generale l'intero dispendio scenografico fa resistenza, diviene opaco e in un certo senso si frappone al desiderio di uno sguardo che vorrebbe dominare, intera, la scena.

Lo spazio è rigidamente bloccato dai bordi dell'inquadratura a cui non preme o si agita nessun fuoricampo. Spazio talmente bloccato da rivelare talvolta la propria artificiale teatralità attraverso l'esibizione di vere e proprie "tendine": come avviene in tutte le occasioni di incontro tra Stefan e Lisa (il ristorante, i fondali dipinti che scorrono dietro il finestrino del treno, la Vienna di cartapesta in cui i personaggi si muovono come in un acquario). L'operazione di messa in scena si risolve quasi interamente in un accumulo di ostacoli per lo sguardo e di situazioni "messe in posa". Nessuna concessione a quella "estetica della trasparenza" che è il regime linguistico più idoneo a nutrire la forma emotiva del melodramma.

Le prospettive sono oblique, i piani si dispongono come quadri, i quadri appaiono incastonati in immaginarie cornici: scorrono, succedendosi l'uno dopo l'altro e senza neppure provare a costruire un'illusione di movimento. Tenuta a distanza dal racconto e dalla messa in scena, inabissata dai filtri che la stringono in una morsa, la storia di Lisa precipita in una fissità raggelata. Quasi un'istantanea.

Lettera da una sconosciuta è una foto scattata al sogno d'amore femminile. Una foto che racconta del suo essere stato vivo, un tempo, e non essere più, ora. Il mio struggimento potrebbe essere solo la prova che quella foto mi appartiene.

Madri in guerra

di Giovanna Grignaffini

Non necessariamente la scena più bella, quella più importante o quella più vera. Non necessariamente la scena di un film: un incontro, una foto, una visione. A volte senza storia, fuori racconto: solo un'immagine. Ma, tra le migliaia di immagini che affollano quotidianamente il mio sguardo e il mio corpo, proprio quell'immagine. Immagine a cui mi incollo. Immagine in cui mi dibatto. Nessuna sorpresa allora nel trovare come prima scena madre, una scena di madri.

È così bella Sigourney Weaver che si fa fatica a disancorare la seduttiva disarmonia del suo volto non riconciliato dalla scena madre di cui è protagonista in *Aliens II. Lo scontro finale*, proprio nel cuore del film. L'antefatto corre veloce lungo i binari già tracciati dai generi del nuovo cinema americano, con la loro riproposta di alcuni luoghi tematico-strutturali dei generi del cinema classico contaminati o dall'innesto di nuovi materiali o dal ribaltamento radicale di antichi ruoli e funzioni.

Dunque: lotta per la sopravvivenza, l'Altro come minaccia, pericolo di annientamento, una missione impossibile. Due forze in campo a contendersi l'egemonia nella lotta contro una diversità sconosciuta e mostruosa: da una parte l'ottusità ragionata della comunità maschile (comunità scientifica, sociale, militare); dall'altra, il cuore, il coraggio e l'intelligenza di una donna: Sigourney Weaver. Conflitto duplice, sottratto al primato dell'ideologia: *una donna, gli uomini, chi sarà mai l'Alieno?*

Anche il corpo di Sigourney Weaver corre veloce lungo i binari tracciati dai nuovi modelli di femminile: corpo non levigato dalla patina translucida delle riviste femminili, corpo che sprigiona forza senza inarcarsi sotto l'eccesso del body building, corpo caldo e vitale anche quando si trasforma in potente macchina da guerra, corpo che si arresta sempre un attimo prima di abbandonarsi ad androgine ambiguità: *corpo sessuato*. Chi sarà mai l'Alieno? Una donna e una bambina, unica sopravvissuta all'ultima terrificante apparizione dell'alieno. La bambina chiede affetto, protezione, sicurezza; la donna chiede affetto, legittimazione, sicurezza: insieme

saranno più forti. Chi sarà l'Alieno?

Importerà forse poco adesso ricordare che i piccoli alieni che cominciano ad attraversare il film sono tanti, brutti e cattivi, come si conviene; che gli occhi della bambina e degli spettatori sono sempre più pieni di terrore come si conviene, e che le prove interne ed esterne cui viene sottoposta l'eroina sono sempre più difficili e spettacolari, come si conviene. Le parti sono distribuite chiaramente, è fin troppo facile scegliere la nostra parte. È invece importantissimo ricordare che volendo la nostra eroina inoltrarsi fino alla radice più profonda del problema, finirà inevitabilmente per trovarsi di fronte al luogo stesso di generazione degli alieni. Ed è proprio questa la scena madre. Da una parte, una donna e una bambina cariche del destino dell'intera umanità, dall'altra, una creatura mostruosa che sta deponendo altrettanto mostruose uova da cui si intravedono già gli orrendi tentacoli dei futuri alieni. Riesco ancora ad essere dalla parte di Sigourney Weaver mentre spara premeditatamente sulle uova ed approfittando dell'attimo di stupefatto dolore materno riesce a fuggire con la bambina?

Dove sono io mentre, per un attimo, una *madre simbolica* si scontra con una *madre naturale* e la debolezza è interamente dalla parte di quest'ultima? E come comporre la lacerazione se l'immagine stessa del materno mi si presenta in sembianze mostruose? A premere ai bordi di questa scena non è solo l'avanzata trionfante dell'ingegneria genetica con il suo carico di creature artificiali partorite al riparo della sessualità dentro gli asettici laboratori della scienza: una storia che centinaia di film di fantascienza hanno raccontato, dal mostro di *Frankenstein* ai replicanti di *Blade Runner*. Lo scontro finale di cui parla *Aliens II* è il gesto che esorcizza definitivamente la paura del materno consegnandolo, dopo tante lacrime di melodramma, ai confini della realtà: in quella zona oscura in cui si muove, scandaloso e irriducibile, il discorso dell'Altro. Avviso ai naviganti del periglioso mar delle nuove mitologie del femminile: anche ad Hollywood - premiata ditta di anestetici per l'immaginario collettivo - il futuro del materno ha il volto trionfante e rasserenato della madre simbolica.

L'oggetto erotico sfigurato: incontro con Cindy Sherman

di Maria Nadotti

Mostruose presenze oniriche, inquietanti connubi di maschile e femminile, di umano e di bestiale, corpi mutilati e cadaveri decomposti nella mostra più recente della fotografa americana Cindy Sherman. Una rivisitazione post-moderna di molti dei luoghi obbligati della psicoanalisi, della favolistica, della letteratura e della storia dell'arte mondiale. Una provocatoria presa di posizione sull'autorappresentazione delle donne e una suggestiva proposta d'uso del medium fotografico come spazio di performance e di messa in scena teatrale. Trasgressione estetica e assunzione della passività come categoria femminile dominante nei tredici autoritratti mostre esposti alla Metro Pictures Gallery di New York.

Il tredici nella cultura americana è un numero maledetto, un tabù, l'interdetto per definizione. Gli edifici negli Stati Uniti non hanno un tredicesimo piano e sulla pulsantiera degli ascensori al posto del 13 c'è un'ellissi, un buco bianco, un salto. Bene, Cindy Sherman ha scelto proprio l'osceno 13 per portare in scena l'irrappresentabile, il rimosso, in una mostra fotografica di gigantografie a colori il cui oggetto è, come ormai da anni è caratteristico del suo lavoro, il corpo dell'artista stessa. Enormi pannelli fotografici, impreziositi da un uso sofisticato e sapiente di colori e luci, più simili a tele barocche o a scenari teatrali cristallizzati attorno a un personaggio chiave, che a materiali destinati alla durata effimera della fotografia. Dietro i vetri e dentro le cornici (spesso ridondantemente enfatizzate da una serie di cornici/scenari interni alla fotografia stessa) una carrellata di personaggi femminili, orrendi per mostruosità propria e perché designati/disegnati a suscitare orrore e ripulsa nello spettatore. Il corpo esibito della/dalla Sherman non è più infatti il corpo della seduzione, dell'ovvietà, della normalità e quotidianità americane al femminile delle sue serie fotografiche passate.

Il corpo femminile descritto alla fine degli anni '70 dalla Sherman come luogo di passività e di oggettivazione, luogo di persuasione e di arrendevolezza tutta pubblicità televisiva, rotocalchi ed alta tiratura, cultura pop e messaggi iper massificati, si è qui problematizzato e stravolto. Caricatura mostruosa e degenerata di un femminile subalterno e passivo, che si dà forma solo assumendo/accettando lo sguardo sadico e violento dell'altro, la galleria di autoritratti della Sherman codifica, capovolgendolo e quindi svelandolo, il rapporto di dipendenza che definisce la fisicità delle donne come significante delle fantasie, dei desideri e delle paure maschili. Fisicità eccessiva, ripugnante, artificiale, ipertrofica, in cui al trucco come strumento di abbellimento e di cattura, come arma forte di adeguamento al piacere maschile, si sostituisce più per contiguità che per opposizione il trucco come stravolgimento, manomissione, protesi. I personaggi dei tableaux '85 della Sherman sono pure ipostatizzazioni, figure congelate e favolose di un immaginario archetipo e primordiale che assegna alla donna una posizione ambigua, a cavallo tra totale impotenza (in quattro casi su tredici il corpo della Sherman è un corpo morto, cadavere degradato, humus linfatico e liquefatto) e potenza minacciosa e sordida (il corpo bisessuato, stregonesco, vecchio, trasgressivo, alterato da arti fantastici e improbabili).

Ho voluto incontrare la fotografa, un po' per capire quale percorso teorico e personale la abbia portata a questa fase della sua produzione artistica e un po', perché non dirlo, per osservarla con calma al naturale, senza la mediazione consueta di make-up intrusivi e di costumi-scenario. Come prevedibile, priva di trucco e di maschere, non in performance, la Sherman è una persona assolutamente qualunque. Ma proprio l'eccessiva normalità, insignificanza, neutralità alludono di per sé alla possibilità/necessità di usare del corpo come di una base, materiale plastico e duttile da trasformare, travestire, mimetizzare. Un po' lo stesso gioco fatto da Laurie Anderson con la voce, una voce qualsiasi, priva di personalità spiccata e quindi capace di adeguarsi a una varietà discreta di ruoli, dal maschile al femminile, dalla fluttuazione tra i due poli alla convergenza. Gioco di puro travestimento e mimesi, assai poco omologabile con la categoria androgina in quanto dell'altro sesso sia la Sherman che la Anderson sembrano assumere soltanto i segni esterni - il linguaggio vs la biologia, gli abiti vs l'anatomia - in un arco temporale contenuto e volatile. Cominciamo parlando dell'itinerario che l'ha portata alla produzione dei mega autoritratti esposti alla Metro Pictures Gallery di New York, che tanto scalpore hanno suscitato tra i critici americani. A monte del progetto c'è stata una proposta, o meglio un'istigazione, partita dalla rivista americana *Vanity Fair*: vari artisti avrebbero dovuto scegliere una favola per l'infanzia e illustrarla con la fotografia.

Il progetto si è arenato, ma nel frattempo la Sherman si era appassionata alla lettura delle favole dei Grimm, di Andersen, del folklore cinese, delle *Mille e una notte*. Un appassionamento inquietante e morbido, tutto rivolto alla ricerca di un testo "carico", non ripulito per l'infanzia. Ricerca ovviamente di facile soddisfazione all'interno degli orripilanti inventari fantastici contenuti nella favolistica internazionale. Ne sono usciti infatti non uno, ma tredici personaggi. Attorno a ognuno di essi si è coagulato uno scenario prodotto - secondo le parole dell'artista - "nel chiuso del mio studio". Da tempo infatti la Sherman non fotografa più all'aperto. Tutto quello che le occorre per ricostruire, se pur in regime di totale artificialità, ogni possibile scenario naturale deve essere quindi tenuto a portata di mano. Si tratta di. Materiali di base, sabbia, sassi, polvere, che, oltre a situare fisicamente un'intuizione e un'idea, ne fissino l'ambito di riferimento e di retroterra. Ed è proprio da questi materiali di partenza e da uno scenario che la Sherman ha dato il via a ogni singolo autoritratto, senza sapere bene dove sarebbe andata a finire, senza un progetto tanto meno scritto, fidandosi di quella che lei chiama intuizione e della sua curiosità. "Un progetto lo si scopre strada facendo".

A monte o accanto a questa suggestiva spontaneità stanno però una ferrea tecnica fotografica e un disciplinato gusto per la sperimentazione. Dietro a ognuna delle sue gigantografie si nasconde un sofisticatissimo uso delle luci, studiate nei dettagli prima ancora che venissero portati davanti all'obiettivo costumi e trucco. Solo la fase finale, quella degli specchi, di cui il *loft* in cui la Sherman vive e lavora, è pieno, prevedeva l'entrata in scena dei personaggi e una narrazione. "Guardarmi è parte integrante del risultato del mio lavoro. Non scatto molte fotografie: mi guardo". Tra l'immagine allo specchio e le stampe finali, la fotografa ha inserito però una Polaroid, usata durante tutto il processo, per ritoccare e verificare quello che stava facendo. Per capire quando uno dei suoi lavori è davvero terminato, la Sherman ricorre alle diapositive, perché anche quando sembra che tutto sia giusto, luci, scenari, personaggi, può succedere che qualcosa non funzioni. E di solito si tratta del personaggio: "perché non è estremo come lo avevo pensato, quando è ancora troppo familiare, quando mi ci riconosco troppo". In questa sua recente serie fotografica la Sherman ha optato decisamente per il colore, lasciandosi alle spalle anni di uso quasi esclusivo del bianco e nero. Per noia, ma anche per un rifiuto consapevole della categoria del "nostalgico", così solidamente ancorata nell'iconografia occidentale proprio, se pur paradossalmente, al bianco e nero. Bisogno di maggior relazione con il tempo reale, di aggiornamento, ma anche di superare l'impasse del reale a favore dell'artificio. Ecco anche perché, insieme al bianco e nero, la Sherman ha eliminato l'aperto. E il colore, come il cinema insegna, a essere finzione, illusione,

sogno, contro lo statuto denotativo del bianco e nero, ed è lo studio, la ricostruzione, il vuoto che si riempie di falsi materiali/oggetto predisposti a simulare nel modo più vero, perché verosimile, la realtà. Gli ultimi incarichi accettati dalla Sherman, prima di dedicarsi interamente al suo progetto *Vanity Fair*, erano stati, se così si può dire, di stampo commerciale. L'artista aveva accettato infatti di lavorare tra New York e Parigi come fotografa di moda per alcuni grossi stilisti. Dianne B. Per cominciare e con successo e soddisfazione. Gli abiti di questa stilista, così eccentrici e bizzarri, avevano permesso alla Sherman di ricavarne personaggi caratterizzati dallo humor, assolutamente non seri. Il tentativo di ripetere lo stesso gioco in Francia è finito invece malamente. L'operazione della fotografa di mettere al posto di modelle impeccabili e dalla bellezza uniforme corpi stravolti, coperti di cicatrici, brutti, artificiali dell'artificialità che appartiene al disgusto, all'anomalo, al degradato ha irritato e forse spaventato i suoi datori di lavoro europei. Liquidata in fretta e furia, della Sherman sono stati salvati soltanto i lavori più ovvi e meno minacciosi.

Da lì si è sedimentata però nella fantasia della fotografa un'articolazione, teorica e visionaria insieme, reperibile nei suoi tableaux recenti. Come reazione a un'idea di bellezza femminile stereotipata e irraggiungibile, modello normativo e assoluto di estetiche e di comportamenti, la Sherman sfidava infatti canoni e obblighi codificati, problematizzando l'idea stessa di bellezza e il contenuto di astrazione che le si è fatto appartenere. Dietro all'irriverente e talora oltraggiosa coniugazione di moda e corpi feriti e mutilati si celava il tentativo di decostruire un ideale di bellezza e di infrangere una tradizione normativa e violenta almeno quanto le immagini grevemente e minacciosamente oniriche della Sherman. Operazione compiuta, ben al di là di un semplice intento critico o ideologico, per avvicinarsi alla definizione di un nuovo punto di vista. Se un corpo brutto o malato può e sa trasformarsi in oggetto artistico, da lì si può partire come da una dichiarazione programmatica che inverte i segni e rompe tabù stratificati. "Chi guarda le mie fotografie si accorge che sta guardando dei mostri, eppure non riesce a distogliere gli occhi". Se in tutto questo non ci sia il rischio di una estetizzazione di nuovo tipo e di una reificazione di segno non diverso da quella tradizionale è tutto da vedere. Certo è che la Sherman mi ha lasciata ammettendo di non essersi mai piaciuta, che in qualche modo e da sempre le sarebbe piaciuto essere bella di una bellezza da mass media, ma... senza fatica. E poi la confessione dì avere una gran voglia di invecchiare - "La vecchiaia è bella se non coincide con la malattia" - o di riconoscersi un corpo persuaso e pacificato di madre. In altre parole di smettere di vedersi come corpo di seduzione, alle prese e in balia dell'altrui desiderio.

Iben

di A. Laura Mariani

Le mute del passato di Iben Nagel Rasmussen è uscito su «Scena» nel settembre 1979, nella traduzione dell'autrice e di Ferdinando Taviani. Perché? Lo propongo in questa sede?

Innanzitutto per una questione pratica, le idee spesso non circolano fuori dei loro ambiti disciplinari o culturali e non credo siano molte le femministe che lo hanno letto. E un problema che riguarda certamente tutti gli ambienti, ma nel nostro caso la rigidità dei confini è nefasta, perché il teatro - un certo teatro - può costituire un ottimo osservatorio per come le attrici, ai livelli superiori, hanno potuto cercarsi, esprimersi, far circolare all'interno abilità, pratiche, valori.

In secondo luogo, questo scritto propone problematiche importanti, oltre a svelare una sensibilità consapevole e attenta alla diversità femminile, come punto forza nel lavoro di attrice. Non intendo qui riassumerne le tematiche, né sottolinearne l'attualità, né spiegare come mai continuamente ci sia il riferimento a Eugenio Barba, fondatore dell'Odin Teatret (*Le mute del passato* è nato come «risposta a una spettatrice», che criticava Iben Nagel Rasmussen di dipendenza da Barba: non per negare la forza di quel rapporto - che è tra persone prima che fra regista e attrice - ma per testimoniare di una ricerca di indipendenza per vie non scontate).

Questo scritto parla da solo, con tutta la forza che viene dalla sua sofferta verità; non è inutile invece dire qualcosa sulla sua autrice. Iben Nagel Rasmussen è nata nel 1945, i suoi genitori sono due noti scrittori e poeti comunisti danesi. A 16 anni è diventata attiva nel movimento anti nucleare: ha partecipato, ad esempio, alla marcia da Holbaer a Copenaghen che si è conclusa con un sit-in di 30. 000 giovani: «si era così d'accordo e così in tanti e in un certo modo fu l'inizio di qualche cosa di molto ricco (chi non trovò il suo compagno durante tale marcia di tre giorni? «Si marciava insieme, si mangiava insieme e si dormiva nella Raadhus Pladsen e si suonava la chitarra di notte e 'si cantava i vecchi canti'. Romantici ci dicevano». Con la crisi del movimento, dopo gli anni della «politica affannosa», Iben e il suo compagno

hanno deciso di partire dalla Danimarca, «dove tutto era agevole e bene e noi potevamo prevedere cosa saremmo diventati», sono iniziati i vagabondaggi, senza tetto né pane sicuro. Oggi Iben non ricorda quasi più come furono quegli anni, tranne certe emozioni vivissime al contatto con terre e persone di civiltà diverse. A poco a poco questo si è perso, è iniziata l'esperienza della droga: «arrivai al punto di seder sola in una casetta in campagna, perché ero atterrita da ogni essere vivente, dalla mia stessa famiglia, seduta lì con una dose di morfina in corpo, sufficiente a far fuori per sempre due individui normali. E poi - poco tempo dopo - verso il teatro a Holstebro, per diventare attrice», «senza sapere minimamente perché». È l'anno 1967. Così Iben descrive la sua storia «prima del teatro» nel *Libro dell'Odin*; in questo modo ci dice anche che il teatro che va a fare è di una natura particolare e vi si accede per vie diverse da quelle tradizionali, sulla base di motivazioni personali profonde, per cambiare il teatro e farne uno necessario a sé prima che agli altri, e così cercarsi, trovarsi, aprirsi, rimanendo fedeli alla propria identità di fondo e al disadattamento di partenza.

A questo punto chi vuol conoscere Iben deve innanzitutto conoscere la storia dell'Odin Teatret: le lunghe ore dedicate ogni giorno al training fisico che spiazza gli automatismi, perché il corpo sulla scena non sia inerte ma «in vita»; la costruzione paziente, disciplinata, ardita di abilità e di patrimoni che travalicano il singolo spettacolo, in un processo continuo di ricerca; i viaggi nel mondo, soprattutto nei paesi più poveri, dove non si catapultano eventi spettacolari né si mistifica la diversità, ma si prepara l'incontro e si realizza un contatto concreto sulla base dello scambio («baratto») delle proprie abilità attoriche con i canti, i balli, le tradizioni del luogo, il contatto con le centinaia di gruppi teatrali sorti in tutto il mondo a partire dalle rivolte giovanili e l'attività seminariale per mostrare tecniche e invitare a superarle attraverso percorsi originali e motivati in profondità; l'attenzione alla vita dell'Odin stesso, perché le tensioni non diventino distruttive del gruppo e il gruppo non schiacci gli individui... Tutto questo è ampiamente documentato nei libri sull'Odin Teatret, ma qui ci interessa una delle anime dell'Odin, quella in specifico di Iben Nagel Rasmussen.

Nei libri cui si è accennato si trovano pagine sue, soprattutto pagine di diario sollecitate da alcuni spettacoli o da alcune esperienze (come quando, unica attrice, nell'agosto 1975, fece il suo «viaggio» personale in alcuni paesi sardi: con la maschera, il tamburo, il flauto). Fornirò poi alla fine di questa breve presentazione, un elenco degli spettacoli, così come facevano e fanno le attrici del teatro tradizionale, perché il repertorio dà conto della scelta di certi temi e figure. Ma come dire della sua arte, scontando la difficoltà di trovare le parole adeguate al suo

linguaggio d'attrice e la ristrettezza dello spazio? Mi limiterò a segnalare due questioni, a mio avviso le più significative per la nostra riflessione.

1. Iben Nagel Rasmussen propone un modello d'attrice diverso da quelli della normalità teatral-televisiva: non solo per il passato inquieto che l'ha portata al teatro e per la fedeltà a quel passato, come alla propria «spina dorsale»; non solo per come appare: con niente della diva, senza i tic del mestiere, con un riserbo, una gentilezza tutti interiori; ma per come vive e propone il teatro. Senza negare la paura: «come in un'improvvisazione, dove non mi sento mai sicura e ho paura di non riuscire a fare le cose vere, viventi /.../, stare di fronte a una situazione, non avere idee prima, solo essere aperta, vedere quello che succede. Non è che pensi di essere aperta, solo essere in questo stato /.../, è come un viaggio dove tu hai soltanto il punto di partenza, e non sai dove porta. L'unica cosa è di essere pronta». Senza pensare solamente allo spettacolo in sé, ma con una sorta di doppia tensione: «La cosa che ho sempre pensato è di fare uno spettacolo che porti insieme i fiori e la frutta, come in Spagna, a dicembre, gli alberi di arance». Non ci aspetteremmo da un'attrice di teatro certe problematiche; l'esistenza di un pensiero e di un linguaggio diversi, di donna, la difficoltà di accettare la propria voce, la ricerca di un rapporto dialettico con la madre e con la maternità... Anche qui sta la sua diversità come attrice, mentre vive in lei quel senso caldo, unitario (nonostante le differenze interne, spesso grandi), che circola in tanta produzione delle donne nei nostri anni, nello sforzo di capire e dare nomi alla differenza femminile.
2. In cosa consiste poi la qualità della sua presenza «sulla scena», in quanto immagine mentale trasmessa a chi guarda, indipendentemente dai ruoli e dalle azioni fisiche realizzate? È come se Iben desse corpo alle mute, alle folli, alle martiri, e come se, grazie a lei, tutto questo acquisisse una qualità diversa rispetto alle immagini consuete della oppressione, della diversità, della sofferenza: per carica di energia fisica (a dire non sono le parole ma tutto il corpo, e la voce viene usata per il canto o per piccole frasi o per parole inventate o sconosciute), per intensità (chi assiste non è solo commosso, ma dentro di sé straziato. Alle grida e ai movimenti drammatici si alternano voci e gesti di tenerezza infantile), per levità (poiché non c'è rivendicazione né richiesta di protezione, ma, in un certo senso, separatezza, concentrazione su di sé, attenzione alle cose piccole, come i fili d'erba o un particolare del proprio abito). La sofferenza e la lotta femminili diventano grandi per la loro apparente esilità - è una figlia dei fiori quest'attrice tragica,

e non le mancano la delicatezza e un velo d'ironia -; e per la separatezza che esprimono rispetto al mondo del «pubblico» - c'è sempre autonomia reale, e un grumo di alterezza, nella condizione femminile consapevole di sé; e per i pesi che recano appresso (certe cose non devono andar perdute lungo il cammino). Le grandi attrici hanno sempre espresso qualcosa che apparteneva a tutte le donne e insieme alle donne più consapevoli, più sensibili del loro tempo, dicendo più di quanto ognuna avrebbe potuto dire da sola. Io penso che nell'arte di Iben si esprima molto di noi stesse e del senso dei nostri anni, poiché l'immagine del «silenzio delle donne» - un'immagine dallo spessore antico, di per sé certo non mobilitante - vive in una sorta di alone che la rende distante dal già saputo: tutto avviene prima di tutto dentro Iben, da Iben, e da lei nascono non «simulacri della sofferenza femminile» da offrire alla contemplazione, ma elementi di una lingua diversa, nel segno dell'autonomia e della ricerca di se stessa, in quanto donna e in quanto attrice di *quel* teatro.

Iben Nagel Rasmussen ha fatto parte dell'Odin Teatret dal 1967 (l'anno in cui il gruppo dalla Norvegia emigrò in Danimarca stabilendosi a Holstebro). Con l'Odin ha partecipato ai seguenti spettacoli:

- *Kaspariana* (1967), riflessione sul rapporto tra educazione e violenza, ispirata dal caso di Raspar Hauser, giovane «selvaggio» «educato» a Norimberga nel 1828 e assassinato 5 anni dopo.
- *Ferai* (1969), riflessione sul tema del potere, a partire dal sogno di Admetos, personaggio mitico, di realizzare, una volta salito al trono, una società libera e giusta di eguali.
- *Min Fars Hus* (1972), cioè «la casa del padre», spettacolo dedicato a Dostoevskij, che deve la sua carica comunicativa al fatto di essere «al limite del privato».
- *Come! And the day will be ours* (1976), riflessione sull'emarginazione, in cui attori e attrici si fanno spettatori della distruzione di una tribù e del recupero del folklore dei distrutti da parte dei conquistatori.
- *Anabasis* (1977), spettacolo di strada che riassume una lunga esperienza di parate all'aria aperta: un gruppo di stranieri attraverso popolazioni straniere. Iben è il banditore col tamburo: lacrime colorate solcano la maschera bianca.

- *Il milione* (1978), montaggio delle note di viaggio in forma spettacolare (costumi, strumenti, danze, musiche, scenette teatrali), che attori e attrici hanno appreso nei loro viaggi per il mondo.

- *Ceneri di Brecht* (1980, 1982), riflessioni sull'emigrazione come necessità per l'artista in disaccordo coi tempi, impotente a trasformare, ma deciso a testimoniare. Iben è Helena Weigel e la muta Katrin. Intanto Iben Nagel Rasmussen mette a punto un suo spettacolo, *Luna e buio*, in cui racconta e mostra la sintesi dei suoi anni di lavoro all'Odin Teatret, un'esperienza di attrice che l'ha resa un punto di riferimento.

Diventa poi direttrice di un gruppo teatrale italiano, Farfa, e con la regia di Eugenio Barba, realizza *Matrimonio con Dio* (1985). Due personaggi (Iben e Cesar Brie) ripercorrono la storia della follia di Nijnskij accanto alla moglie Romola. A volte i due personaggi si sovrappongono, Nijnskij passa dall'uno all'altra, nell'intreccio di un amore impossibile. Ne *Il paese di Nod* (1986) Iben «angelo custode», «fidanzata», «attrice danese», accompagna «César, l'attore che lasciò il suo paese», in un paese metaforico, quello in cui si rifugiò Caino, e in uno storico, l'Argentina.

Le mute del passato

di Iben Nagel Rasmussen

Con una immaginaria "risposta a una spettatrice", Iben parla a tutte coloro che si sono interrogate sull'essere donna in un gruppo teatrale.

Nijinskij e la Duncan

Da quando ho cominciato a sentirmi intera, apparentemente ho perso la parola, ho cominciato a star zitta. In realtà stavo trovando la mia lingua. La moglie di Nijinskij racconta che lui una volta fu invitato a cena da un suo grande ammiratore, ma non sapeva conversare, e tacque quasi tutta la sera. L'uomo che lo aveva invitato rimase deluso: possibile che Nijinskij, fuori dal palcoscenico, fosse così insignificante? Ecco che vengono fuori tutti i pregiudizi: che l'attore è un "animale", mentre Diaghilev, invece, è intelligente, è grande, e Nijinskij è solo un pupazzo nelle sue mani. Ma il problema non è di sapere se Nijinskij era o no un uomo insignificante. (Naturalmente lui non era un uomo insignificante).

Il problema è di capire come vivono questi pregiudizi per cui non si accetta che esiste un altro tipo di intelligenza che può essere profonda, ma che non è solo della testa, ma di tutto il corpo, e non si trasmette con concetti e parole. Ancora oggi mi sembra assurdo quando un nuovo attore arriva all'Odin e subito comincia a discutere con i compagni, brontola, si mette a protestare, a criticare senza aver la forza per cambiare niente. Ricordo quando io sono entrata all'Odin: l'ho fatto perché questo era importante per *me*, non perché volevo convincere gli altri a cambiare. Ero lì perché, in un senso molto preciso, stavo per morire. Sapevo che quello era l'unico posto in cui potevo trovare la forza per combattere le mie battaglie. Durante la prima settimana all'Odin, una mattina, mentre facevamo gli esercizi di acrobatica, io e il mio partner ci siamo sbagliati, e lui mi ha dato un ginocchio nell'occhio. Mi ha fatto malissimo, come se mi avesse spaccato la testa. Ma quel colpo preso per errore è stato come il colpo che il maestro di zen ti dà apposta in testa perché tu improvvisamente cominci a vedere con chiarezza. Ho capito: sì, posso fare i grandi discorsi, ma ho avuto una ginocchiata nell'occhio e mi ha

fatto male. Ed è inutile parlare. Devo imparare con tutto il corpo. Quel colpo era come se mi avesse fatto scendere la testa nel corpo: è questo che voglio dire quando parlo di sentirmi intera. Forse è anche per questo che in seguito non ho mai smesso di allenarmi. Perché il training si sviluppa al di là del training: diventa la mia lingua e la mia indipendenza. Sennò il teatro rimane il teatro dei registi, di Grotowski che ha scoperto questo, di Eugenio che ha scoperto quest'altro. Ma se gli spettacoli sembrano parlare soprattutto la lingua dei registi, qual'è la lingua indipendente degli attori? È importantissimo che gli attori abbiano qualcosa che appartenga solo a loro, e che possano trasmettere gli uni agli altri senza passare sempre attraverso i registi. Anche perché sono pochi i registi di cui si possa aver fiducia. Forse il prezzo che bisogna pagare per essere in grado di trasmettere qualcosa con tutto il proprio corpo è la mancanza di parole. O forse bisogna trovare nuove parole. Uno dei libri che ha avuto più importanza, per il mio sviluppo, è l'autobiografia di Isadora Duncan. Lei all'inizio dice: non posso scrivere, non posso trovare le parole giuste, dovrei stare mesi e mesi a scegliere una parola, come ho impiegato anni di lavoro per trovare un solo gesto di danza. Ma poi scrive. E mi chiedo se veramente ha rotto il suo mutismo, o se invece non l'ha trasformato in qualcosa di superiore: un silenzio *tra* le parole. La Duncan, immagino, non è più Katrin. Ma è importante che sia stata Katrin, che sia stata, nel passato, una muta.

Joan Baez

Prima di entrare all'Odin ci sono stati, per me gli anni dei grandi movimenti di protesta, gli anni della musica e della droga, dei vagabondaggi nel Sud Europa, in Grecia, in Nord Africa. I ragazzi suonavano e cantavano, e noi ragazze andavamo in giro a raccogliere i denari della colletta. Era come se per loro fosse normale pensare che non volevamo cantare, che non ci piaceva. Ero timida. Non cantavo quasi mai, o soltanto in coro. La voce di donna, in quegli anni, era la voce di Joan Baez, che è bellissima, ma molto esile, alta delicata. Sapevo che avrei potuto cantare, ma la mia voce mi faceva paura, era troppo forte: una cosa strana. La voce non è uno strumento di cui un'attrice deve sapersi servire. E qualcosa di più. Per le donne è difficile accettare e scoprire la *loro voce*.

Oggi, quando lavoro con una ragazza, lei comincia a usare la voce più alta possibile. La donna spesso accetta questo stereotipo, che la sua voce deve essere piccola, gentile, fine. Ma dietro questa dolce gabbia femminile c'è la forza: un altro universo di suoni e di colori, profondo, ma congelato e immerso nel buio. Scoprire la propria voce significa scoprire il proprio mondo

interiore, la propria anima. Quando mia madre era bambina, un giorno le hanno chiesto: - Dove sta l'anima? In quale parte del corpo? Lei ha risposto: - L'anima è come un tubo di metallo che sta qui nella gola. Ma i due buchi, sopra e sotto, sono chiusi. Era veramente così: apparteneva alla generazione in cui le donne si erano chiuse dentro. Durante l'occupazione, in Danimarca, uomini e donne avevano lottato insieme contro i nazisti nei piccoli gruppi clandestini. Però dopo, dice mia madre, cosa abbiamo fatto noi donne? Abbiamo di nuovo portato il the agli uomini che discutevano dei destini del mondo, abbiamo lavato calze, fatto da mangiare, allevato i bambini, e poi la sera, dopo le 8, eravamo libere.

Alla sera mia madre poteva finalmente mettersi a scrivere. Quando noi figli abbiamo lasciato la casa, ho visto mia madre diventare amara, dura. Ho avuto crisi enormi. È una cosa spaventosa da vedere: dopo una vita lunghissima con pazienza, dopo tanta dolcezza, improvvisamente vengono fuori tutte le cose represse, le cose cattivissime nascoste quando non aveva potuto realizzare quello che voleva. Quando ho visto mia madre così mi sembrava di non riconoscerla più. Ho avuto paura. Aveva fatto come tantissime donne, tantissime madri: accettano per la pace, per non fare la lotta in famiglia, sono in disaccordo, però... Questo io non lo voglio fare. È una cosa di cui sono sicurissima. Quando ho trovato dentro di me la stessa tendenza a cedere, a piegarmi, allora ho pensato: no, questo non posso farlo. Anche se al momento sto male e faccio del male, anche se vengono delle burrasche, delle brutte situazioni. Le brutte situazioni voglio viverle adesso, non voglio che si ammucchino in un angolo e mi aspettino alla fine della vita. Capisci cosa significa trovare la propria voce? Non aver paura della propria forza, trovare dentro di sé qualcosa che non è fragile, che non è gentile, ma che neppure è rancore, amarezza: è semplicemente la tua voce, che è fatta per scaldare, ma anche per lottare. Importante non è soltanto vincere la lotta. È importante non uscirne fuori dura, amara, dissecata. Non so se è giusto dire che la donna deve trovare anche il suo modo di lottare. Ma se è giusto, allora non è una lotta per distruggere, per ferire, ma la lotta per aprire, come un filo d'erba che guida tutte le sue forze in una sola direzione, per rompere la resistenza della terra, uscire all'aria.

La pianta

Quando parlo dell'Odin come di una *terra*, parlo in modo molto concreto. Prima vivevo come in un happening continuo, con viaggi e visioni. Tutto diventava possibile: andare dall'ambasciatore danese a Istanbul per parlargli di Budda e di Cristo, oppure a Roma a passare la notte sul Palatino. Andavamo in tutte le direzioni. Ma a me non bastava. Bastava a chi poteva

portare con sè gli strumenti per approfondire e trasformare le proprie esperienze - fare canzoni, scrivere. Il problema è orizzontarsi, trovare la propria direzione: per essere capace di approfondire, di trasformare io avevo bisogno di una terra. Ho incontrato un'"isola galleggiante".

L'Odin era molto puritano, allora. Eravamo un po' tutti come dei monaci, e Eugenio non sopportava niente che non fosse austero. Ma quell'austerità non era una regola di pietra, come le mura di un carcere o di un convento. Era regola di terra, da cui può crescere qualcosa di completamente differente. Nel periodo in cui lavoravamo a *Min Far Hus*, per la prima volta, non ho più escluso dal mio lavoro tutto il campo dell'eros. Si è aperta una nuova strada, per me come attrice, per la mia voce, ma anche per me come donna. Eugenio ne è stato stimolato. Lui ha questo di eccezionale, che lascia veramente *crescere*: sa rinunciare alle idee, accetta sempre la cosa viva che nasce, anche se nessuno apparentemente la voleva, la cercava, anche se sul momento non si riesce bene a capire a che cosa possa servire, e anche se è diversissima da quello che lui aveva pensato, e che credeva giusto o necessario. Sa reagire senza rifugiarsi nelle idee: cambia.

La terra è questo: qualcosa che non puoi programmare, che non funziona in maniera ripetitiva e geometrica, che ha energie nascoste che uno può scoprire solo se usa tutti i suoi cinque sensi. Per molti è importante discutere. Molti gruppi e molte comuni hanno la regola di dibattere sempre tutto tutti insieme. Ma anche in un gruppo ci sono cose importanti che non si scoprono in maniera "intellettuale". Un gruppo non sopravvive se non si sanno scoprire le vere tensioni, le forze che girano e che non si esprimono nelle lotte di idee, nelle discussioni. Sono queste le forze che fanno crescere il gruppo, se si scontrano e si trasformano in qualcosa d'altro. Ma se non vengono scoperte e dirette, diventano forze distruttive, non sono più la terra che permette ad ognuno di svilupparsi, ma la sabbia che soffoca tutti. Le parole non contano. Uno può dire una cosa e un altro un'altra. Oppure tacere.

L'Odin è forte non perché Eugenio è bravo a discutere e a parlare, ma perché in esso si sono sviluppate personalità diverse, con forze diverse, e anche con una "bellezza" diversa gli uniscono gli altri. Così il gruppo è vivo, attira gente, dà e riceve. Non pensiamo tutte le stesse cose, non siamo d'accordo sulle stesse cose, non discutiamo sempre le stesse cose. Ma bisogna essere coscienti, cioè bisogna vedere. A volte ci sono lì le forze che una persona ti dà, a cui puoi rispondere. Ma non le vedi, perché stai pensando. I gruppi pensati con la testa sono gruppi

di pietra: sembrano solidi, sembra che stiano bene insieme, e poi all'improvviso vanno in pezzi. D'altra parte sono finiti i pezzi o si sono distrutti anche i movimenti dei giovani della mia generazione. E difficile che la pianta cresca, diversa dalle altre e insieme robusta. Penso che la mia generazione aveva qualcosa in sè che doveva sviluppare, e non ha sviluppato. Sembrava che fosse un nuovo modo di vivere, un nuovo tempo che stava per sorgere. E invece non c'è stata nessuna generazione che, senza una guerra, abbia perso tanti giovani. Per questo credo che sia necessario che i pochi che sono arrivati interi fino a oggi mantengano viva quella speranza e la difendano e la trasmettano ad altri. È come sradicare la pianta dal terreno in cui stava per essere soffocata, e cercare una nuova terra, adatta ad accogliere e a lasciar crescere le sue radici. Un terreno più ristretto, apparentemente più isolato, là dove la terra fertile è più profonda. Credo che le due improvvisazioni che ho fatto appena arrivati all'Odin, i primi due giorni, siano state come dei segni. La prima improvvisazione era che me ne andavo da sola, dopo aver detto *adiòs* a tutti gli amici. Facevo le improvvisazioni la sera, nella sala vuota dove restavano solo Eugenio e Torgeir [Wethal]. La seconda improvvisazione finiva che io ero come un albero che cresceva, allargava i rami nella sala, e prendeva le forze dalle due persone che erano lì sedute. Così diventava un albero grandissimo, con tutta la forza, dentro e fuori. Ero appena arrivata, e già quell'albero viveva legato alle due persone che poi davvero si sono intrecciate alla mia vita.

L'immagine della madre

Forse è strano che proprio io identifichi l'immagine della donna con l'immagine della madre, io che non posso avere bambini. Ma forse bisogna capire quante cose significa essere madre. Per una donna normale, che può avere bambini, forse è difficile fare la scelta di quale tipo di madre essere: la scelta sembra già fatta. È diverso per chi, invece, è obbligata a scoprire altre possibilità. Spesso si parla di training, di seminari, di trasmissione delle tecniche e del sapere teatrale, ed è come se non si vedesse cosa c'è dietro a tutto questo: dare vita. Per alcuni, o per molti, forse è davvero soltanto un problema di tecnica, di professionalità dell'attore, di professionalità dell'insegnante con l'allievo.

Ma chi ha visto Grotowski o Eugenio lavorare con un allievo, ha sperimentato qualcosa d'altro: improvvisamente sembra che loro dimentichino tutto quello che c'è intorno, pensano ad altro. È come se non avessero più nessun metodo e non tenessero niente per sé: parlano, spiegano, ordinano, toccano, ridono, giocano, imitano, cominciano a improvvisare con le parole e con le

immagini, rimproverano, si stupiscono, sono ora caldi ora gelidi, ora taglienti e ora pronti a proteggere. Quei momenti costituiscono alcune delle rare occasioni in cui parole come «totale fiducia», «apertura», «onestà sul lavoro» non contengono nulla di eccessivo.

E allora puoi vedere - e ti sembra un miracolo - come qualcosa cominci a vivere nel corpo, nella voce dell'allievo. Tu sei lì, in sala, segui il lavoro un po' annoiata, e l'uovo si apre, e vedi dentro il pulcino. Prima parlavo dei blocchi che le donne hanno, quando usano la voce. Ora so che se lavoriamo insieme, in uno o due giorni quei blocchi possono sparire. Ma so anche cosa succede dopo: per loro quei pochi giorni di lavoro costituiscono un'esperienza, diventano un punto di riferimento, perché lì hanno scoperto una via d'uscita, qualcosa che poi cercano di sviluppare. Ma è difficilissimo, perché lavorano solo in base al ricordo, e non c'è nessuno che dall'esterno sia in grado di dare delle indicazioni.

Così si spezzano in due: una parte della loro mente sta fuori e «guarda» il resto della loro mente e del loro corpo che lavora. Tutto questo significa che se tu lavori tre giorni, una settimana con delle persone e poi te ne vai, hai messo un seme, ma lo abbandoni a se stesso. Si potrebbe dire che in pochi giorni è possibile dare alcune «armi» a dei gruppi, a delle persone che sono minacciati, per cui sopravvivere è difficile.

Da questo punto di vista è utile indicare agli altri gli inizi di una strada che poi forse potranno proseguire da soli, ma che comunque già li mette un po' più al riparo. Ma tutto questo è l'esatto opposto di ciò a cui penso quando dico la parola «madre». È diverso seguire la vita che cresce, è diverso riuscire a trasmettere qualcosa di sé agli altri, vederlo svilupparsi in individualità autonome. Il teatro è questo terreno separato, ristretto, dove tu però puoi ritrovare nella sua interezza il processo della vita. A me interessano le persone che posso seguire non pochi giorni, ma anni. Vederne lo sviluppo, vedere come cresce la loro forza anche perché tu dai loro un po' della tua forza, non con le idee, ma vivendo con loro. Questo diventa il mio mondo, la mia terra, qualcosa che è molto più che «teatro». La strategia della terra è diversa dalla strategia di chi costruisce le città o i castelli. E questo bisogna capire bene e accettare per pensare e vivere come madre, come donna. Tutti all'Odin pensavano che c'erano abbastanza attori, non c'era bisogno che ne entrassero altri. Per me non era questo il problema.

Il problema era di trasmettere, di sentire che quel che avevamo acquistato non si arrestava con noi. Non potevo far altro che dimostrare praticamente che Eugenio e chi la pensava come lui aveva torto. Ho adottato degli allievi per conto mio, sotto la mia responsabilità. Poi sono

entrati altri giovani, adottati da altri. E lentamente all'Odin si è formata una nuova generazione, nuovi campi per la cui fertilità lavorare. È iniziato un nuovo periodo di speranze, di paure, quando sembrava che la vita non riuscisse a passare e che dalla terra non uscisse niente. Ed anche un periodo che alcuni spettatori dell'Odin giudicavano nero, senza prospettive, sotto il segno della morte... Ma che non era una fine, era una stagione. Non era la vecchiaia, era un inverno.

Quando questo periodo iniziava, per l'Odin e per me, lavoravamo ad un nuovo spettacolo, *Come! And the day will be ours*. In quello spettacolo sono entrate anche le immagini delle speranze e delle paure sullo sviluppo delle nostre vite. Ci sono entrate per l'attrice, non per lo spettatore. Lì c'è un momento in cui io vengo lasciata sola, e sento dei passi dietro di me. Chi sono? I passi della morte? Allora canto una canzone. Nello spettacolo la canzone è come un grande lamento funebre. Ma per me quello che canto è anche una preghiera. Alzo le palme delle mani verso l'alto, e poi le rivolgo a terra, perché è come una preghiera al sole di venir giù, di mettere radici per far luce nella notte delle cose che cercano di vivere sottoterra. Le parole hanno una grande importanza per me, in questo canto: *dark is a way and light is a place* - il buio è una vita, ma anche: è andato via. La «morte» mi passa vicino, va avanti, forse mi indica la strada, forse se ne va. Ed è come se io vedessi i campi: «Lascia che tutto questo viva!». E a questo punto che sento i colpi di martello, quando gli altri, dall'altra parte, cominciano a inchiodare il libro. Credo che gli spettatori pensino ai soldati che inchiodano sui muri di legno delle case l'ultimo ordine o l'ultimo proclama del governo, oppure ai soldati che crocifiggono Cristo, oppure ancora a tutti quelli che prendono un libro, la parola viva, e la fissano, la trasformano in legge, la distruggono per sempre. Quando sento quei colpi mi ricordo di una situazione di molti anni fa. Ero come fuori dal tempo, e ho sentito un martello che picchiava, e il compagno che mi stava accanto mi ha detto: «È la morte: un falegname fa la bara». Così, quando sento i colpi, vado giù in ginocchio, con la faccia chinata sul pavimento, e continuo a pregare con le mani: le cose che stanno sottoterra devono crescere, devono avere la forza e il calore e il tempo per crescere. Con le mani cerco di scaldare quello che è ancora chiuso nella terra. Per questo, poi, il momento in cui sento i passi riavvicinarsi, e due mani mi alzano la faccia, e mi spalancano la bocca, lo sento come il momento dell'accettazione delle cose che verranno. Tu, invece, dici che li è come se la mia faccia diventasse di pietra, si trasformasse in un teschio. Naturalmente so che quella scena è - oggettivamente - il risultato del montaggio, frammento per frammento, fatto da Eugenio sui materiali delle mie improvvisazioni. So che è legata in una sequenza di azioni che hanno poco a che vedere con il filo delle mie associazioni. Tu puoi dire

che obiettivamente la mia figura in *Come! And the day will be ours* è quella di uno sciamano, un uomo che descrive un universo creato da uomini.

Osservando attentamente scoprirai qualcosa d'altro: lo sciamano è una donna che racconta il proprio destino. Queste due immagini apparentemente in contraddizione non si soffocano a vicenda, si fecondano reciprocamente. Quello che tu esperimenti, come spettatore, *non è* del regista, ma non è neanche dell'attore. È il bambino che parla. Dobbiamo lavarci le orecchie dal rumore dei pregiudizi passati. Dobbiamo trovare il silenzio se vogliamo comprendere cosa il bambino dice.

Attraverso le parole

di Alba Morino

Ad Alba Morino abbiamo chiesto che cosa significa per una donna leggere e scrivere per professione, oltre che per conto proprio. Ne è uscito questo suo viaggio "attraverso le parole".

Ho vissuto per molto tempo portata avanti da parole che scorrevano velocemente: mie o degli altri? Sentivo pensavo parlavo ascoltavo leggevo scrivevo con parole a me note. Nulla mi divideva da loro: vi ero immersa. Un giorno questo flusso si è rotto. Io non capivo quello che gli altri mi dicevano, né quello che dicevo veniva sentito, perché mi parlavano con parole che io non avevo mai usato. Fui respinta indietro da queste parole che non conoscevo, e dall'onda di ritorno delle *mie* parole che non riuscivano più ad andare avanti. Il corso dei sentimenti e dei pensieri risultò spezzato in segmenti e lampi. Adesso potevo vivere con le parole che conoscevo solo alcuni momenti, ma per vivere giorno per giorno questo non era sufficiente. Esaminai allora attentamente come dove quando con chi le parole venivano dette o taciute e l'uso che ne veniva fatto. La necessità che mi costringeva a questa operazione mi fornì una percezione che rese leggibile quello che prima non avevo visto e colto.

Il dato più immediato da afferrare fu il suono. Il tono in cui le parole venivano dette: le parole in falsetto frenavano acuti che altrimenti sarebbero stati ben più alti, le parole pronunciate con forza celavano un tremito. Frasi che scritte avevano un senso, modificavano il loro significato a seconda di come venivano pronunciate. Non solo il tono era rivelatore, ma i tempi in cui le parole erano dette, se stretti o precipitosi o forzatamente lenti; a volte nella loro piacevole fluidità si poteva anche affogare. Inoltre a parlare c'erano anche i silenzi, ma leggere in silenzio non significava non udire le parole, lo stare in silenzio non significava ascoltare e il silenzio poteva nascondere molte parole o l'incapacità di formulare pensieri. Anche il rumore della risata e del pianto e del sospiro aveva in questa analisi una sua ragione. Una voce aveva toni diversi a seconda di quello che si stava pensando o facendo. Ascoltare la propria voce era impossibile se non registrandola, e allora sembrava la voce di un altro. Il bisbiglio poteva essere assordante e si poteva parlare a voce alta da soli. Mi accorsi anche che le parole

erano diverse a secondo del luogo dove erano pronunciate o lette. Che le stesse parole, lette, erano diverse da quelle parlate. Che se accompagnate da immagini, o dalla musica o intervallate dal suono di parole straniere, il loro significato era completamente diverso, e non si poteva parlare come si sarebbe potuto scrivere. Mi accorsi che le stesse parole erano diverse se a parlare si era in due, in tre o davanti ad una folla e che comunque, nei diversi casi, bisognava pronunciarle con cadenze diverse. Che parole che erano servite prima di un fatto, non avevano lo stesso significato dopo quel fatto. Che c'erano parole *basse* per il quotidiano e parole *alte* per altre occasioni. Sempre sottili fili di parole dette e non dette ci legavano agli altri anche se gli incontri avvenivano dopo tempi di diversa lunghezza. Avevamo una maniera diversa di parlare a seconda delle persone che avevamo davanti. A seconda del rapporto che avevamo con le persone, dicevamo le parole che l'altro voleva sentire o quelle che l'altro non voleva sentire. Dicendo agli altri quello che non potevano capire, questi non sentivano. Ognuno ascoltava e capiva quello che gli serviva e questo avveniva anche quando le parole erano lette. Inoltre gli uni attribuivano agli altri quello che pensavano, perché quello che pensavano era nella loro testa: erano loro. Pure, se si arrivava ad uno scontro, parte delle parole dell'uno si facevano strada nella testa dell'altro e viceversa.

Le parole dello scontro erano un momento fondamentale per percepire qualcosa in più su chi si aveva di fronte, ma potevano polemizzare solo persone che erano d'accordo fra di loro. Molti che sembravano assentire si limitavano a ripetere le parole finali di ogni frase dell'altro; infatti si potevano veramente adoperare le stesse parole solo se si erano fatti percorsi simili. Le parole che parlavano di se stessi erano parziali e cieche; parole producevano effetti contrari a quello che si voleva ottenere a seconda di come, dove, da chi venivano dette; quelle destinate a offendere davano come ritorno risposte negative e ritorsioni o nessuna risposta perché creavano sgomento. Le stesse parole, citate come di altri, acquistavano autorevolezza, e si potevano assumere come proprie, senza rivelarne la fonte, le parole dette e scritte dagli altri. Anche i sentimenti e i pensieri erano fatti di parole, ma c'era un salto fra le parole che esprimevano sentimenti e pensieri (le parole pensate) e quelle dette e scritte. C'era una profonda differenza nel dire quello che si pensava, nel dire quello che si sentiva e nel dire quello che si faceva; si poteva benissimo dire quello che si pensava senza dire quello che si faceva e sentiva, e inoltre si poteva dire esattamente il contrario di quello che si sentiva e pensava e di quello che si faceva.

Per cercare di leggere questi salti c'era il corpo, seduto o in movimento: corpi convessi pronti a

parare il colpo, rigidi perché altrimenti avrebbero dovuto essere piegati, sfrontati a cercare sicurezza o un desiderio di potere altrimenti celato. Il rumore dei passi, le palpebre (gli occhi che fissano e non guardano) percosse da lievi fremiti o appena calate e sotto le quali l'occhio sfugge. Nessun rossore; gli angoli appena intravisti, ma rivelatori, di una bocca nascosta sotto un capo chino. Barbe fatte crescere nello spazio di una notte come celate di una armatura, trucchi del viso che nascondono i momenti di maggior caduta. Dalle mani qualche gesto più leggibile sfugge; ancor più leggibili i corpi voltati di spalle e perciò entrati in territori di presunta sicurezza. Voci esili possono uscire da corpi massicci e voci profonde da piccoli corpi.

Le parole rivelavano e nascondevano. Usate per nascondere rivelavano, usate per rivelare nascondevano, le parole accattivanti nascondevano l'indifferenza, una richiesta era preceduta dalla seduzione, il lamento era seguito da una azione a sorpresa, una richiesta nascondeva un falso scopo. Le parole che consolavano erano un'esercitazione di potere, così le parole che esprimevano un giudizio gratificavano chi le pronunciava. Le parole dell'ironia nascondevano tristezza, le battute di spirito coprivano l'incapacità ad articolare pensieri. Le parole dette per aiutare sopraffacevano e nascondevano violenza, i divieti nascondevano il timore che l'altro facesse. Con sdegno silenzi si accoglievano le parole dette dagli altri per poi utilizzarle come proprie; così le parole che danneggiavano gli altri servivano per giustificare il proprio ruolo e trarne vantaggio e le parole di chi apprezzava gli altri si tramutavano in povertà per sé. Si poteva, rovesciando il senso delle parole, far diventare quello che era un debito, qualcosa che si doveva ricevere. Con una parola si poteva far diventare l'altro strumento di un'azione voluta. E, per modificare un fatto, non era necessario mentire ma omettere alcune parole nel riferirlo. Spesso, parole che aprivano un credito venivano cancellate come quando si cancella un testimone scomodo, mentre parole che avanzavano una richiesta creavano subito un disavanzo rispetto a chi ci si rivolgeva; le parole di un perdente non suscitavano solidarietà, ma assenza o parole che ulteriormente ferivano. Le parole dell'ansia mostravano all'altro il fianco; le parole di ammirazione, sudditanza da parte di chi ammirava.

A volte le parole contenevano la violenza di un'invasione, altre la sottigliezza dolorosa di una lama. Parole che mostravano disponibilità venivano intese come svendita di sé, e la richiesta di un equo compenso come miserabilismo o mitomania. Anche quando si parlava o scriveva solamente per comunicare, alcune parole, a volte una sola, rivelavano una natura completamente diversa, opposta, da tutte le altre parole da cui erano avvolte. Ma mentre quelle dette, se fatte notare o rivelatesi da sé a chi le pronunciava, potevano essere ritrattate

o smentite, quelle scritte rimanevano traccia, occhio e spia di altro. Le parole venivano usate a seconda di *come* servivano e non per quello che *dovevano* servire: analizzare e rivelare. Veniva chiamato *piacere* quello di cui non si poteva fare a meno, potevano essere chiamati chiacchiere i *pensieri* e viceversa, misterioso quello che era *complesso*, *noioso* quello che era *minuzioso*. La *qualità* era confusa con il *gusto*, l'*antico* con il *vecchio*, veniva chiamato patetico chi aveva mostrato il proprio dolore. Mi accorsi inoltre che le parole, una volta dette, legittimavano la persona che le aveva pronunciate a fare esattamente l'opposto di quanto aveva detto, come chi, una volta dichiarato o esternato il proprio pensiero se ne fosse finalmente liberato, rendendo possibile il cambiamento. Quindi le parole, oltre che rivelare e nascondere, segnavano il cambiamento. Le parole che definivano un progetto dovevano non essere dette, perché il rivelarle allentava la concentrazione e la possibilità di riuscita del progetto stesso. I progetti richiedevano segretezza e silenzio.

Le parole per vivere giorno per giorno mi sembrarono questo e altro ancora, ma dalla perdita di un assoluto, il rischio dell'immaginario, ero caduta in un altro assoluto, il calcolo del reale. In entrambi i casi avevo attraversato un terreno paludososo che mi aveva portato dalle parole di una estrema fiducia a quelle di una estrema diffidenza. Scattati i meccanismi di necessità, ognuno nella conflittualità era rimasto vittima e prigioniero delle proprie parole. Parole diverse dalle mie mi avevano creato disagio e sofferenza, ma anche le mie parole avevano creato paura e irritazione. Quello che per me era ovvio, non lo era per gli altri, e quello che era ovvio per gli altri non lo era per me.

Ma c'era una differenza: mentre io non avevo mai violato territori che non conoscevo perché solo quello che era frutto di una mia scelta mi interessava, le incursioni degli altri nei territori che non avevano mai attraversato facevano parte di una strategia che non aveva nulla a che fare con il conoscere, ma bensì con l'invadere e l'occupare: quindi questo li rendeva vittime di salti logici, incapacità di analisi, incapacità di cogliere le differenze. Nel cogliere le differenze c'era la *qualità*. Tutti sentivano, tutti pensavano, tutti parlavano, molti scrivevano: individuando le differenze fra le parole dell'uno e dell'altro avrei capito la *qualità* delle parole dell'uno e dell'altro. Mi sembrò di capire che le parole sentite e pensate erano stratificate da un esterno verso un interno. Quindi c'erano parole di superficie e parole di fondo e fra di loro c'era tutta una serie di altre parole. Di conseguenza, c'erano parole che informavano e riferivano, parole che facevano conoscere e parole che svelavano e la loro *qualità* era direttamente proporzionale alla profondità dalla quale venivano attinte. Oltre questo mi

parve che la qualità delle parole dette o scritte era data da come queste parole venivano espresse ed anche che lo sforzo per farlo era direttamente proporzionale al livello in cui queste si trovavano. Ma la qualità delle parole dette e scritte era inoltre data dal tempo che questo processo per renderle esterne aveva richiesto, (non il tempo reale in cui questo si realizzava ma il tempo che era servito a maturarle); dalla necessità che aveva spinto chi le scriveva ad esprimerle; dalla capacità di concentrazione e di dominio sulle parole, per trovare quelle giuste e necessarie ad ogni percorso. Certamente questa analisi non era completa, ma bastò a far sì che le mie parole, come una sorta di precipitazione chimica, si ricomponessero in un nuovo ordine e si avviassero insieme in un nuovo flusso. Potevo adesso tentare consapevolmente di coniugare, come avevo sempre cercato di fare senza sapere, la ragione con la passione. Le parole dell'immaginario si inserirono nella quotidianità delle parole del tempo reale, le seconde con la loro praticità e fattualità si opponevano e si completavano con le prime. Questa dualità, la dualità del possibile, si configurò in due occhi, in due sguardi, quello caldo e quello freddo, il secondo pilotava la ricchezza del primo, entrambi erano necessari. La guadagnata certezza disfece lentamente la paura, eliminò il sospetto, riequilibrò il rapporto con gli altri. Avevo adesso le *mie* parole: la forza di un'arma di cui si doveva tenere conto. Tutto era per me ormai chiaro, tutto sembrava ovvio, ma lo sforzo per raggiungere questa chiarezza era noto solo a me: solo quelli che avevano fatto lo stesso percorso si sarebbero accorti del prezzo di questa chiarezza. Avevo trasformato la perdita in un guadagno? Certamente ognuno era le proprie parole: io ormai sapevo tutto questo, e gli altri? Questo avrebbe fatto la differenza.

Paesaggi minori

di Gabriella Galzio

L'allusione che corre sempre più insistente fra le righe della legislazione è quella dell'identità di rapporto con cui l'uomo ha legato a sè la donna e l'ambiente. Entrambi risorse, l'una assimilata all'altro per destinazione d'uso (nel luogo comune donna/natura), separati invece come corpi, incapaci di relazione, "meritevoli di tutela".

L'istinto del territorio: primo nucleo di identità

Sono stata diversi anni allevando dentro di me la forza di riconoscermi un territorio. Per anni, priva di un'autorizzazione esterna: né la madre servo/guardiano dell'ordine precostituito, né il compagno - così ragionevole e mite - cui facevo appello in forza dell'amore; che anzi, in una complicità non detta, rifiutavano di riconoscermi questo vago quanto persistente istinto. Ma priva, soprattutto, di una voce autorevole interiore, degradavo, senza volere, in quella negazione di sé che giorno per giorno si alimenta e rinforza. Fuori da quello familiare, il primo territorio che mi fu autorizzato di occupare, fu quello di una modesta stanza di pensione per studenti a Perugia, per me un autentico regno.

L'autorizzazione mi fu concessa, suo malgrado, dal padre, il quale, non potendo diversamente argomentare lo scontento, ricorreva a pretestuose ragioni di carattere economico (considerata l'esiguità della somma, l'esborso era di tutt'altra natura!). La fuoriuscita del resto, era di tipo subordinato (al sopra-ordinato diritto allo studio) e (con lo scadere di quest'ultimo) a tempo determinato. Quel tanto di tempo tuttavia sufficiente ad assaporare la libertà di percepirmi e altrettanto sufficiente per provare un senso di deportazione quando, allo scadere dei termini, dovetti abbandonare insieme al luogo un abbozzo di storia. Fu ancora mio padre a riprendermi in consegna e ci riuscì giacché l'istinto, il bisogno, per quanto forte, era pur sempre debole, di fronte alla censura sociale, per ergersi a diritto.

Ma - gli anni di Perugia - quel minuscolo punto che brillava sul tracciato della mia esperienza,

mentre me ne allontanavo in corsa, ingrandiva illuminando la memoria. Rientrata. Per tutti, come se niente fosse accaduto, neanche per mia madre che alimentava per me sogni, speranze, l'avvenire. Due anni di braci sotto le ceneri, qualche vampata di fuoco, ogni tanto, tranquillizzandomi, assopendomi... Sarei tornata libera. Ma ancora una volta avrei ignorato che quella libertà di esistere era condizionata a una specie di consegna. Cos'è una donna senza un uomo?! A quale casa ha diritto, che non sia quella coniugale? Quale il suo territorio che non sia quello che un uomo presidia e rappresenta verso l'esterno? Quanto il bisogno di protezione non è l'indotto della tutela? Quando convolai ebbi la magra soddisfazione di andare ad abitare in una casa che, tante volte richiesta per me, mi fu regalata dai miei genitori soltanto in seguito, a patto della sua destinazione: più che di un matrimonio (che non avvenne mai, chissà per quale residuo spirito di ribellione) a me parve piuttosto un mercimonio. Merce di scambio mi parve l'amore, il mio compagno, io. E luogo di contrabbando la dimora coniugale: di libertà, di un territorio ritrovato, di quello spazio che avrei desiderato e dovuto avere prima della relazione con un uomo.

Furono gli anni della sovrapposizione. La realtà dei comportamenti, dominata dalla tradizionale divisione dei ruoli, si sovrapponeva tragicamente ad una lucida percezione di sè. Rimaneva, nonostante l'apparente comunanza dei sub-luoghi abitativi (camera da letto, soggiorno, cucina), una sostanziale separazione territoriale: amministrato all'interno dalla donna, il territorio era governato dall'uomo verso l'esterno. (Forse vale la pena di ricordare che prima della famosa riforma del diritto di famiglia, deceduto il marito, alla moglie rimaneva, del domicilio coniugale, solo l'usufrutto, non la proprietà che succedeva ai figli di lui. Non proprietaria, non "padrona", non più signora della sua casa; alla mercè del marito o dei figli, nella tradizionale sequenza affidataria cui la donna è riuscita solo di recente a sottrarsi). Furono gli anni della insofferenza. Asserragliata dietro l'ultima postazione che le era rimasta, la stanza, un'altra me stessa concepiva i suoi luoghi: spazi di relazione vera, che non fossero lo sbiadito resoconto interiore di incontri subiti di riflesso (la moglie di, la donna di); luoghi di atmosfera, di seduzione, prima ancora che di sessualità; luoghi dove scrivere, concentrarsi, trasognare... dove ricordare, proiettarsi, auto-rappresentarsi.

Ma infine "tutto torna, ciò che non fu sofferto o vissuto fino in fondo" (H. Hesse). A quella compressione dell'urgere individuale pose fine un sogno: traslocavo, prendevo possesso di un territorio, che mi era stato estraniato. Conclusivo di una lunga serie di materiali onirici che avevano a oggetto la casa, quel sogno produsse l'immagine forza di un potenziale in attesa di

realizzazione. L'immagine si materializzò, speculare, in un appartamento libero di fronte a quello di un'altra donna: fu come la spinta per la gittata di un ponte.

La conquista consapevole di quel primo nucleo territoriale che è la casa, fonda probabilmente la prima relazione autonoma e diretta con il mondo fisico circostante. Ma se questo è vero (ed è acquisizione recente o solo di una minoranza), fino ad oggi di quale rapporto delle donne con l'ambiente si può parlare, quale relazione con la strada, con la città? Di quale concezione architettonica o visione urbanistica?

Attraverso la rilettura della legislazione ambientale (quella delle origini) non si può fare a meno, accanto alla decodifica dei valori maschili che l'hanno ispirata, di marcire un vuoto: relegata sul versante degli "oggetti ambientali", curiosamente omologabile ad essi per la sua bellezza, la donna, in realtà, non è esistita come soggetto che abbia pensato o sviluppato una relazione autonoma con il territorio. Quando una donna si è mossa nell'ambiente, come professionista con capacità di intervento attivo, o come semplice fruitrice, l'ha fatto attraverso la mediazione dell'uomo, i suoi valori e le sue proiezioni. Lo testimoniano forse le poche donne urbaniste, a fronte delle già più numerose (anche se ancora poche) donne architetto. Dalla percezione dello spazio alla organizzazione degli spazi è tutto da inventare, quando sono in gioco nuove modalità del vivere individuale e collettivo, che possono scaturire dall'effettivo prendere (coscienza del)lo spazio da parte delle donne.

Lo scenario interpretativo: natura, barbarie e incivilimento.

Nella famosa legge sulla protezione delle bellezze naturali del 1939 (1) si può leggere: "Sono soggette alla presente legge /.../ le cose che /.../ si distinguono per la loro non comune bellezza". La tutela dell'ambiente sembra dunque nascere all'insegna del valore estetico, di facciata e quindi della marginalità - l'involucro sul corpo vivente. Sorpresa dalla impostazione restrittiva del legislatore, volli sincerarmi che non fosse più considerata attuale. Nelle pagine di commento alla legge (2) rintracciai il paragrafo "Evoluzione concettuale ed impostazione moderna", che doveva introdurmi all'attraversamento dei luoghi della logica situata a monte della legislazione. Il concetto di bellezza naturale presente nella legge del '39 sarebbe un aspetto particolare del più generale concetto di paesaggio, il quale a sua volta rimanda a quello di natura. "La natura è l'universo /.../ che l'uomo contempla, studia, modifica".

Per l'uomo da ora in poi (si intende come essere umano maschile) la natura è un oggetto

esterno, non una dimensione di cui è parte; con essa egli stabilisce una relazione a senso unico, fissandosi nel ruolo attivo. La natura sarebbe infatti "una realtà che precede l'opera dell'uomo e può modificarsi per essa attraverso /.../ l'incivilimento"; da cui si deduce che la natura non può essere che barbarie, e non un possibile universo di leggi e di caos cui prestare credito, con il quale entrare in consonanza. La natura, semplicemente, non è riconosciuta come soggetto. Perché solo con un soggetto si può entrare in una relazione reciproca e libera. La natura come oggetto da incivilire; questo è, ridotta all'osso, la concezione che si trova alle origini della cultura ambientale dell'uomo. Ma lasciando per il momento arretrare sullo sfondo la relazione fondamentale che l'uomo ha stabilito con la natura, teniamola tuttavia presente come scenario interpretativo delle sue successive elaborazioni.

Da sempre identificata con la bellezza, la donna non ha mai espresso una sua estetica.

Tornando alla concezione estetica della prima legislazione, varrebbe la pena di indagare quali siano stati gli oggetti ed i criteri estetici scelti e soprattutto da parte di chi. La donna è stata da sempre identificata con la bellezza, ma non ha mai espresso una sua definizione del bello, una sua estetica. La concezione ambientale che pesantemente si ispira (fin dalle origini) ad una visione estetizzante esprime infatti oggetti e luoghi belli per gli uomini.

La legge del '39 rimanda infatti alla compilazione di elenchi provinciali delle così dette bellezze naturali affidata ad una apposita commissione fuori da ogni dubbio costituita da uomini: presieduta da un delegato del Ministero della educazione nazionale composta dal soprintendente ai monumenti, dal presidente dell'Ente provinciale per il turismo, dai sindaci dei comuni interessati, dai rappresentanti delle associazioni sindacali dei professionisti, degli artisti, degli agricoltori e industriali (proprietari). Non credo che nel '39 potesse essere presente fra questi personaggi una persona di sesso femminile e mi chiedo, dopo 50 anni (anche in relazione alla commissione ministeriale consultiva per l'approvazione dei piani paesistici) quante donne siano fisicamente coinvolte in questo meccanismo di definizione della bellezza. Ne è un esempio il passo relativo alle 'componenti paesistiche minori'; spesso simili per tipologia e dimensioni ai monumenti naturali, meno interessanti dal punto di vista estetico, scientifico o culturale, che tuttavia costituiscono importanti fattori di articolazione paesistica, la cui scomparsa determina spesso la rottura dell'equilibrio naturale». Ma chi definisce il minore interesse estetico di queste componenti paesistiche quando "trattasi in particolare di /.../ ruscelli, torrenti, stagni, laghetti, rive con canneti, alberi, cespugli di campo,

formazioni vegetali"?

Personalmente provo un senso di profondo benessere e di pace quando mi abbandono a guardare un corso d'acqua immerso nella vegetazione, esistenza discreta agli occhi del mondo. Non solo, se la loro scomparsa determina la rottura dell'equilibrio naturale, perché sono considerate componenti minori? Non sono forse maggiori per importanza gli elementi del tessuto connettivo di un ambiente, rispetto alla grandezza maniacale insita nella visione monumentalista presente nell'approccio architettonico e traslata nel contesto paesistico? Vediamo che la maggiore o minore importanza degli elementi è tale, non rispetto alla soggettività della natura ed al suo intrinseco equilibrio, ma rispetto alla manifestazione di autorità e di dominio da parte dell'uomo che si vuole rappresentato nello scenario epico del "monumento naturale", concettualmente mutuato dal monumento storico-culturale. Sicuramente la concezione monumentale ugualmente presente in architettura come nella politica ambientale valorizza taluni elementi a discapito di altri, operando sul piano spaziale una cesura analoga a quella tracciata sul piano temporale, fra luoghi deputati della Storia e l'indistinto fluire del quotidiano privo di storia, fra i momenti delle grandi produzioni e gli infiniti gesti passati sotto silenzio della riproduzione. Così il grande cedro del libano in via di estinzione campeggia isolato, sotto la tardiva protezione delle soprintendenze, sulla miseria inavvertita di una qualsiasi mareggiata di detriti.

La donna come risorsa: attributi fondamentali "degni di tutela".

Rispetto alla filosofia di fondo che considera la natura come oggetto da incivilire (o la donna come pura istintualità da tenere a freno), l'uomo formula un secondo passaggio che gli consente, dalla posizione di estraneità nella quale si è distanziato, di rientrare nel contesto naturale su un piede di ordine superiore. "Un passo avanti decisivo - continua il giurista - nella definizione di paesaggio /.../ consente di integrarlo con una più precisa considerazione degli elementi antropici; /.../ dunque il concetto di paesaggio significa la natura, con o senza l'uomo e la sua civiltà". L'uomo acconsente di rientrare nel paesaggio, solo a condizione di farvi ingresso su un piano nobilitato: dalla fuoriuscita dalla barbarie a signore della civiltà. "Nota essenziale d'un complesso di cose immobili costituenti un caratteristico aspetto di valore estetico e tradizionale è la spontanea concordanza o fusione fra l'espressione della natura o quella del lavoro umano". Per eliminare ogni possibilità di equivoco, il commentatore tiene a precisare che: "l'ambiente naturale non viene considerato tanto per la sua bellezza in sé,

quanto per la bellezza che acquisisce con le trasformazioni apportate dal lavoro e dallo spirito estetico dell'uomo.

Ma cosa c'è realmente dietro questo passaggio che, se da un lato erige l'uomo alla posizione di signore, dall'altra retrocede la natura a una dimensione di barbarie? C'è un atto di asservimento, una degradazione a stato servile: "Natura e paesaggio servono al soddisfacimento dei bisogni dell'uomo /.../ dal punto di vista economico, si parla di beni o di risorse naturali /.../ che l'imprenditore impiega insieme con il capitale e con il lavoro". Risorse da utilizzare, da sfruttare e non prima di tutto, realtà dotate di vita propria, di cui uomo o donna sono parte integrante e subordinata ad un più vasto equilibrio. Sembra chiaro che l'uomo, così come si è considerato estratto (o astratto), della natura considera ciò che vi è ancora di estraibile per sè; la donna con molta probabilità vi è compresa anch'essa, forse come bene, sicuramente come risorsa. E tuttavia opportuno soffermarsi sugli attributi fondamentali "degni di tutela per garantire tale soddisfacimento", per cogliere a pieno la natura di questo rapporto di sfruttamento, così lontano dal rispetto. Così come il concetto di tutela giuridicamente rimanda ad una condizione di minorità). "Il concetto di bellezza è estetico - osserva il commentatore - ma può anche essere considerato da un punto di vista pratico, perché natura e paesaggio devono servire alla ricreazione dell'uomo, essenziale per il suo equilibrio psico-fisico ed il soddisfacimento delle esigenze estetiche può contribuire in misura determinante al successo della ricreazione. " Istintivamente, ho provato a rileggere il testo sostituendo le parole "natura e paesaggio" con la parola "donna", ed ho provato l'agrodolce sensazione dei conti che tornano. Giungendo alla radice dei rapporti che l'uomo ha stabilito con la natura e con la donna, si scopre la matrice della rozza assimilazione donna/natura prodotta a livello di simbolico: bellezza -risorsa - servizio - ricreazione – premio.

Le donne e l'ambiente: culture residuali

Dell'infinita serie di cesure che la "concezione tolemaica" maschile ha prodotto (fra cui la stessa divisione del lavoro fra uomini e donne con l'attribuzione di senso al lavoro degli uni e la sottrazione di valore a quello delle altre), sul piano urbanistico-ambientale, discende la separazione dei luoghi del vivere da quelli della produzione (e riproduzione delle strutture anche fisiche di potere) - così il quartiere iperuranico de La Defense a Parigi, la più "modesta" Milanofiori, il progetto di insediamento direzionale nella zona di Torvergata nei pressi di Roma, o lo stesso longilineo staffile di specchio (familiaramente soprannominato Pirellone per

i...mila addetti della Regione Lombardia). Per quale astratto sragionare si è finito per negare la qualità del vivere ai luoghi del lavoro, luoghi comunque di abitazione, non fosse altro che per il cospicuo numero di ore di forzoso soggiorno? L'assoggettamento delle risorse, umane ed ambientali, alle finalità dell'utilizzo economico, la logica del dominio sul piano simbolico hanno eretto le loro strutture fisiche, capaci di rispondere a necessità funzionali, così come di esprimere significanti suggestivi e potenti.

È ormai chiaro quindi che la cultura dell'ambiente nasce come cultura residua rispetto al fondante atteggiamento dello sfruttamento delle risorse. Sul piano dell'organizzazione ambientale questo dato si è espresso in una modalità scissa (anziché globale) di guardare al territorio: da un lato, prioritaria, la pianificazione urbanistica ed edilizia, dall'altro, ma assolutamente secondaria e residuale la pianificazione paesistica. "In effetti la pianificazione territoriale - ammette l'interprete della legge - ha sviluppato un approccio globale teoricamente del tutto corretto (correttezza della teoria, sfacelo della pratica!), nel quale tuttavia i diversi obiettivi hanno giocato un ruolo alquanto diverso, con prevalenza pressoché sistematica dell'urbanizzazione, degli impianti e delle infrastrutture sull'ambiente naturale /.../ Nella maggior parte dei casi, i piani paesistici sono nati, mediante leggi speciali, successivamente ai piani urbanistici, ai quali vengono subordinati /.../ in pochi casi il piano paesistico è stato istituzionalizzato /.../ con effetti vincolanti, ma solo negli spazi aperti, liberi da edificazione". Deprivata della sua originaria centralità, la politica ambientale si riduce a ben magra cosa: all'insegna di uno specialismo che si veste di competenza, a disciplinare, da un lato, gli aspetti marginali della pianificazione urbanistica; in realtà, destinata a rimetterci nello scontro fra interessi di parte.

"Il fatto è - sbotta il giurista - che l'edilizia, l'industria, le strade, gli impianti elettrici, ecc. Hanno i loro "avvocati" nel processo di assetto generale del territorio ed esprimono le loro istanze con piani speciali, che trovano più facile udienza, mentre la natura ed il paesaggio non hanno ancora il loro avvocato, non presentano i loro piani speciali e quindi, al di là delle buone intenzioni del giudice mediatore, risultano di fatto sistematicamente sacrificati. " Sorgono così patetiche figure residuali come il "pianificatore paesistico", "l'avvocato del paesaggio", "il piano paesistico di accompagnamento", pezzi di vario appoggio laddove manca la capacità di rifondare una logica, una filosofia di fondo. È veramente curioso come al commentatore sia sfuggita la sistematicità con la quale l'approccio 'globale' della pianificazione territoriale viene eluso. La verità è che all'origine di questo approccio, l'ambiente non è riconosciuto come entità

autonoma, ma è sistematicamente ridotto a oggettualità funzionale. È un magro finale, infatti, concludere che "natura e paesaggio possono 'tuttavia' essere considerati 'anche' per se stessi", quando la sostanza della relazione è altra. È del resto, come si è visto, il medesimo approccio col quale l'uomo ha collocato la donna nel suo universo, segnandone il progressivo impoverimento. Arrogandosi il monopolio dello stato di soggetto, l'uomo si è negato una orchestrazione più vasta e complessa.

Sospendendo le conclusioni

Lasciando sospese le conclusioni, è stato suggestivo ricercare in questo spazio associativo le possibili matrici storiche di una straniata identità comune (donna/natura), nel tentativo di sgombrare il campo da fuorviami presupposti e rintracciare, a latere di questo falso specchio, proprie relazioni, con le altre donne e con l'ambiente. Rimane comunque il dubbio che muoversi su un terreno tipicamente maschile come il territorio, storicamente oggetto di conquista e strumento di affermazione del potere, significhi entrare nelle aree critiche per la definizione della stessa identità maschile e che questo non avverrà verosimilmente con la facilità di una passeggiata.

Prima ancora, però, è accorgersi che esiste tutta una articolazione territoriale fatta di palazzi, di strade, autostrade, aeroporti, tutto un mondo fisico che diamo per scontato, cui semplicemente non prestiamo interesse, come se non fosse nostro, potenzialmente nostro. Il disinteresse durante l'itinerario di un viaggio, alla definizione del percorso, alla simbologia di una qualsiasi carta topografica è forse il segno della estraneazione da una relazione fondamentale, come quella col territorio che, ritradotta in funzione della vita delle donne, potrebbe apparire forse non più estranea, meccanica o noiosa.

Note

(1) Legge 29 giugno 1939. N. 1497 - Protezione delle bellezze naturali.

(2) M. Di Fidio, *Tutela dell'ambiente naturale*, Pirola Milano '82

Věra Linhartová: un'eremita errante

di Rosella Prezzo

È un immediato, profondo senso di spaesamento quello che mi coglie leggendo i *Ritratti carnivori* di Věra Linhartová (recentemente tradotti dal francese da Linda Ferri per le edizioni e/o). Ho l'impressione che le parole non smettano di andarsene, di scivolar via trattenute solo dal rapporto di termini eterogenei, impigliate in paradossi e ossimori. E con esse le figure senza nome, indefinibili ("Il suo vero nome, chi lo ricorda?"); le vite solcate da fratture da cui esse sono osservate; i luoghi indefinitamente lontani ("all'altro capo del mondo") eppure talmente vicini da annebbiare la vista; i racconti sentiti dire su cui non è possibile stabilire qualcosa di certo ("Si racconta pure che, qualche tempo dopo, l'avrebbero vista in un paese lontano, senza tuttavia sapere con certezza se fosse davvero lei o soltanto qualcuna che le assomigliava"). Ma tutto ciò non produce semplicemente disorientamento né induce a un puro abbandono passivo.

Il linguaggio infatti, che deriva qui il suo potere non dal fatto di volersi dichiarante e comunicativo ma di essere nello stesso tempo *apostrofante* e *ascoltatorio*, richiama e sveglia con la sua lucidità a ciò che troppo spesso è solo una formula: l'atto della lettura in cui si è eremiti forzati solo per poter essere nomadi. Spinge cioè a mettersi in viaggio al passo della scrittura che si sostituisce alla sedentarietà del Nome, verso il paese della mente di cui non possediamo la mappa. Si procede così, in queste pagine della Linhartová, incalzati e interpellati di continuo da domande sospese su sentieri sdruciollevoli, deviazioni e giri di frasi, fra logica e sogno, attaccati alle parole non come a un terreno sicuro ma come a mezzi di *trasporto*.

Gli spazi che si circoscrivono sono spazi a varie dimensioni che si stratificano e s'incrociano sulla stessa scena della scrittura modulata dalla limpida sonorità della voce, di una voce fra le più originali della letteratura contemporanea. "Trasognante e sonnambula" che "sa suscitare un'irradiazione arcana, una zona di inesplicabile in qualunque luogo si ponga": così

Věra Linhartovà veniva descritta da Ripellino il primo a farla conoscere in Italia nella sua *Praga magica*. L'irrequietudine che erra su e giù nei pensieri e nella parola insieme a un movimento di abbandono e di distacco è un tratto caratteristico della figura singolare della Linhartovà. La vita di questa scrittrice di madre lingua ceca è segnata all'origine dalla clandestinità letteraria, della parola che può diffondersi solo in incognito, senza autore (i suoi primi testi degli anni '60 circolarono infatti in patria come *samisdatz*). E questo taciuto dell'origine e incerto della fine saranno il segno che la sua scrittura porterà in sè come una cicatrice indelebile, suo perenne atto istitutivo. Una volta entrata ufficialmente nella letteratura ceca che le tributa i dovuti onori, Věra cambia lingua e paese. Si trasferisce a Parigi e riprende qui in francese i suoi lavori di linguistica e teoria dell'arte, la sua attività di scrittrice e traduttrice. Ma non si acquieta neppure in questa nuova patria del linguaggio, insegue parole straniere sempre più lontano. Apprende, fra le altre lingue, anche il giapponese. E al mondo orientale dedica i suoi ultimi studi: scrive un'imponente storia del surrealismo in Giappone, traduce in francese poeti giapponesi, collabora all'allestimento della mostra sul Giappone dell'86 al Centre Pompidou.

In questo peregrinare di lingua in lingua, la Linhartovà forma il suo idioma solitario che parla in una contrada che non appartiene a nessun paese. È un idioma trasversale, translativo che traduce organizzando una serie di assonanze-dissonanze, travestimenti e citazioni senza *diritti di autore*. La Linhartovà è una scrittrice-traduttrice che perde la parola all'estero per ritrovarla trasfigurata, per ritrovare nella parola straniera un'intima essenzialità. Così a nessun paese naturale e ufficiale appartengono i tre personaggi che compongono la piccola galleria di questi *Ritratti carnivori*, alimentati dal corpo smembrato di altri testi: leggende, dicerie, brani ritrovati di diari, frammenti di situazioni letterario-libresche già consumate e trascinate dall'infaticabile memoria che è la scrittura stessa. Tre figure eremitiche che si sono separate dal mondo (come *La Vecchia della Montagna* che vaga instancabile ossessionata dal ricordo dell'uomo che "aveva detestato con tutte le forze del suo amore" e aveva "messo alla prova lasciandolo morire di freddo davanti alla sua porta"), dal linguaggio (*Sagiro il Maestro* che, votatosi al silenzio, si impegna "nell'oblio della parola"), dalla guida-prigionia di un maestro che organizza e detta le leggi del sapere (è il caso della *barbara prigioniera*). E soprattutto in quest'ultimo racconto in prima persona che ci si rivela tutta la forza narrativa ed emotiva della Linhartovà. Una donna affida alle pagine di diario l'addio al proprio maestro esprimendo la necessità del distacco perché il proprio pensiero possa *essere*. Ammette, senza risentimento alcuno, di aver appreso molto e con avidità ma di non poter essere una "buona alunna" non potendo impedirsi di sognare, né di modificare in profondità il suo universo barbaro.

"Se afferro tutto quel che mi dai con indiscutibile avidità, è per confrontare queste fragili acquisizioni, per confonderle con ciò che, da sempre, porto in me. In quali abissi si perdono allora le tue dotte parole? Abbraccio subito nella sua interezza ciò che generosamente mi proponi, non per impadronirmene, ma per esaltare quanto per altre vie già sapevo, per portare, a un grado più alto di incandescenza ciò che, in mancanza di reciprocità tra noi, non potrò mai farti conoscere. A meno che tu stesso non ti esili...". Bisogna esiliarsi, deviare continuamente e il più lontano possibile dal proprio cammino, se non si vuole che il "muschio lo ricopra" impedendo di ritrovarlo. Ma il maestro - sapremo alla fine -, dopo un primo momento di disappunto per essersi fatto sfuggire "colei che gli era stata affidata in custodia", metterà una pietra sopra tutta la faccenda, sordo alla profonda lezione che la sua allieva barbara e selvaggia gli aveva dato, incapace di sostenere i suoi interrogativi, di coglierne la rivelazione essenziale: "L'ombra di chi stai cercando? È la mia figura ad ossessionarti nelle tue notti di insonnia febbrile? Lo sai che la grandezza di ciò che amiamo cresce in proporzione alla distanza che ce ne separa e che, di conseguenza, la nostra sola patria si trova al di là di quel che noi possiamo immaginare? Ma che per un rivoltamento brusco, inaspettato, essa si trova qui ora, qui sempre? ". I punti di sospensione che interrompono il diario (o la lettura del maestro?) chiudono il dialogo in assenza dell'interlocutore, per andare al di là di esso su sentieri incerti alla ricerca di un'alleanza 'erotica' fra parola nuova e silenzio antico.

Prefazione a *Teresa* di A. Schnitzler

di Sibilla Aleramo

È uscita nel maggio di quest'anno presso Mondadori la ristampa del romanzo di A. Schnitzler *Therese*, pubblicato per la prima volta in Italia nel 1929 presso la Soc. Anon. Modernissima di Milano. A presentarlo al pubblico italiano toccò allora a uria singolare "prefattrice". Sibilla Aleramo, che, pur non avendo, come scrisse lei stessa "corredo alcuno di notizie critiche", era sicuramente una lettrice capace di illuminare nella storia della protagonista del libro le incertezze e le ambiguità, i sentimenti contraddittori della madre e della donna. Di questa breve prefazione, che rivelava una coscienza femminile in anticipo, nella ristampa non c'è traccia. Prefazione di Sibilla Aleramo, in A. Schnitzler, *Teresa*, Modernissima, Milano 1929.

Prefazione

Ho letto la traduzione di questa lunga "cronaca d'una vita di donna" nel giro di 24 ore, sulle bozze mandatemi dall'editore con l'invito a scriverne la prefazione. Ignoro il tedesco. Di Arturo Schnitzler conosco soltanto il lavoro teatrale *Girotondo*, dato anni fa dal Bragaglia, il romanzo *La Signorina Elsa*, uscito in questa stessa collezione, e una breve novella, tradotta in francese, *I morti stanno zitti*, una delle più impressionanti cose ch'io ricordi della letteratura moderna. Ho letto *Teresa* come una qualunque del pubblico, senza corredo alcuno di notizie critiche. E questo il più recente od il più antico dei libri di Schnitzler? Come fu accolto a Vienna? Vienna! Gli Italiani che vi sono stati, quando parlano delle donne di là, hanno, tutti, un sorriso galante e raggiante. Sembra che esse primeggino, nei ricordi comparati dei nostri viaggiatori, su quelle di ogni altra parte d'Europa.

Ma la viennese protagonista di questo romanzo, se pur ha temperamento e innumerevoli vicende erotiche, non è certo rappresentativa di quella teoria di gaie femmine. Tetra la sua sorte fin dalla giovinezza, malgrado ella abbia grazia e coltura; ed in fine spaventosa. Eccezionale per la catastrofe, ma terribilmente comune nello svolgimento; comune, banale, storia di tutti i giorni, nei nostri tempi, di migliaia di donne abbandonate a lor stesse, senza

quelli che si chiamano beni di fortuna, in una grande metropoli d'oggi, sotto qualunque latitudine. Lo stesso cognome della protagonista, di vaga origine italiana, sembra dimostrare nell'autore l'intenzione di dar significato cosmopolita al tipo. La madre di Teresa è discendente da nobili sloveni. Teresa non ha nulla di specificatamente austriaco. Per pura necessità di sfondo alla grigia azione, si vedono nel libro di quando in quando scorci di città e campagne, s'odono stride sirene d'opifici o gorgogliar ruscelli, mentre crepuscoli scendono od albe si profilano; in trattorie suburbane ed in alberghi lussuosi e le coppie danzano e si stordiscono; ufficiali e impiegatucci, banchieri e barabba, serve e bambini, tutto un mondo passa, con caratteri universali; e passano stagioni ed anni, e a tratti si direbbe che anche qui, come in un altro grande ma del tutto dissimile romanzo moderno, unico Iddio sia il Tempo; là benigno ed agile, qui greve, spietato. Errore.

Schnitzler è più realistico di Proust, e nello stesso tempo meno elegantemente scettico, meno disincantato. È tuttora capace di passione morale, spera malgrado tutto in una possibile salvazione, non come Proust di pochi eletti attraverso l'arte, ma del genere umano tutt'intero. Non lo dice esplicitamente, eppure quale altro senso si può trarre dalle ultime pagine di questo libro tragico? La donna che muore vittima del figliuolo ladro, supplica durante l'agonia che valga dinanzi ai giudici ad assolvere il matricida il fatto ch'ella, nella notte lontana del parto ebbe, sebbene solo per un attimo, il pensiero d'ucciderlo. Era sola, abbandonata dall'amante, povera, in un lago di sangue. Come tante. Come tante, al pensiero non fece seguir l'atto, svenne, poi, ripresi i sensi, trovandosi accanto Tesserino dal volto rugoso che vagiva, accostandoselo al petto, provò insieme un immenso desiderio di morte per sè e un'immensa beatitudine. Rappresentazione meravigliosamente intuitiva del mistero della maternità: nessuno, prima di Schnitzler, nessun poeta e nessuna poetessa, ha osato con tanta lucida potenza indicare quella feroce brama d'annientamento, quell'attimo di coscienza, non sai se disumana o sovrumana, in cui la donna si ribella alla natura, si ribella ad esser strumento di vita, poi quel trapasso dall'odio all'amore, quell'accettazione sommessa, quel rapimento, e infine, unica ma formidabile rivalsa, *che il figlio è suo, soltanto suo*.

Qui, in *Teresa*, il brivido segreto d'ogni destino femmíneo, il superamento dell'istinto - più forte nella donna che nell'uomo - per un oscuro anelito di giustizia divina, assume valore più vasto e profondo in quanto la protagonista, già dissimile ad infinite altre, ha un'esistenza dura, di fatica e squallore, da vera schiava, in irrimediabile solitudine interiore, e non trova redenzione se non nell'ora della morte. Ma il lettore non immagini di queste mie parole che lo Schnitzler

commenti in qualsiasi modo la storia tremenda, e tanto meno la esponga retoricamente. I fatti s'inseguono nudi, logici, allucinanti. L'arte di questo scrittore è scaltra, come la vita che non si indugia in spiegazioni ma si impone semplicemente con la sua forza irresistibile. Nulla di preconcetto, nulla di convenzionale. Nessun arbitrio. Se vogliamo supporre che Schnitzler si sia valso d'un qualche diario femminile, d'un qualche quaderno di memorie affidatogli, tanta è l'acutezza, la precisione psicologica, dobbiamo ancor più ammirare come egli non abbia gravato con inopportuna dialettica virile sulla essenza intima del racconto, come questo risulti originale e ovvio, impreveduto e fatale, pagina per pagina, e quale libera scelta di particolari sollevi e spiritualizzi di continuo le situazioni più brutali. Vi ha una scena, ad esempio, poco prima della conclusione, ch'è di un'audacia e di una novità sbalorditive nella sua estrema naturalezza e direi delicatezza. Teresa che qualche tempo innanzi ha riconosciuto nel violoncellista d'un miserabile caffè-concerto l'amante scomparso da vent'anni, quegli che la rese madre, decide una sera d'attenderlo al termine dello spettacolo per parlargli e fargli sapere ch'egli ha un figlio, ch'ella l'ha allevato da sola, con quali sacrifici! - ed ora egli è nell'ospedale di un carcere. Malgrado la sua interminabile atroce esperienza d'uomini e di sorti. Teresa congettura che quegli ch'ella chiama Casimiro Tobisch rimarrà colpito, scosso. Ed ecco, egli la ravviva, le sorride con perfetta indifferenza, si rammenta d'averle per scherzo dato il titolo di "principessa" il giorno che si conobbero, le chiede se si è maritata, le dice d'aver moglie e quattro figli, il primo ha già ventidue anni...

"- Allora eri già sposato quando ci siamo conosciuti". - E Teresa scoppiò a ridere.

"- Ahi, ahi, - esclamò Casimiro ridendo anche lui, - mi pare d'esserci cascato questa volta".

"- Non importa" - disse Teresa. E in realtà questa notizia non l'aveva eccessivamente commossa.

Ella pensava soltanto: dunque, allora, aveva già moglie e un bambino. Perciò mi aveva dato un nome falso, e poi non s'è più fatto vedere. Poiché ora sapeva ch'egli non s'era mai chiamato Casimiro Tobisch, Ma come si chiamava dunque quell'uomo? Chi era colui a fianco del quale camminava e da cui aveva avuto un figlio? Se in quel momento gli avesse chiesto qual era il suo vero nome, egli avrebbe forse detto la verità, ma le era completamente indifferente, come si chiamasse, se fosse pittore, suonatore di violoncello o imbianchino, se avesse quattro figli o dieci. Checché fosse, egli era sempre un povero, stupido diavolo, e non sapeva neppure di esserlo. Sotto questo aspetto, ella poteva sentirsi superiore a lui.

"E tu, non m'hai detto che hai un figlio? "

"Sì, ho un figlio".

"Ah, guarda, guarda..."

Si avvicinava un altro tram. Teresa fissò in pieno volto Casimiro Tobisch. Ora sarebbe toccato a lui domandare, ora avrebbe potuto, avrebbe dovuto domandare; e nei suoi occhi brillò infatti come una domanda, un presentimento. Certo, era un presentimento quello che ella leggeva negli occhi di lui, ed era forse per quello appunto che egli non domandava. Il tram si fermò, e Teresa vi salì. Dalla piattaforma gli disse ancora in fretta: "Puoi anche telefonarmi". Ah, hai anche il telefono? Te la passi bene dunque! Io devo sempre andare dal lattivendolo se voglio telefonare. Dunque arrivederci". Il tram partì. Casimiro Tobisch rimase per un poco fermo e fece un cenno di saluto a Teresa. Sul volto di questa il sorriso sparì d'un tratto. Senza ricambiare il saluto, dalla piattaforma posteriore, seria, lontana, lasciò posare il suo sguardo su di lui, e vide come egli si voltasse per tornare sui suoi passi. La neve cadeva fitta e morbida, le strade eran quasi deserte. E l'uomo che s'era chiamato per tanto tempo Casimiro Tobisch, il padre del suo bambino, sparì dai suoi occhi, sconosciuto fra tanti altri sconosciuti, sparì per sempre». Così, uno sguardo, e niun gesto, niuna romanticheria.

L'impenetrabilità delle anime, di là d'ogni episodico o duraturo contatto carnale, di là d'ogni sentimentale o cinica vicenda. Sconosciuti fra sconosciuti, impotenti gli uni per gli altri, e nessuno nel proprio cieco egoismo è veramente colpevole, *oppur tutti lo siamo*, secondo quanto pensava Dostojewsky. Grandi affreschi come questo su la disperata vita moderna, minuziosamente crudeli, e divinatori insieme d'occulte zone ove sono i germi d'infinte rinnovazioni, possono dirsi opere "moralì" nel più alto senso. Le sole realmente tali. Non illudono, non blandiscono, non patteggiano. Ma ognuno che vi figga gli occhi della mente è indotto a ricercar per proprio conto, ognuno a modo suo, quelle zone, quei germi - e voi sapete che ciò soltanto spiritualmente importa; ciò soltanto nobilita la nostra specie: non quietarsi nel presente, pensare al divenire del mondo...

La complessità nascosta: Evelyn Fox Keller e Barbara Mac Qintock

di Paola Melchiori

"Questo libro è la storia di una persona, e di un rapporto". (Evelyn Fox Keller, *In sintonia con l'organismo*, La Salamandra, Milano 1987). La "persona" è Barbara Mac Clintock, genetista, premio Nobel per le sue ricerche nel campo della trasposizione dei caratteri genetici. Il "rapporto" è quello che essa intrattiene con la ricerca e la comunità scientifica e in particolare quella eccentrica posizione che essa occupò durante tutta la sua vita per la sua modalità di pensiero, di visione e di comunicazione: il suo modo specialissimo di guardare all'oggetto della sua indagine. La storia di questa vita e di questa ricerca, di questa persona e di questo rapporto, si presentano e ci vengono narrate come inestricabili.

Abbiamo di fronte un'identificazione apparentemente totale tra una biografia e una impresa intellettuale. E questa è la prima questione da non dare per scontata nella storia di una donna: il significato dell'inseparabilità, da prendere alla lettera, tra vita pubblica - se così si può chiamare quella della Mac Clintock - e vita privata, tra storia personale/relazionale e storia intellettuale, tra vita e opera. E il senso di ripercorrerle insieme. Barbara Mac Clintock ricevette il Nobel nel 1983, a 80 anni, come tardiva compensazione di un ostracismo e di una esclusione durati tutta la vita precedente, una vita completamente spesa nella ricerca, durante la quale, malgrado l'inevitabilità del suo genio, non riuscì mai ad avere un lavoro sicuro, mentre i rari studenti, anche solo uno all'anno, che capitavano nel suo laboratorio ci arrivavano per lo più per punizione, e le sue comunicazioni scientifiche cadevano in un imbarazzato silenzio. Anche il libro che Evelyn Fox Keller le dedica ha una storia anomala.

Nato precedentemente a ogni riconoscimento pubblico da un incontro dell'autrice con un personaggio e uno stile di pensiero, uscito nel silenzio poco prima del Nobel, ne è stato come è naturale rilanciato, ma per sparire immediatamente dalla circolazione ad opera di qualche scienziato cui non piacque ritrovare per iscritto i propri -più o meno volgari - giudizi espressi

sulla Mac Clintock. "Il rapporto" che ci può guidare alla comprensione del libro, è anche quello tra due donne profondamente legate alla medesima passione intellettuale e al medesimo oggetto di ricerca. Nel raccontare di Barbara Mac Clintock e delle sue teorie scoperte, l'interesse originario e dichiarato della Keller è quello di comprendere "il significato del dissenso in campo scientifico". Il dissenso, la devianza o il fallimento anche maschile rispetto agli standard consolidati è per lei il luogo dove i meccanismi costitutivi della scienza e in particolare di quella scienza che è diventata dominante sono, in filigrana, o in negativo, visibili e leggibili. La appassiona quella creatività che pur essendo indubitabile, sta ai margini del "flusso vincente" nella comunità scientifica, e, in essa, le interessa il peso delle individualità che la sorreggono, contribuendo a creare le direzioni della ricerca o ostacolandone le correnti prevalenti, ma "sempre contro il sentire comune della collettività". Ma qui il dissenso, la marginalità, l'esclusione e il riconoscimento riguardano una donna. L'enigma non riguarda un caso Maiorana.

C'è, in gioco, il peso da attribuire, in tutto ciò, al genere. La Keller sfugge alle spiegazioni più sociologiche e non ha problemi a riconoscere il genere, nella scienza, là dove esso gioca *direttamente*: negli stereotipi che fondano l'immaginario scientifico e collocano una donna, oggettivamente, per necessità, dal lato soggettivo della devianza. Ma non vuole accentuare o interpretare il lato soggettivo della devianza, la forzatura che una soggettività sessuata può agire. E questo al di là delle esplicite negazioni, ovvie per ragioni storiche, della Mac Clintock stessa. La Mac Clintock in quanto deviante ci mostra lati nascosti della scienza, in quanto donna, autonoma e fedele a sè, non poteva non essere deviante, sembra dirci. Così ci si avvicina e ci si allontana continuamente dalla *interpretazione* di queste singolari caratteristiche della sua specificità nella vita e nelle modalità di pensiero per esservi, d'altra parte, continuamente riportate nel corso del *racconto*. La chiave del libro sta appunto in questo crinale che si muove tra il desiderio di una conoscenza capace di stare fuori da qualunque strettoia, anche di quelle legate a quella che negli USA è la "scienza femminista" e la volontà e il piacere di dar conto di un modo particolare di pensare, scoprire, guardare, avere relazione con le cose. La questione del genere scivola via, *drops away*, per rientrare continuamente in tutto ciò che definisce il "mistero dello stile" della scienziata. Riappare nel racconto della vita, combinazione di una precarietà materiale e lavorativa costante accompagnata da un terribile isolamento - più che una solitudine - nel quale la Mac Clintock, a metà tra la tenacia e l'ostinazione, coltivò e difese le sue intuizioni. A lei, guardata da tutti come una pazza, sembravano "ovvie". Riappare nelle sottolineature dello stile di pensiero, definito da una serie di caratteristiche (la "complessità

nascondata", "l'ascolto del materiale", la centralità dello sguardo, rivolto alle unicità e alle differenze tra gli "individui" studiati), caratterizzate da un rapporto non di potere controllo conoscitivo ma da una sorta di dialogo -interazione - identificazione con l'oggetto.

La Keller ne individua le implicazioni, cruciali rispetto alla scienza, poiché mettono in questione le modalità stesse della concettualizzazione scientifica. Come si arriva alla generalizzazione, alla formulazione di una legge, attraverso quali metodi di osservazione e di pensiero; quanto lo sguardo, che preseleziona i fenomeni, determina la definizione stessa degli oggetti degni di ricerca e le domande cui rispondere e di conseguenza i risultati della ricerca. Invece, sembra ad Evelyn troppo facile insistere sugli aspetti "di genere" delle forme di pensiero della Mac Clintock, sulla relazionalità sempre presente nel rapporto con le cose, sulle caratteristiche intuitive e/o mistiche del suo pensiero dove gli stereotipi di genere del pensiero scientifico "classico" sembrano davvero inattivi. L'enigma "femminile" della Mac Clintock rimane narrato, non spiegato, rimane lasciato alla sua complessità. Con ciò. Che è anche, sì, una forma dell'ambiguità ci vengono tuttavia restituite irrisolte alcune questioni che anche per noi è importante non semplificare. Poiché se è vero che la Keller ha preoccupazioni politico polemiche rispetto al "naturalismo" dell'eco-femminismo americano, ne ha anche, e quando scriveva ancor di più, nei riguardi della "scienza femminista", intenzionata a costruire ex novo, separatamente, un'altra scienza e un altro simbolico da opporre al sapere maschile.

Il fatto è che al di là delle preoccupazioni polemiche c'è per la Keller la volontà positiva di criticare e uscire da *tutte* quelle forme di pensiero che ripropongono al loro interno una struttura *polarizzata di tipo dualistico*. E per questo, impossibile da approfondire in questa sede, rimandiamo ai suoi ultimi contributi posteriori a *Genere e Scienza*. Ma vi sono almeno due altre questioni su cui vale la pena di soffermarsi. Una riguarda non tanto l'origine della passione scientifica quanto il suo destino. Ciò che accomuna la Keller e la Mac Clintock, al di là delle differenze di generazione e "coscienza femminista" è la enorme passione che lega entrambe al proprio oggetto di lavoro e di ricerca e a *quella* forma di pensiero e di relazione col mondo. Sognando una scienza che lasci spazio al suo interno per le voci di altri soggetti, si sogna di non dover rinnegare la scienza. E il pregio dei lavori della Keller è proprio quello di provenire dall'interno della comunità scientifica.

È questo d'altra parte un problema più generale che riguarda la possibilità stessa di traversare il mondo e la realtà e le proprie complicità con esso pur nella fedeltà alla propria individualità e

al proprio sesso. L'individuazione disvelante delle origini, umane, individuali sessuate, relazionali, delle passioni intellettuali e qui, della più asettica tra di esse, si carica di domande di futuro, che per tutte le donne, che già si sono "legate" ad un oggetto, sono ancora aperte. Vi è infine una ragione di tipo apparentemente "affettivo". E precisamente il desiderio di rispettare fino in fondo la posizione della Mac Clintock sulla questione del genere. In fondo tutte le nostre rilettture *ex post* della storia delle donne che significarono il loro sesso "malgrado se stesse" riguardano donne di un passato più lontano. Qui vi sono una dialogicità e una gratitudine *presenti* che chiedono di essere mantenute *prima* di ogni altra cosa. Il rispetto per il "materiale", appunto. La questione che ci viene qui restituita riguarda la legittimità e soprattutto il significato, il senso relazionale delle nostre operazioni interpretative. Pare che qui il dialogo impedisca il suo superamento in una operazione intellettuale che ha, deve avere, un *altro* senso relazionale. Se legittimo, a volte inagibile. Siamo al centro della natura del conoscere.

SPETTABILE REDAZIONE...

LE "RUBRICHE":

Il sapere, le origini

Il prezzo da pagare per un'adesione pacificata ai modelli e alla pratica di pensiero, anche se accompagnata a volte da un gratificante riconoscimento, è stato per le donne una profonda anestesia interna. Ciò ha portato ad assumere il proprio rapporto personale col sapere, complesso e scomodo, come oggetto privilegiato della riflessione. Il corpo stesso del sapere è stato allora re-interrogato, a partire dagli investimenti della dimensione affettiva e sessuale, sui suoi presupposti e metodi, sulla presunta indifferenza delle sue categorie e del suo linguaggio, sulle sue stesse reticenze e zone d'ombra. Questo lavoro di ripensamento ha così aperto percorsi autonomi, o tentativi di elaborazione di un pensiero divergente che, più che esporsi, si cerca. Alla consapevolezza che il sapere non può prescindere dalla considerazione delle sue origini sessuali e alle profonde modificazioni che esso comporta, la rivista dedica quindi questo spazio.

Testi/Pretesti

I testi sono quegli scritti letterari femminili che si situano con maggior libertà all'interno del sistema dei generi e dei linguaggi, perché meno preoccupati di occultare nell'ordinato disporsi del testo scritto i rapporti reali che sono materia del caos da cui nasce la scrittura.

I pretesti - innanzi tutto atti di amore e non di vassallaggio, capaci perciò di dar conto della relazione tra chi scrive e chi ha già scritto - sono letture e riletture di donne che cercano di rilevare nei testi scritti anche i sommovimenti prodotti dalla differenza uomo-donna, con strumenti critici tradizionali e meno tradizionali.

Il sogno e le storie

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 storia se si ha la pazienza di scoprire dentro i luoghi comuni della sentimentalità la difficile individuazione dei sessi.

La lettera non spedita

Dove una donna scrive a un'altra donna con la quale non riesce a comunicare a voce, e con la quale sente di dover comunicare. E mentre le scrive si accorge di avere, in un certo senso, sbagliato indirizzo: non

è con la donna reale che le provoca questi sentimenti, che sta parlando, ma con una figura di donna inventata dentro di sé, affascinante e/o terrificante. Non un esercizio letterario, ma un momento di passaggio - scritto e descritto - dall'immaginario femminile, sulla "donna della propria vita" alla coscienza delle relazioni fra donne.

Racconti di nascita

Nel nascere si è in due: madre e figlia lo. Un terzo si è chiamato fuori, il Padre, il quale racconterà la nascita dall'esterno. Ma davanti a ogni nascita le donne hanno una doppia possibilità di identificazione: con sé come madri e con sé come figlie, e questo renderà loro difficile raccontare, perché si troveranno ad avere due voci, il più sovente discordanti. In questa rubrica vogliamo provare a formulare i primi racconti, o i primi ricordi, di quel periodo muto che va dal desiderio al concepimento, alla gravidanza, al parto, ai mesi nei quali è ancora un'ardua impresa distinguere l'uno dal due, l'io dal tu.

Lapis a quatriglié

Quando mia madre diceva di avere i «lappese a quatriglié», capivo che era fuori di sé, agitata da pensieri violenti e misteriosi, intoccabile e irrimediabilmente separata da me. Nella mia mente si disegnavano allora ingarbugliati tratti di matita, geroglifici di una lingua divenuta ad un tratto sconosciuta, concrezione fantastica dell'estraneità dei suoi sentimenti. Per questo, senza mai rifletterci, ho creduto finora che i «lappese a quatriglié» significassero l'irruzione arbitraria e prepotente di significazioni inconsce nella vita quotidiana. Capaci di creare vuoti di senso - il (per me) doloroso ritrarsi di mia madre - ma anche domande che, per addomesticarli, li interrogano. Questa rubrica accoglierà gli uni e le altre; tenterà il racconto - e talvolta la decifrazione - di dimenticanze, lapsus, atti mancati, sbadataggini, errori...

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 video-music 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.

Spazi percorsi persone

Dove si vedono e si descrivono presenze di donne che balzano improvvisamente agli occhi negli spazi della vita civile, sulla soglia di case, palazzi e uffici, e si racconta che nota o che colore segnano, come utilizzano percorsi trasporti tempi della giornata, servizi e luoghi non deputati. C'è una geografia femminile coatta - fuori dagli ospedali, dagli asili o dalle carceri, per esempio - e forse ce n'è una più libera. Non sono necessariamente separate.

Produzione di sé e d'altro

Esiste sempre più avvertita l'esigenza di fuoriuscire dal tradizionale stato di «confino» nel privato per portare la propria presenza attiva e creativa nelle aree istituzionali e produttive. Questo processo di socializzazione tuttavia segna, contrariamente ai desideri e alle aspettative di una naturale evoluzione, una rottura del proprio equilibrio personale che porta in sé un rischio: quello di cedere all'assunzione dei modelli dominanti o di ripiegarsi su se stesse. E importante cogliere i segnali di questo delicato momento di passaggio. Superare la strettoia fra emancipazione eterodiretta ed auto emarginazione è fare fronte alla sfida di creare per sé e per le altre donne degli spazi di autonomia e di liberazione. Questa rubrica desidera costituire uno spazio per chi voglia portare le proprie esperienze e dare voce ai propri segnali, siano essi disagi o momenti di felicità. E importante che le storie delle donne che lavorano o che aspirano a lavorare - i desideri, le emozioni, le paure, le delusioni, le speranze e le aspettative - prendano corpo.

Avvenimenti

Biblioteca di LAPIS

Schede di libri, recensioni, segnalazioni.

Spettabile Redazione...

COLOPHON

Lapis

Làppese a quatriglié, Percorsi della riflessione femminile

Pubblicazione trimestrale

Direttrice: Lea Melandri

Redazione: Lidia Campagnano, Marisa Fiumanò, Gabriella Galzio, Rosella Prezzo, Paola Redaelli

Comitato di collaboratrici: Judith Adler Hellman, Gioia Freire, Manuela Freire, Nadia Fusini, Giovanna Grignaffini, Laura Kreyder, Antonella Leoni, Laura Mariani, Paola Melchiori, Marina Mizzau, Francesca Molfino, Henriette Molinari, Adriana Monti, Alba Morino, Carla Mosca, Maria Nadotti, Rossana Rossanda, Sara Sesti, Gitte Steingruber, Patrizia Violi

Art director: Gianni Sassi

Grafica: M. Ancilla Tagliaferri, Antonella Baccarin

Coordinatore tecnico: Luigi Ferrari

Pubbliche relazioni: Monica Palla

Autorizzazione del tribunale di Milano in corso

Redazione: c/o Lea Melandri, via Bellezza 2 - 20136 Milano, telefono (02) 571817

Edizioni Caposile s. r. l. Via Caposile, 2 - 20137 Milano Telefono (02) 5457267

Abbonamenti, e amministrazione: via Caposile, 2 20137 Milano Telefono (02) 592684

Composizione: GDB fotocomposizione, via Tagliamento, 4 20139 Milano

Stampa: Arti Grafiche Brugora via Reggio Emilia, 27 20090 Segrate

Distribuzione: Joo Distribuzione Via Decembrio, 26 20137 Milano Telefono (02) 5452779

Abbonamento annuo (4 numeri) Lire 30.000. Esteri Lire 45.000 (posta ordinaria) Lire 60.000 (posta aerea). Numeri arretrati Lire 12.000

Inviare l'importo a: Edizioni Caposile s. R. L. Via Caposile, 2 20137 Milano Telefono (02) 5457267

Conto Corrente Postale N. 57147209

Tutti i diritti di proprietà letteraria e artistica riservati

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