

2

Numero 2
Marzo 1988
Lire 8.000

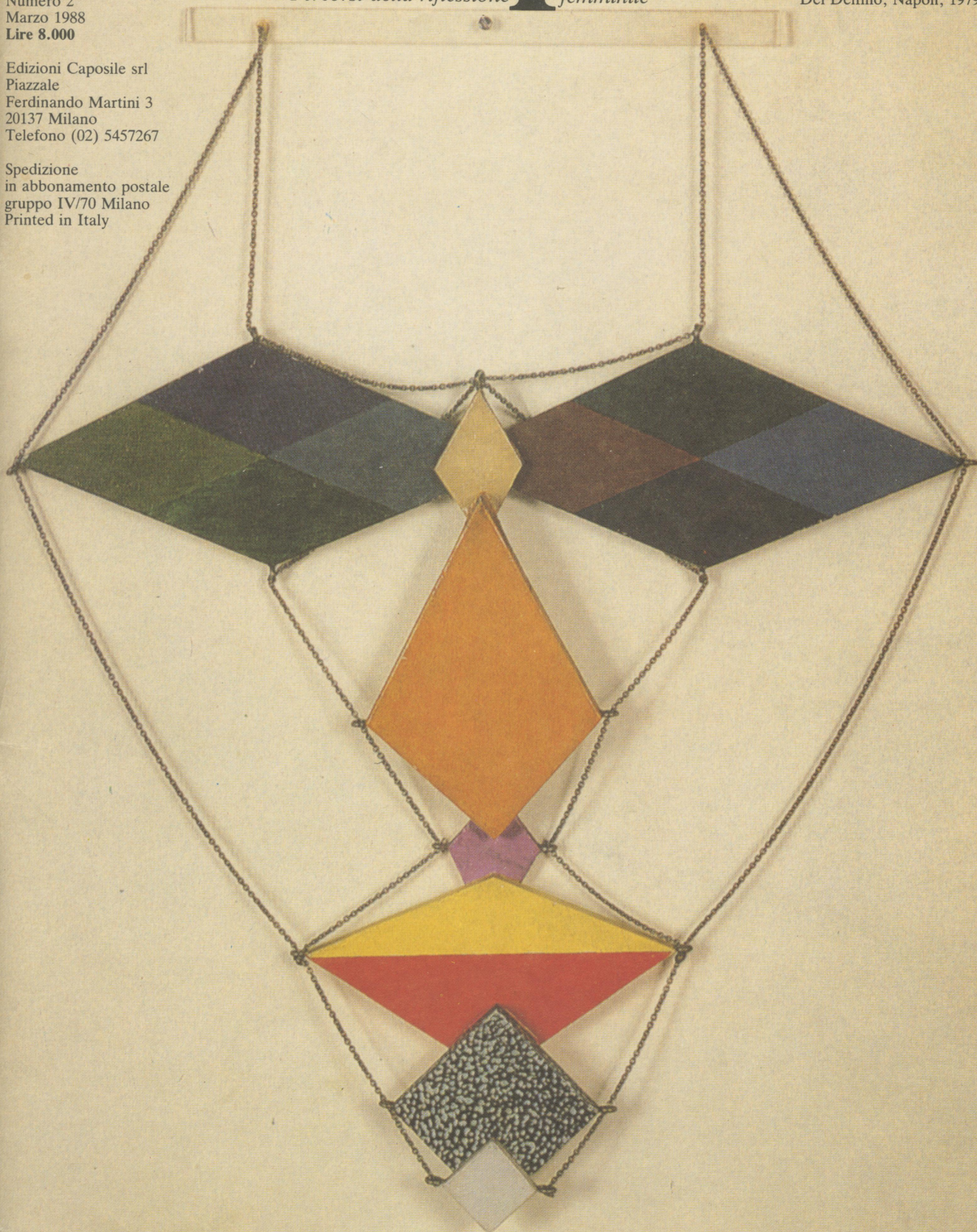
Edizioni Caposile srl
Piazzale
Ferdinando Martini 3
20137 Milano
Telefono (02) 5457267

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

Lapis

Percorsi della riflessione *femminile*

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



CREDITS EBOOK

Titolo: Lapis - numero 2

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 2

~

Marzo 1988

Sommario

Credits Ebook.....	2
Il sapere, le origini.....	6
Santità.....	6
L'amata e lo sposo.....	10
Il desiderio dell'altro.....	19
L'ascolto infinito.....	24
Testi/Pretesti.....	29
L'ora di vivere.....	29
I misteri di Clarice.....	35
L'albero di china.....	41
Il sogno e le Storie.....	49
I pensieri vagabondi di Amalia.....	49
Alfabeto d'infanzia.....	59
Lettera non spedita.....	62
Cara Immacolata.....	62
Il regno del presente.....	64
Proscenio.....	72
Le films di Elvira Notari (1875-1946).....	72
La bella guerra.....	79
Torno da mia madre.....	82
Verso una drammaturgia dell'esperienza.....	85
Spazi Percorsi Persone.....	96
Un corpo estraneo a San Vittore.....	96
Avvenimenti.....	101
L'enigma della fecondazione.....	101
Biblioteca di Lapis.....	109
Non c'è Amore per Antigone.....	109
In sonno e in veglia.....	114
Le metafore della scienza.....	118
Una maternità incrociata.....	122
La ricerca delle donne.....	127
Spettabile Redazione.....	133
Le 'rubriche'.....	135

Colophon.....139

 Lapis.....139

Santità

di Laura Kreyder

«Chiamiamo il martirio *perfezione*, non perché l'uomo ha raggiunto il termine della vita, come gli altri, ma perché dà prova di un'opera d'amore perfetta». Clemente Alessandrino, *Stromata*.

(In greco, *teleiosis*, significa: compimento, perfezione della vita, morte, e *martyr*: testimone in una causa giuridica. In latino, *santo* deriva dal verbo, anch'esso giuridico, *sancire*).

Da piccola ero protestante ma, come sempre nella mia famiglia, a metà e senza entusiasmo.

Mio padre era di fede atea, mia madre cattolica non praticante, mia nonna militava part-time nel PCF e nell'Esercito della Salvezza. Mio nonno era morto d'infarto durante la guerra, di ritorno dal Libano. E gli altri nonni, operai in pensione, gestivano un negozietto a Bagnolet. Ero protestante per caso. E quando, prima della comunione (a 14 anni, nel culto riformato), ho smesso di andare di domenica al tempio, nessuno ha trovato niente da ridire, tranne, forse pro forma, il pastore. La mia storia con Dio è stata quindi solitaria. Ai bambini, piace condividere la religione di tutti, o perlomeno quella della loro famiglia (ateismo compreso). In classe, ero l'unica. Un giorno, il prete cattolico che dispensava l'ora pomeridiana e facoltativa di religione, mi sbatté fuori. Ero andata a chiedergli se potevo assistere alla lezione quale libera uditrice. Eravamo in periodo conciliare... In terza media, m'imponevo di dormire tutta la notte immobile sulla schiena con le mani congiunte sul petto. Era un voto per non essere bocciata. Molto poco calvinista. Ma fui esaudita. È stato l'anno in cui ho studiato di più, e quello della mia prima dieta dimagrante.

Poi, non mi sono più preoccupata di cose divine per vent'anni. Per caso, mi sono imbattuta in Bernadette Subirous durante una ricerca universitaria su una scrittrice cattolica dell'Ottocento. Per il centenario delle apparizioni, nel 1958 (l'anno dell'ascesa al potere di de Gaulle in piena guerra d'Algeria), era stata raccolta tutta la documentazione relativa a Lourdes. (1) Sette volumi fittissimi di verbali, testimonianze, rapporti polizieschi, amministrativi, vescovili, delazioni, perizie,

interrogatori, piante topografiche, sentenze, appelli. Dal sistema fognario alla costruzione della basilica, dalle beghe tra vicini alle gelosie tra impiegati statali, dai massimi sistemi ai quaderni di Bernadette, che finita in convento, impara a scrivere. (2) Era analfabeta e parlava solo dialetto. Anche la Vergine le parlava in dialetto. Bernadette aveva un modo strano di nominarla: diceva «l'Immacolata Concezione», tale quale il dogma promulgato quattro anni prima. Un po' come chiamare la mamma Rinascita o Concezione, invece che Renata o Concetta. Parlando della dama che le appariva, non diceva «lei», bensì «a-quèro», pronomi neutro: «ciò». Dai documenti, risulta sotto sotto che il destino di Bernadette si è giocato su una questione di terreni litigiosi tra prefettura e vescovado, le cui sedi erano in altra più importante città. All'inizio, le due amministrazioni, civile e religiosa, concordavano sulla necessità di non muovere le acque, agire con prudenza ed evitare di diffondere la notizia delle visioni e della fonte miracolosa di Lourdes. Tuttavia, il prefetto pretendeva di costruire una scuderia su un antico cimitero di monaci, di cui il vescovo, scoperti durante i lavori i pii ossari, rivendicava la legittima proprietà, in quanto terra sacra. Non c'era modo di trovare un accordo. Tra minacce, ricatti e vana diplomazia, il vescovo preferì riconoscere il miracolo. Il prefetto proibì l'accesso alla grotta. Si sa chi vinse. Folle numerosissime accompagnavano Bernadette ai suoi appuntamenti con la Madonna. Gli sguardi adoranti che non potevano vedere, si fissavano su di lei che vedeva. Tutti gli occhi erano puntati sul suo viso che guardava altrove. Era la magia della commedia divina, della pura presenza. Quando finiscono le visioni, Bernadette si ritira in convento. Muore a 35 anni di una forma tubercolotica. Lascia poche carte, tra cui pagine di esercizi spirituali quasi vuote. La scolara non ha fatto i compiti, più per insipienza che per cattiveria. Trent'anni dopo gli avvenimenti di Lourdes, una ragazza normanna entra a 15 anni nel Carmelo dove l'attendono due sue sorelle e dove la seguiranno un'altra sorella e la cugina. È la futura santa Teresa di Lisieux. Rimane ignota durante la sua breve vita. La gloria e la canonizzazione avvengono post mortem, frutto di un intenso lavoro di promozione da parte di quelle stesse sorelle che dalla casa paterna l'accompagnarono in convento, poi fecero conoscere i suoi scritti autobiografici. Una mistura di semplicità e maniera informa quelle righe che incantano mezzo mondo. La beatificazione è pronunciata durante la prima guerra mondiale. Poi, Teresa viene santificata, prima di Giovanna d'Arco che conosce, in quei tempi, una intensa fortuna nazionalistica.

In Teresa e in Bernadette si esprime una volontà selvaggia di sfuggire al proprio mediocre destino. Nel caso di Bernadette, è addirittura un avvenire morto, ridotta con la famiglia alla miseria nera. I Soubirous, indebitati, disoccupati, affamati, stipati in un seminterrato insalubre, godevano di dubbia fama poiché il padre era stato accusato di furto di legna, e la madre, tacciata di alcolismo, aveva rovinato la loro attività di mugnai. Per le ragazze di quel secolo, la santità si presentava come una

carriera. Sensibilità, ambizione, desiderio di libertà potevano prendere quella via, così come la via del convento conduceva, a volte, a una condizione più agiata e degna di quella che il mondo moderno offriva a una ragazza sola.

La trinità, matrimonio, convento o lavoro, lasciava in fondo ben poca scelta. L'aspirazione alla santità invece apriva vasti orizzonti. Era promessa di amore, di successo e di conferme in vita. E, davanti alla morte, era una scommessa.

Sbalordisce, in quelle due fanciulle universalmente note, la capacità, partendo dal nulla (non erano né belle, né intelligenti, né colte, né ricche) di affermare la loro fede. In se stesse, prima che in Dio. Insomma, nonostante fossero negate - come si dice oggi - asserivano l'assoluta certezza di essere elette e amate mentre tutto, intorno a loro, lo smentiva. La loro riuscita non proveniva dall'accumulazione di un capitale, ma dall'imporsi di una presenza. «Io non ho fatto niente, sono stata prediletta e lo testimonio», dicevano raggianti.

Bernadette e Teresa non si meritavano proprio niente. Semplicemente, ribadivano di esserci, e che la loro esistenza, per natura intangibile, non doveva giustificarsi con meriti e doti. Entrambe, per essere grandi, non dovevano mercanteggiare nulla, ma solo riuscire a farsi valere. La loro eccellenza poi, non era un plusvalore, ma solo la caparbia e la prepotenza, né buona né cattiva, della vita'(che si arrangia con quello che trova; nel loro caso, era Dio). Non dovevano dimostrare nulla ma solo mostrarsi, con la semplicità del bambino certo di essere amato appena compare. Persino le leggi, quelle più oscure dei tribunali ecclesiastici, le presero sul serio e sancirono la realtà miracolosa delle guarigioni e delle visioni di Bernadette, nonché la novità spirituale di Teresa.

Certo, tutto era anche deforme e burlesco. La fonte era intorbidita dai sospetti della psichiatria e dal commercio moderno che incominciò subito a costruire canalizzazioni e a imbottigliare a catena l'acqua sorgiva. Quanto alla spiritualità di Teresa, dopo quella del dottor angelico S. Tommaso, del dottor mirabile Ruggiero Bacone, era la piccola via del dottor Bébé (così essa stessa si soprannominava). Dopo Lourdes e la Normandia, il terzo paesaggio dell'agiografia moderna è laziale. Ed è un incubo. Maria Goretti non ha desiderato né saputo di essere eletta. Tocca il limite, la perfezione: una santa che non ha neanche avuto l'orgoglio di volerlo diventare. Astratta come un'equazione, ma terrena come il fango delle sue paludi pontine, si sentono solo le sue urla di bambina violentata e massacrata, e la sua storia fa ridere, per la piega che ha preso...

Quando ho incontrato, nelle biblioteche che frequentavo per ambizione scientifica, quelle sante

obsolete, così adorate e denigrate da diventare ingombranti per la chiesa stessa, mi sono sembrate delle donne senza qualità. Anzi, neppure donne, ragazzine. A loro modo, tutte queste storie mi edificavano. Nell'insondabile mediocrità del mio ambiente, nell'eterna periferia dove abitavo, per farsi valere, bisognava darsi un prezzo. E si potrebbe declinare la metafora con tutti i termini del contratto di compravendita. Infatti i miei erano commercianti. Ma non troppo seri. Perfino il commercio, come la religione, lo prendevano sotto gamba. Già, non avevano valori. Io, invece, avrei voluto essere preziosa. Le tre ragazze m'insegnavano, meraviglia o porcheria, la gratuità. Nella mia famiglia di spensierati bottegai, ero l'unica a fare i conti. E nella mia religione, non c'erano santi.

Note

(1) René Laurentin, *Lourdes. Dossier des documents authentiques*, Paris, Lethielleux, 7 vol., 1957-1966.

(2) Couvent Saint-Gildard, *Les écrits de sainte Bernadette et sa voie spirituelle*, présentation de André Ravier, S.J., Paris-Lourdes, 1960.

L'amata e lo sposo

di Luzia Braun e Margret Bäurle

«Sono roca nella gola del mio pudore»: a proposito di scrittrici mistiche.

Le 'più semplici nello spirito', le 'sciocche', i 'fragili recipienti', le 'stolte', le ignoranti e le umili - in breve - il «sesso debole» inizia dalla metà del XII secolo a cogliere di sorpresa il mondo dei 'nobili' di spirito: le donne cominciano a scrivere. Si trattava di uno scrivere a Dio e per Dio, il quale si manifesta alle donne, in modo immediato e sensibile, durante l'esperienza mistica. In Germania l'apice della letteratura dell'amore mistico è collocabile intorno al XIII secolo, e all'inizio del XIV secolo, con Mechthild von Magdeburg, Gertud von Helfta, Gertrud Hackeborn, Christine Ebner e Margarethe Ebner. In Italia l'arco temporale si estende dalla seconda metà del XIII all'inizio del XVI secolo. Per la maggior parte, le donne scrittrici vivevano in convento o in case di begghine. In entrambi questi luoghi non erano gravate da impegni famigliari, godevano della tranquillità e si dedicavano alla ritualità richiesta dal misticismo. In convento le donne più sensibili all'esperienza mistica potevano abbandonarsi indisturbate alle illuminazioni divine, durante le quali accadevano loro cose talmente indescrivibili da non dar loro pace fino a che non erano riuscite a descriverle. Poiché però sia il loro Dio che la loro scrittura erano storicamente nuovi, esse non solo espressero ciò che credevano dover comunicare, ma diedero voce anche alla frattura tra il silenzio e la scrittura, descrissero lo scenario, il luogo, nel quale la loro scrittura poteva avvenire. In questo modo esse concepirono - del tutto involontariamente - una teoria dello scrivere.

L'amata e lo sposo

Dio amoreggiò con l'anima in sei modi:

Tu sei il mio guanciale il mio letto d'amore la mia pace più segreta

la mia nostalgia più profonda la mia più alta magnificenza.

Tu sei la gioia della mia divinità il conforto della mia umanità il ruscello della mia calura.

Un dio che parla in questo modo possiede caratteristiche che si applicano male a un Dio onnipotente. Egli è una triade, ma non una trinità. Egli è Dio, uomo e desiderio bruciante - senza sintesi in cui potersi saziare di sé. L'immagine di Dio in Mechthild von Magdeburg è proprio quella di un amante e non quella di un Dio distante e perfetto, padre e detentore di leggi. I testi di Mechthild von Magdeburg -quasi esclusivamente canti e controcani tra l'anima e Dio, sotto forma di dialoghi - sono inni d'amore a un amante assente. Il suo Dio ha tratti umani: non è una definizione astratta, ma una metafora. Non si lascia pensare; ma si fa sentire. È un evento, che ha effetto sul corpo e sull'anima di Mechthild. La dimostrazione mistica del divino è di natura sensuale. Nell'esternarsi, questo Dio si fa uomo in due modi: egli parla e lascia che le sue parole prendano forma, divengano carne nello spirito femminile. Ma è anche un Dio che si può incontrare amorosamente in uno dei luoghi del piacere, dove quest'ultimo si arricchisce e perdura in quanto non vuole sapere e riconoscere le limitazioni imposte dalla ragione. Il Dio mistico parla e vuole che si parli con lui, egli desidera e deve necessariamente farsi desiderare; desiderio e mancanza gli danno licenza di abbandonarsi alle umane pulsioni, alla bramosia. Quando Mechthild si vanta affermando: «Ho detronizzato il Dio onnipotente dal cielo...» ella crea un'istanza, cioè l'amore, che viene posta ancora più in alto di Dio, e alla quale anch'egli è sottomesso. Per il progetto che le sta a cuore, di un Dio sposo e amante, ha bisogno di questo Dio 'caduto', il solo adatto a giocare con lei il gioco che vuole mettere in scena: uno scambio di reciproca attrazione e ricerca. Infatti non è solo lui a scendere verso di lei, anche lei si innalza verso la sua sfera divina.

Per Mechthild l'amore è gioco e corteggiamento. L'anima commuove l'amato e lo seduce fino a indurlo a rinunciare all'inavvicinabilità [?] divina per un avvicinamento umano, e non perché Dio si manifesti nella sua onnipotenza di creatore, ma perché si chini come singolo verso un'anima singola. Alla carezza divina l'anima risponde:

Tu sei lo specchio della mia collina il pascolo dei miei occhi una perdita di me stessa un uragano del mio cuore la caduta e la fine della mia potenza la mia massima sicurezza.

Dio è l'altro. Egli è la rinuncia all'autolimitazione, il cui superamento garantisce la passione; egli è lo scemare delle forze e la garanzia del loro mantenimento. Il fatto specifico dell'immaginazione dell'amato, o più esattamente dell'amore immaginato, è che Dio non è nell'immagine riflessa la

risposta a un Io che cerca. Non si tratta né del «dunque questo sono io» di Narcisio, né del «dunque questo sei tu per me», la metà complementare dell'ideale platonico.

A Mechthild von Magdeburg, come a qualsiasi altra mistica, non importa la scoperta dell'Io e del Noi tramite l'altro, bensì lo stato di inebriamento, che non conosce più questa distinzione. Catarina da Genova (XV secolo) conferma - due secoli dopo - questo obiettivo mistico, quando scrive: «non so dove mi sia, né lo cerco, né lo vorrei sapere, né averne nuova». Per conquistare libertà da ogni sorta di limitazione, oppure come dice Mechthild, per poter abitare nel «vero deserto», essa raccomanda: «Devi cantare il niente, devi fuggire l'Io». Nella concezione dell'amore di Mechthild si tratta di comprendere che lo specchio è specchio specchiato nel quale entrambi - Dio e anima - si guardano:

Signore, tu sei il mio amato la mia nostalgia la mia fonte zampillante il mio sole e io sono il tuo specchio.

E anche Dio loda l'anima come specchio, come specchio della «visione interiore». Questo specchio però non è né una proiezione della propria figura né una riflessione, un controllo della propria immagine. Lo specchio è il fulcro del desiderio, perché anima e Dio non riconoscono se stessi, bensì l'amore:

Amore, la tua grande nobile purezza che si mostra come bello specchio nell'anima pudica davanti a Dio accende ardenti voglie d'amore.

Lo specchio è il compimento della divinizzazione dell'uomo e viceversa, oppure come dice Robert Musil: «lo sdoppiamento dell'ombra di se stesso nella natura opposta» (*L'uomo senza qualità*). Ciò che nello specchio diviene riconoscibile è lo sguardo desiderante. Esso non viene rilanciato su colei che guarda, bensì ripreso, raddoppiato, moltiplicato nel desiderio dell'altro. L'unione ineffabile celebrata dalla mistica come *unio mistica*, è lo sguardo eterno che in quanto fulcro del suo desiderio offre a lei la «massima sicurezza»: la consapevolezza della durata dell'infinito «ardore d'amore» (*Minnebrennen*). E nessun amante realizza il desiderio più di colui che è, esso stesso, desiderio bruciante privo di forma.

L'anima si apre e si amplia con la volontà di prestare ascolto al manifestarsi divino che essa stessa rende manifesto - se egli parla ciò è possibile solo perché la parola trova uno spiraglio aperto nel medium dell'anima amante - e così il verbo divino è biforcuto sulle labbra femminili:

Signore, allora io attendo con fame e con sete, con impetuosa brama fin all'ora gaudiosa quando dalla tua bocca divina scorreranno le parole elette, da nessuno udite se non dall'anima sola che si è spogliata della terra e mette l'orecchio alla tua bocca. Allora essa troverà il tesoro dell'amore.

Qualsiasi cosa Dio dica, egli non ha alcun privilegio sulle proprie parole, non le domina e, quando parla, il suo parlare non gli appartiene più, ma genera laddove è ascoltato, un'eco. Alla affermazione divina: «Io vengo da te secondo il mio desiderio», l'anima contrappone una non inferiore risoluzione: «Io vivo secondo la mia volontà». In modo quasi lapidario e con immagini assai terrene Mechthild svela la propria 'tecnica': «Il sole splende secondo il tempo. Qui sulla terra sotto il sole ci sono climi diversi come abitazioni diverse sono nel cielo e dunque: come io posso subire e vedere Dio, così egli è per me». Inesauribili sono i tentativi di Mechthild di rappresentare l'amore sul palcoscenico della sua anima. In un «Tanzlied» l'anima accusa i sensi di ignoranza: «Tacete, Signori! Tutti voi ignorate quello che io intendo». Le offerte morigerate dell'amore virginale e angelico o dell'amore del martire sono respinte sdegnosamente dall'anima, che con orgoglio di sposa le sbeffeggia:

È amore infantile che si allattino e cullino bambini io sono ormai sposa fiorente e adulta e voglio andare dal mio Diletto.

Dopo aver messo a tacere i sensi essa si pone come «anima nuda» davanti a Dio: «Quando lui si dà a lei, e lei si dà a Lui, ciò che avviene di lei ella ben lo sa e ciò mi consola». Mechthild sa cosa accade all'anima, ma rimane custode del segreto anche quando la Contemplazione le chiede quale sia il «segreto ineffabile tra Dio e Voi!». «Signora Contemplazione» essa risponde maliziosamente, «questo non posso dirlo. Nessuna sposa può dire ciò che a lei accade». Angela da Foligno (XIII sec) svela qualcosa di più. Nella pulsione al congiungimento lei prova rilassatezza nel corpo e ardore nell'anima: «Subito però fui dilatata di amore e saziata d'una sazieta tale che, quantunque mi colmasse, mi destava insieme una fame inestinguibile, un desiderio violento di tutto intero il divino amore; e l'anima mia languiva e sentivo anche le mie membra, nella tensione spasmodica, slogarsi dalle giunture. {*Le mirabili visioni*}. A Catarina da Genova sta a cuore di non permettere qualsiasi differenza: «Io non voglio amore che sia 'per' Dio, né 'in' Dio. Non possono vedere quella parola 'per', né quel 'in', perché esse mi dimostrano che qualche cosa può essere tra Dio e me, ciò che il puro amore non può sopportare".

Unio mistica

Che tipo di concezione del divino è necessaria a un tale rapporto nuziale tra monaca e Dio?

Una vita con Dio che renda possibile questa *unio mistica*, non può essere una vita nella quale sia importante la comprensione. Il Dio determinato con l'aiuto della ragione, il Dio discorsivo della Scolastica trova infine il suo limite nella sensualità. Per i mistici è però importante l'abolizione di questo Dio scolastico 'razionale'. Tutti i loro scopi sono rivolti all'immediato sentire di Dio. L'esperienza mistica di Dio celebra l'elevarsi del comune credente al di sopra dell'esistenza profana. Il rapporto istituzionale, mediato dalla Chiesa, viene rifiutato, mentre viene inscenato un incontro con Dio, personale, privato ed intimo, unico e particolare. La parola "misticismo" deriva dal greco "*myein*" e significa serrare occhi e labbra, significa l'esclusione dalla comunicazione attraverso i sensi umani e dalla capacità conoscitiva di questi sensi. L'estasi - ex-stare - "l'essere al di fuori di se stessi", una conseguenza di questo procedimento, rimanda però anche ad un'altra parentela linguistica del misticismo: il mistero. È infatti un mistero quest'essere "unisono" (*Einssein*) non solo per lo sguardo indagatore dei nostri tempi, ma mistero rimane anche per coloro che sperimentano questo «altro stato» (*anderer Zustand*).

Il dilemma di questo stato, al quale la mistica non riesce mai a sottrarsi, sta nel suo essere finito. Questa finitezza conduce però alla consapevolezza che proprio mentre vengono superati, i confini saranno ritrovati. La consapevolezza di dover vedere nella riuscita il fallimento, di superare i confini, ma di non poterli mai annullare. E ciò nondimeno è proprio la finitezza di questo stato ad assicurare la condizione per ribellarvisi sempre. E così la mistica teme e trae godimento, combatte e maledice quel succedersi inevitabile di inebriamento e delusione, di piacere e supplizio, di appagamento e rifiuto. Ma quel vortice è mosso dal linguaggio. È il linguaggio che, al contempo evocato e disprezzato, realizza quello spazio di gioco, tende una fune tra avvicinamento e lontananza, presenza e assenza, uomo e essere divino. Scrivere e dire l'ineffabile offre alla scrittrice mistica il luogo nel quale rimane garantito il piacere che è stato e quello che sarà, e lo scrivere stesso diviene sommo godimento. Per amore la mistica dedica il suo scrivere all'amore. Il grande tema di Mechthild von Magdeburg non ruota dunque intorno alla domanda «chi sono io, e chi è questo mio amato», bensì intorno al gioco tra lei e lui. Per lei l'amore è una ricerca della conoscenza, e perciò pulsione alla conoscenza e oggetto della conoscenza. Poiché Mechthild ama, essa vuole conoscere. Il suo desiderio è infatti un desiderio che nasce dal non sapere e che cresce verso la conoscenza:

Amore senza conoscenza appare all'anima saggia come oscurità.

Conoscenza senza godimento appare una pena infernale.

Godimento senza morte mai può abbastanza lamentar.

La separazione

L'amore si mantiene come durata solo se si interrompe continuamente; così l'unione «non può mai essere lunga». «Più dura è la separazione, più doni egli le fa» (Mechthild). La separazione è parte dell'amore, gli appartiene. È sì dolorosa rottura, ma anche promessa per un rinnovato desiderio. Oppure per dirlo con le parole di Mechthild: «Allora egli (Dio) la lascia un poco, in modo che essa possa desiderare». La distanza dall'amato è condizione per il mantenimento del desiderio. Così l'anima si strugge per la sua vicinanza, ma allo stesso tempo si strugge per essere abbandonata. Non ambisce alla sua presenza immediata, bensì desidera la nostalgia dell'amato, desidera lo spazio di avvicinamento tra lui e lei. L'anima non è avida di Dio, bensì del desiderio di Dio. Così essa dice a lui: «Coprimi con il lungo mantello del tuo grande desiderio!».

Il desiderio necessita però della distanza. Perciò Mechthild von Magdeburg attribuisce agli amanti la volontà di separarsi: ...«Signore, devi prendere via la dolcezza da me, e lasciarmi solo trattenere la tua estraneità. Sì, ben per me, Dio a me noto, che io posso riceverla secondo la mutevolezza dell'amore (...) perché adesso Dio agisce meravigliosamente con me, poiché preferisco la sua estraneità a lui stesso».

I testi di Mechthild non sono canzoni di lamento, ma poesia scaturita al ricordo del godimento. Mechthild si progetta, con la sua immagine dell'amore, uno spazio libero per il suo piacere: «Quanto più grande è la libertà che tu mi concedi, tanto più a lungo io posso permanere in te». E così poi riassume l'amore: «È per sua natura che l'amore per prima cosa scorra in dolcezza, poi divenga ricco di conoscenza, e, da ultimo desideroso di separazione».

Il godimento

Il godimento mistico potrebbe essere definito «divino» per il fatto che si nutre esattamente dei privilegi che appartengono al progetto mistico di Dio: essere e abbondanza, desiderio e soddisfazione insieme. Ciò che a livello linguistico è espresso dal paradosso, corrisponde, nel godimento, alla contemporaneità di desiderio e sazietà. E questo godimento non ha dunque bisogno di separare lo spirito dai sensi: «L'amore viaggia attraverso i sensi e si getta con tutte le sue forze nell'anima... L'amore si scioglie attraverso l'anima nei sensi. Perciò anche il corpo ottiene la sua

parte». Se qualcuno può ritenere 'osceni' i testi delle scrittrici mistiche, essi lo sono nel significato originario della parola. Essi si muovono al di fuori della scena usuale, sono «out of scene», sono obsceni.

L'impulso a parlare

«O amore, io più non posso tacere, né posso parlare come vorrei delle tue soavi e dolci operazioni. Infatti io sono piena d'ogni parte del tuo amore, il quale mi dà un impulso di parlare e poi non posso. Da me sola parlo con il cuore e con la mente, ma quando voglio proferire la parola e dire quello che io sento, allora sono fermata e resto ingannata da questo debole lingua e perciò vorrei tacere e non posso, perché l'impulso di parlare mi spinge» (Catarina da Genova). Essa vorrebbe tacere, perché ciò che essa dice non descrive ciò che l'amore produce in lei. Ma vi è - quasi in modo imperativo - la pulsione che la spinge ad aprire bocca. Vuole parlare con qualcuno? Vuole comunicare? Non certo nel senso di uno scambio di segni convenzionali. Perché ciò che essa dice non tende alla comprensione. Per lei il linguaggio in prima istanza non è dialogo, bensì «l'impulso a parlare». Espressione di ciò che lei - tra l'altro - lascia accadere al suo corpo, che è uno scenario del suo godimento. E nonostante tutto lei parla *a* qualcuno, allora perlomeno essa crea nel linguaggio l'istanza che lo rende possibile. Un atto di creazione che è, al contempo, trasposizione delirante di ciò che avviene senza parola. Essa non compie alcuna esegesi, perché non esistono né misure né analogie. «Mi era impossibile sopportare la vista e la parola umana, la mia stessa voce mi era odiosa, sì che mi chiusi nel cupo ardore del mio silenzio. Ma, dentro, udivo clamori di grida che invocavano e pregavano l'amore di non abbandonarmi in un languore di desiderio tanto affogato, da farmi considerare la vita una negazione intera come la morte» (Angela da Foligno). Ciò che resta è il grido e un parlare dell'amore, che è da sempre blasfemo «mi pare che tutto ciò che ne dicessi sarebbe tanto dissimile, che si farebbe ingiuria a questo dolce amore» (Catarina da Genova). Questo fastidioso 'straparlare' rende però possibile concepire il linguaggio in modo nuovo. Per la scrittrice mistica il linguaggio è avvicinamento e canto di accompagnamento, preludio e risonanza a qualcosa che lei non potrà mai raggiungere: la «unio mistica». Tutte le mistiche trovano molte parole per il loro non parlare; esse tacciono parlando e si beano nelle immagini della loro assenza di parola. «Signore, l'intensità del desiderio mi ha tolto la voce per parlare» (Mechthild) «non so come dirlo e esprimerlo altrimenti. Perché anche l'anima non sa cosa deve fare, se parlare o tacere, ridere o piangere; è un sublime delirio, un celestiale essere fuori di sé... un delizioso godimento dell'anima» (Teresa d'Avila). Ma proprio perché il parlare mistico può ammettere la *deviazione* del linguaggio, esso si libera dalle catene che tradizionalmente sono imposte all'espressione linguistica. Se la

scrittrice mistica non sa dire ciò che vuole dire, essa può molto di più: sa cantare, chiamare, balbettare, giubilare e lodare. Essa diviene coraggiosa e creativa, gioca con la lingua. I suoi mezzi stilistici sono noti: sono parabole, metafore, e soprattutto paradossi e ossimori: refrigerio e arsura, fame e sazietà, carenza e soddisfazione, legato e libero, caldo e freddo, manifesto e recondito, amore e tormento, vita e morte, piacere e pena, dolce e amaro, vicino e lontano. La mistica è la maestra dell'opposizione che unisce, un'opposizione che non è esclusione, né viene annullata in una superiore unità. Né opposizione, né complementarità, né dualismo, né dialettica, bensì mantenimento del dissimile nel contatto con il differente. La scrittrice mistica non misura il suo Io a un non-Io, che sarebbe infatti solo un Io diverso, bensì vuole essere Io e Dio come suo radicale essere diverso.

«Dio è diventato uomo, per rendermi. Dio» (Catarina de Genova). Poiché essa desidera, può essere lì dove non somiglia più a se stessa. «Non mi irrita più il mio dissimile» ha scritto Tauler e, anche se di un uomo, questa frase le appartiene, poiché uguaglianza è il più grande errore, dove si tratta di desiderio. O in altre parole: la sua affermazione di certezza dice: io desidero, quindi sono lì dove l'Io non è. E perciò il suo linguaggio non sarà mai una equazione, perché per la mistica il parlare non è una corrispondenza tra oggetto e conoscenza. Tra l'intenzione e l'effetto della descrizione c'è una differenza. La parola trovata è costituzionalmente sempre inadeguata, e proprio in questa inadeguatezza 'dice'.

Come però essa parla? «Io sono roca nella gola del mio pudore». (Mechthild von Magdeburg). È roca, parla piano, con voce rotta. Ma ciò che vuole apparire come inibizione del parlare è conseguenza del suo gridare. Perché si è senza voce quando la voce la si è usata troppo. Essa ha trovato un'immagine, una metafora per la sua difficoltà di parlare. Ma la cosa veramente incredibile di questa frase non è la metafora; la cosa del tutto sconveniente è la combinazione gola-pudore, la migrazione di un organo, le corde vocali al posto di un altro organo, il sesso. Rapporto di cose incomparabili. Un contatto metonimico, un accoppiamento sconcio, una copulazione, nella quale la voce diviene sessuale e il sesso vocale. Poiché essa non rispetta il confine come separazione, ma solo come connessione. Così Mechthild come progetta Dio come il non-simile, per riconoscere nel contatto con lui il suo desiderio, costruisce anche un linguaggio di incongruenze logiche e semantiche. Parlare di ciò di cui non si può parlare - l'ossimoro e il paradosso - dove proprio il collegamento fra ciò che è incomparabile salva il desiderio. In questo senso essa scrive un linguaggio del piacere.

Note:

Mechthild von Magdeburg, *Offenbarungen der Schwester Mechthild oder Das fliessende Licht der Gottheit*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1976.

Angela da Foligno, *Il libro della Beata Angela da Foligno*, Adriano Salami, Firenze, 1946.

Il libro delle mirabili visioni e consolazioni, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, 1922.

Catarina da Genova, *Opere*, Edizione Paoline, Roma, 1958.

Sappiamo quanto ha contato per noi crescere in un contesto cattolico. Sappiamo anche qualcosa del momento spartiacque nel quale si è collocata la separazione dalla medesima. Ma le domande che ci siamo poste prima e dopo sono vive. E si dimostra che possono orientare un dialogo. Ha accettato di partecipare a questo dialogo Suor Maria Carmela dell'Eucaristia, zia di una redattrice di Lapis, con una disponibilità e un impegno e una concentrazione che ci hanno colpito. È qualcosa che va controcorrente, il rispondere alle domande altrui cercando le parole a lungo, in luoghi e momenti di concentrazione. Questo aver cura di una relazione, questo indagare il senso di un dialogo, ci pare di riconoscerlo anche nei nostri momenti migliori di ricerca. Suor Maria Carmela ha trovato i punti di contatto con noi. E generosamente ci aiuta a chiarire le differenze. Se per lei il desiderio d'amore è risposta a una chiamata la cui voce si colloca all'esterno, noi conosciamo il movimento con il quale proiettiamo un desiderio al di fuori di noi per richiamarlo poi al nostro interno, e farcene artefici. E se avvertiamo il fascino della prospettiva secondo cui il Mondo, o l'Altro, potrebbero «chiamarci» a un grande abbraccio che darebbe un grande senso alla vita, ci allarma da sempre questa possibilità di fusione perché ci richiama un'idea di morte (l'Aldilà, appunto, che per noi si realizzerebbe qua) come annullamento di quel faticoso e rischioso lavoro di individuazione che ci tocca, come donne, con una necessità particolare. La nostra biografia non sarà mai detta definitivamente alla luce di una «chiamata», le chiamate sono molte e contraddittorie. Altre religioni propongono altri problemi alla ricerca delle donne. Abbiamo iniziato a interrogare quella che per motivi che appartengono alla storia ci è più vicina. Con la consapevolezza - confermata dalla risposta di suor Maria Carmela - che rimane uno scarto tra la Storia (della Chiesa cattolica romana) e la storia di una donna tra le mura del Carmelo. Come tra la Storia e le storie, in generale.

Il desiderio dell'altro

di Paola Redaelli

Cara A., prima di tutto è meglio sgomberare l'orizzonte dalle possibili incomprensioni. Tu non rappresenti per noi il «caso interessante», semmai una persona alla quale porre delle domande le cui risposte ci *interessano* particolarmente. Più avvicinabile di altre perché io so chi sei e ciò mi sembra - forse a torto - che mi conferisca il privilegio di poter parlarti francamente, come non mi sentirei legittimata a fare con nessun'altra che abbia fatto la tua esperienza. A noi non interessa la religione di per sé. O, più esattamente, ciascuna di noi ha già fatto delle scelte nella sua vita che escludono la fede in Dio come pratica attuale di vita. A noi interessa la religione perché l'esperienza religiosa è condivisa da moltissime donne, a livelli e in modi diversi, e perché, anche per noi, per la maggior parte di noi che abbiamo pensato questa rivista, c'è stato un periodo nella vita che coincide con la fine dell'adolescenza e la prima giovinezza, in cui l'idea di dedicarsi anima e corpo a Dio è stata molto presente. In varie forme: come spinta all'impegno sociale e suo significato, come possibilità di 'rinascita' personale, come rapporto mistico, come scelta di vita conventuale. Per poter formulare le domande che poi ti esporrò, siamo perciò «tornate indietro», ci siamo interrogate sul momento, il perché e il come le domande che noi oggi facciamo a te erano radicate nei nostri bisogni e nei nostri desideri, erano vive. Non già perché oggi queste domande ci appaiano 'morte', siano relegate alla nostra individuale archeologia. Piuttosto si può dire che le risposte sono state altre, diverse dalla tua. Là dove, naturalmente, le risposte ci sono state; perché non sempre appunto ci sono state e in molti casi ciascuna di noi ha accettato di vivere senza soluzioni, di convivere con il caos, o anche di cercare di modificare la forma di quei bisogni e di quei desideri spesso dolorosi e pressanti, con un lavoro su di sé in cui un posto importante hanno avuto l'esperienza politica, l'incontro e i rapporti con altre donne e anche le terapie psicanalitiche che la maggior parte di noi ha fatto. Perché, anche oggi, l'interesse per la religione? Perché riteniamo che sia uno dei più complessi ed esaustivi sistemi simbolici creati per dar risposta a una serie di interrogativi che coinvolgono l'uomo nella sua interezza. Per sistema simbolico intendo quella rete di concetti/immagini/idee-forza che insieme

esprime, rappresenta e risolve il problema dell'esistenza dell'uomo, delle sue relazioni con gli altri e con le altre, della sua relazione con sé, della sua finitezza... In questo caso parlo di uomo nel senso di essere umano di sesso maschile. Perché sul posto che le donne occupano in questo sistema, e soprattutto sui modi in cui l'hanno fatto proprio, c'è ancora moltissimo da scoprire. Mi riferisco naturalmente alla religione cristiana, che è anche quella che noi, pochissimo, conosciamo; va detto infatti che non siamo per nulla delle esperte di religione/religioni. Siamo piuttosto delle 'selvagge', con la presunzione di credere che talvolta basti porsi in luoghi diversi da quelli consueti per vedere le cose in modo nuovo e anche ottenere delle risposte nuove. Siamo anche perfettamente consapevoli che sulla religione cattolica, sulle religioni e sulla religiosità in generale, sono stati fatti infiniti studi da molti punti di vista teorici e disciplinari. Teorici, cioè che si rifacevano alle grandi teorie filosofiche elaborate nel corso dei secoli e disciplinari, ossia ponendosi il problema della religione dall'interno di una particolare disciplina: la storia, per esempio, oppure l'antropologia, la sociologia, le scienze naturali...

Ma non sono questi i modi e i punti di vista che ci interessano in questo momento. Noi, come ti ho detto, siamo partite interrogando noi stesse. Abbiamo fatto un paio di riunioni ed è davvero un peccato che tu non ci sia stata, perché tutto ora sarebbe più semplice. Cercherò di riportarti, per quanto ne sono capace, filtrata e rielaborata da me, la traccia della nostra discussione. Se quello che ho detto sin qui per te ha un senso, e se hai voglia di risponderci, è con questa traccia che dovresti colloquiare.

1. Che cos'è la vocazione?

Una di noi risponde: «Una scelta. C'è un momento nella vita in cui il coacervo di desideri rispetto alla propria esistenza si coagula in una scelta. Precisi il desiderio e persegui quello». Forse è una proposizione del problema un po' illuministica. Guardando alle nostre vite, alla difficoltà estrema nell'individuare un desiderio, alla lotta strenua che occorre fare con se stesse per precisarlo e sostenerlo, essa andrebbe un po' sfumata. Forse si potrebbe dire meglio, anzi io direi, che in alcuni momenti della vita, una scelta, una soluzione ti appare, emerge dentro di te come l'unica praticabile. Si evidenzia come tale. Allora, una prima domanda potrebbe essere: come si è evidenziata per te e in quale momento della tua vita, la scelta di entrata in clausura.

2. Una scelta definitiva

Come hai vissuto la definitività caratteristica della tua scelta? Per quanto mi riguarda, la definitività

di una scelta, che in astratto posso anche concepire come qualcosa di «liberatorio», nella realtà è sempre fonte di grande agitazione. C'è una definitività che si impone, come dire, nelle cose. Ad esempio, io penso, un figlio: una volta fatto non si può cancellare. Certamente però si può cambiare la relazione con lei/lui, i sentimenti che si provano per questo figlio o figlia. Questa definitività mi sembra tutto sommato meno angosciante. Più angosciante è la definitività che si impone 'liberamente' (ma che significa 'liberamente?') a se stesse. Il tener fede a un proposito preso in condizioni che possono anche cambiare. Mi verrebbe da dire, in questo senso, che l'unica definitività che io riesco a contemplare è quella possibile nella relazione con l'altro.

3. Un desiderio che si incontra con quello di un altro

Allora, la vocazione potrebbe essere un desiderio che si incontra con quello dell'altro che ci si immagina possa sostenerlo quando esso dentro di te cede, visto che la difficoltà a precisare un desiderio e a sostenerlo pare essere una caratteristica femminile. Se la vocazione è un incontro di desideri, se c'era un tuo desiderio, tu devi aver avvertito, a un certo punto, anche il desiderio dell'altro. Il desiderio dell'altro è una chiamata, una predilezione, una scelta nei tuoi confronti. Come si è presentato l'Altro, nella tua vocazione? Che 'volto', che 'voce' ha avuto? Come lo hai riconosciuto dentro di te?

4. La natura del desiderio

Per alcune di noi, in alcuni momenti della nostra vita, il desiderio c'è stato, ma non c'è stata la vocazione. Esso si è dissolto. Ci siamo domandate che desiderio fosse, dove avesse origine. Per quanto mi riguarda, il desiderio, proprio il desiderio di farmi suora, si è spesso presentato come desiderio di pacificazione interna, di pace, in una comunità di donne che fosse però retta da un principio ordinatore. Un desiderio strettamente collegato all'esplosività delle mie contraddizioni, alla difficoltà a padroneggiarle, o forse meglio al mio essere esplosiva. La violenza da cui mi sentivo attraversata, e anche la nocività che io sentivo di portare dentro rispetto agli altri, avevano come corrispondente l'immagine di un luogo in cui io non fossi sola, ma insieme ad altre donne (cosa che mi piaceva), ma non in balia di noi stesse, bensì rette, arginate, dalla presenza divina. Per un'altra di noi, la relazione con Dio era quella in cui si rifugiava nei momenti in cui il rapporto con sua madre sembrava assumere un massimo di vischiosità, e più forte era il pericolo di non riuscire più a distaccarsi. Per un'altra ancora, il desiderio del rapporto con Dio, è stato di tipo mistico. Figlia di persone abbastanza povere e dopo aver vissuto per circa diciotto anni in una stanza con loro, assistendo alla loro stretta, movimentata e spesso anche violenta relazione, nei minimi dettagli e

anche naturalmente in quelli sessuali, il desiderio di rapporto con Dio è maturato come desiderio di essere sola con lui, distante mille miglia dalla inquietante materialità e carnalità dei loro rapporti. L'immagine più forte di questo Dio con il quale desideravamo avere un rapporto era quella di un essere paterno, ma insieme anche materno, soccorritore e insieme giusto. Per te, dunque, di che tipo era il desiderio?

5. La relazione con Dio e il rapporto con sé

L'immagine di relazione con Dio che viene fuori dalle nostre discussioni è anche l'immagine di un essere che media, rende possibile una altrimenti impossibile relazione con se stesse. Nel colloquio con Dio che noi avremmo voluto ci è parso di scorgere il desiderio di un rapporto con noi stesse, di identificazione di noi stesse e insieme però anche di intrattenimento; un colloquio cioè che spezzasse la solitudine. Che cosa c'è di analogo e di differente nella tua esperienza?

6. La religione come educazione sentimentale

Per alcune di noi, la prospettiva di un rapporto con Dio, la religione, è stata una forma di educazione sentimentale, nuova, opposta, diversa comunque, da quella che i genitori, anche se cattolici, potevano dare. Proprio perché doveva rispondere a bisogni e domande che erano maturate nella relazione spesso di sofferenza e conflittuale con loro. È stato così anche per te? Come?

7. La comunione con Dio

Dici che hai speso tutta la vita in comunione con Dio. Che cosa significa, esattamente? Faccio un esempio. Io, per molti anni, anche se lei era lontana, ho vissuto in relazione intima molto stretta con la mia gemella. Io vivevo a Milano e lei molto lontano, eppure spesso pensavo a lei e molte scelte che facevo, anche inconsciamente, le facevo tenendo conto del rapporto privilegiato che avevo con lei e del posto prioritario che lei occupava per me. La forza di questo rapporto - un rapporto simbiotico - ha condizionato per decenni la mia vita. In uno stato del genere, non si può vivere soli, ma sempre in continua relazione con l'altro. La comunione di cui parli è qualcosa di simile? Concretamente che significa e come si verifica nella scansione della vita quotidiana, nelle azioni, e nel trascorrere del tempo? Che rapporto c'è tra questo rapporto intimo e la 'regola' che organizza minuziosamente la vostra vita?

8. La scelta della clausura come rinuncia ai rapporti sociali

Per tutte noi, l'uscita dalla famiglia, il matrimonio, lo studio, il rapporto con gli altri, l'attività politica hanno rappresentato una parziale risposta ai bisogni in cui era radicato il desiderio della relazione con Dio. È lì, nella relazione con il sociale, che abbiamo coltivato, magari a torto, la speranza di costruire noi stesse. Questo rapporto con gli altri è stato, ed è comunque per tutte, qualcosa di irrinunciabile. Anche tu hai sperimentato sino ad un certo punto questa relazione con gli altri, ma poi vi hai rinunciato. Che cosa significava per te la relazione con gli altri e a che cosa ritieni di aver rinunciato?

9. La vita in convento ha «i piedi freddi come la teoria»?

Una di noi sostiene, a ragione ci pare, che «la teoria ha i piedi freddi». Ossia, continuando la metafora, come ci si può riscaldare il cuore e il corpo in una vita che ha eliminato persino le calze che tutti hanno a disposizione per riscaldarsi i piedi?

10. La comunità

Vivi la tua comunione con Dio in una comunità. Da ciascuna di noi questo rapporto con la vita comunitaria è stato pensato in modo diverso. Si giustappongono varie immagini: la comunità come ambito, come occasione per avere una stanza tutta per sé; la comunità come contenitore buono, amico, presente, che ti favorisce e ti dà forza nella comunione con Dio; la comunità come qualcosa che può risucchiare, far perdere te a te stessa... Ovviamente ha importanza il fatto che la comunità sia solo femminile. Difficile, a mio avviso, non proiettare su di essa il modo profondo in cui ciascuna donna vive il femminile (e perciò anche il materno che ne è un aspetto). Nella nostra esperienza, il gruppo di sole donne assume caratteristiche che spesso trascendono la somma delle singole individualità che lo compongono. Come vivi tu la comunità? Che senso acquistano le relazioni tra di voi? Le altre sono davvero altre, possibilità di interlocuzione, fonte di gratificazione, occasione di incontro, conflitto, arricchimento emotivo, sentimentale, intellettuale?

11. In clausura si è immobili

La vita in clausura si caratterizza per tutte noi come qualcosa di assolutamente immobile. Parlo di immobilità del corpo. Come sta il corpo (e la mente nel corpo) chiuso sempre negli stessi spazi circoscritti? Che senso acquista l'immobilità? Infine, una domanda generale: «Una vita dedicata a Dio» è un modo per superare l'angoscia del rapporto con la morte nel rapporto con un essere eterno e onnipotente? Un modo per non affrontare il problema di acquisire un proprio senso del limite, che nella nostra esperienza è una delle cose più difficili da conquistare?

L'ascolto infinito

di suor Maria Carmela dell'Eucaristia

Carissima Paola, è venuto il momento di iniziare la risposta scritta alla tua lettera, dopo aver colloquiato a lungo con la traccia che mi hai inviato. Immagino che sarà una risposta a puntate, perché non ho mai tempi lunghi davanti a me e per essere più tranquilla scrivo di sera. Sarà anche una risposta sobria, perché questo me ne garantisce di più la verità, insieme con l'averla pensata non a tavolino, ma in coro, nel momento della preghiera, quando ognuna di noi sta nella fede davanti a Dio. L'ho pensata così: prima ascoltando voi - te in particolare - e cercando di capire, poi guardando la mia esperienza, come ti dicevo, nella preghiera. Su questo tornerò più avanti, rispondendo al punto n. 7. Allora, cominciamo con ordine, punto per punto.

1. Che cos'è la vocazione?

Per me, una vera e propria chiamata, che ha voluto da parte mia una risposta. Quindi non una scelta. Non una chiamata a parole, ma piuttosto un invito, uno stimolo interiore, una spinta, alla quale ho resistito molto, per anni. Si è trattato inizialmente di un invito a consacrarmi a Dio nella verginità, avvenuto durante l'adolescenza, poi rinato con la mia conversione a una vita più seriamente cristiana (cioè verso i 19 anni). Poi 'combattuto', durante tutto il periodo degli studi universitari, con un certo crescendo di disponibilità, perché a 25 anni ho capito che si trattava di amore e allora ho detto sì. È stata la decisione di fondo di donarmi tutta a Dio. Dopo ho scoperto il Carmelo, come possibilità di realizzare questo dono totale e personale. Il Carmelo non coincide con la clausura, ma la comporta come luogo che custodisca la nostra ricerca di Dio, la nostra vita di preghiera e di intimità con Lui e la vita di comunità. Perciò il Carmelo comporta anche che, questa vita di dono a Dio nella preghiera e nella solitudine, la si viva per i fratelli, per la Chiesa, per tutti. È una grande intuizione di Santa Teresa, che libera da ogni tipo di egoismo questo tipo di vita. Tutte queste cose non le ho capite da sola, ma nella Chiesa. Ho pregato, ho meditato, ho letto molto il Vangelo. Ho

incontrato per via dei sacerdoti veramente bravi, che mi hanno aiutato ad esprimere quello che mi urgeva dentro, e poi a realizzarlo. A questo punto (2^a puntata) mi viene spontaneo il passaggio alla seconda domanda.

2. Una scelta definitiva

Quando ho capito che si trattava di amore, di donarmi tutta a Dio, in questo c'era la definitività. Una definitività che si rinnova ogni giorno, una definitività che domanda ogni giorno, perché mi supera, e una definitività che si appoggia sulla irrevocabilità della chiamata di Dio (Cfr. *Romani* 11, 29), della sua fedeltà (Dio che in concreto si manifesta in Gesù). Mi sembra tu abbia intuito questo quando dici che l'unica definitività che riesci a contemplare è quella possibile nella relazione con l'altro. Tutti i particolari possono venire meno (anche per esempio - come mi è temporaneamente capitato - la clausura), ma non questo vincolo, nel modo che ti ho scritto sopra, se sono riuscita ad esprimermi.

3. Un desiderio che si incontra con quello dell'altro

Nel primo punto mi sembra contenuto anche questo: quando ti dicevo che per me si è trattato di dare una risposta, che era dono della mia persona a una Persona. È molto difficile dirti come l'ho percepita inizialmente, anzi impossibile, perché, da quando ne ho parlato la prima volta, mi sono sfuggite le modalità, pur rimanendocene la certezza e il ricordo preciso della mia richiesta di dilazione - che mi fu silenziosamente accordata. Dopo c'è stata l'assiduità col Vangelo, e il percepire nella lettura di esso alcune parole come dette a me e in senso totale.

4. La natura del desiderio

Se comprendo, il desiderio tuo e quello delle tue amiche erano desideri riguardanti le vostre persone: volevate superare un aspetto negativo di voi o della vostra vita, dell'ambiente e delle persone più vicine. Li chiamerei desideri chiusi, anche se sono in parte di evasione.

Il mio desiderio fondamentale, e bruciante in tanti momenti, era (ed è ancora) di incontrare Dio, di toccarlo in qualche modo, di conoscerlo - ma conoscere, nella *Bibbia*, anche se non lo sapevo, è il rapporto coniugale, la comunione più intima. Mi sembrava che l'unica cosa da raggiungere fosse la certezza di Lui e che, una volta raggiunta questa, ogni problema sarebbe risolto.

Ho faticato molto - quasi non credendo - e per molti anni, poiché non capivo la natura di questa

certezza. Poi ho capito che si deve giocare tutto sulla fede, rischio da correre ogni istante e che, mentre lo corri, ti rassicura. Questo rischio *si può* correre, su Gesù, sulla sua parola, sulla sua vita.

5. La relazione con Dio e il rapporto con sé

Questo modo di intendere il rapporto con Dio, mi sembrerebbe un modo di strumentalizzare Dio. Di fatto, noi dialoghiamo molto con noi stessi, ma questo, secondo me, è una questione di struttura, di come siamo fatte. Allora, per esempio, la mente parla al cuore, la volontà sprona la sensibilità ecc. Il colloquio con Dio spezza la nostra solitudine, però non bisogna cercarlo per questo. Questo è una conseguenza. Mi sembra - se non mi sbaglio! - che Dio l'ho cercato per sé. A domani...

6. La religione come educazione sentimentale

Confesso che questa domanda non la capisco. Forse perché il mio rapporto con i miei genitori non è stato conflittuale. Li ho sempre ammirati molto, anche se durante l'adolescenza e la giovinezza non ho stabilito con loro un rapporto di amicizia. In questo senso li ho scoperti più tardi.

7. La comunione con Dio

All'inizio di questa lettera ti dicevo che le risposte non le ho pensate a tavolino, ma durante la preghiera di coro. Questo perché là è il momento, il luogo privilegiato in cui mi metto (e ci mettiamo tutte) davanti a Dio. Anche molto concretamente, davanti all'Eucarestia. E lì 'guardo', 'interrogo', 'cerco di ascoltare' il Signore, di dialogare con Lui. Questo vocabolario è molto inadeguato. Tutto avviene nel silenzio e nella fede, ma certo è che non sei sola a vivere. Ciò che è avvenuto con la tua lettera, avviene un po' tutta la vita perché ogni giorno, per due ore, stiamo lì davanti a lui. Per altre ore preghiamo coi Salmi e ogni giorno celebriamo la Messa: questo ci educa a vivere sempre con lui. Anche se si riesce pure ad esserne distratte, perché siamo sempre povera gente! Riguardo il rapporto tra questa comunione e la regola, ti dirò che la regola è come una traccia che guida le nostre giornate, ma non è così minuziosa da intralciare il cammino dello spirito. Un po' come penso che tu abbia una traccia di fondo per le tue giornate (lavoro, studio ecc.), il che ti permette poi di viverle con diversa intensità, senza lasciare ogni giorno all'inventiva o al caso.

8. La scelta della clausura come rinuncia ai rapporti sociali

Se ci penso, alle relazioni con gli altri che avevo prima di entrare in Carmelo, ho come l'impressione che adesso le vivrei molto più profondamente. Mi sembra di aver rinunciato a molte

relazioni numericamente ma le poche che mi sono rimaste e le nuove che ho stabilite, specialmente nell'ambito della comunità, sono più profonde.

Certo che, con un campione più vasto di umanità, hai la possibilità di maggiore ricchezza umana, ma se sai scegliere, puoi cogliere molto anche da una sola persona. Non ti pare? In questo approfondimento ha molta importanza la comune vocazione.

9. La vita in convento ha «i piedi freddi come la teoria?»

Per stare alla tua battuta, ti dirò che portiamo calze! È certo che ci si può raffreddare o indurire. Ma questo può avvenire dovunque. Bisogna stare attenti. Il Signore ha detto per bocca di Ezechiele (o di Geremia?): «Toglierò da voi il cuore di pietra e vi darò un cuore di carne». Il suo è un cuore di carne. Lasciati a noi stessi diventiamo di pietra, ma tutto il lavoro è di lasciarsi fare da lui.

10. La comunità

All'inizio della mia vita cristiana e della mia vocazione ero affascinata dalla 'comunità primitiva' di cui parlano gli *Atti degli Apostoli*. Vi si legge che i credenti erano un cuore solo e un'anima sola e mettevano tutto in comunione...

Questo mettere tutto in comune mi attirava molto, anche nel suo aspetto 'sociale', perché allora ero molto presa dal problema sociale (nel campo del lavoro, per esempio). Anche nel Carmelo ho cercato questo aspetto, che va da una reale comunione dei beni a una comunione dello spirito. Da quando siamo quaggiù (in Calabria) abbiamo camminato in questo senso, ma c'è ancora tanta strada. Siamo convinte che la perfetta comunione è la vita eterna. Posso dirti che le altre sono davvero altre, come dici tu.

11. In clausura si è immobili

Non si è ancora spento il desiderio di 'vedere', quindi di viaggiare. Ma forse vale, anche per questo, quanto ti dicevo dei rapporti con le persone. Qui c'è in compenso un magnifico mare e un cielo immenso. Un orizzonte circolare intorno a noi che ti dà l'idea dell'infinito. Nello spazio che abbiamo a disposizione e che amiamo come spazio che custodisce la nostra intimità con Dio, cerchiamo di muoverci lavorando. Senza risparmiare cioè il lavoro del corpo.

Ed eccoci all'ultima domanda generale. Mi sembra che non si supererebbe l'angoscia del rapporto con la morte nel rapporto con Dio se questo fosse l'oggetto della nostra ricerca. Vedi, Paola, io (e

posso dirti anche 'noi' perché sento di poterlo dire anche delle sorelle) ho dedicato la vita a Dio perché credo in Gesù Cristo che ha detto «Io sono la via, la verità e la vita». Penso che l'angoscia della morte mi potrà anche prendere - come mi ha preso un tempo - perché la fede è sempre fede, non visione, ma confido in Lui che mi ha detto pure: «Venite a me voi tutti che siete affaticati e oppressi e io vi ristorerò», oppure «Chi segue me non cammina nelle tenebre».

Ora devo proprio chiudere. Ti ho scritto come potevo farlo con la mia più cara amica. Forse troppo perché sia stampato in una rivista. Giudicane tu stessa, se vuoi con le tue amiche. Non ti nascondo che l'ho fatto con una profonda simpatia per voi. Non so perché, mi sembrate persone cariche di sofferenza e desiderio di verità. Per questo ho cercato di rispondervi in verità. Al limite potreste anche non stampare, forse questo mi farebbe piacere. Come ti ho detto giudica tu. Spero che avremo occasione di rincontrarci ancora. Per ora ti abbraccio e saluto tutte cordialmente.

L'ora di vivere

di Rosella Prezzo

Ormai consumata dal cancro che la porterà alla morte nel dicembre del 1977, Clarice Lispector con *Un soffio di vita* (*Um sopro di vida*) ci lasciava il suo estremo racconto-confessione, l'ultima pagina interrotta di quella lunga lettura di sé “alla ricerca della propria sostanza”, che è – come lei stessa aveva sintetizzato pochi anni prima nell'intervista che pubblichiamo in questo numero – avrebbe potuto essere il titolo della sua intera vita. E scrivere come vivere è sempre stato per Clarice una “questione di vita e di morte”. Così mentre l'intervallo fra l'aver scritto e il dover scrivere ancora si assottigliava e il senso del vivere, questa temporalità scritturale stava per essere sommerso dal definitivo non-senso della grafia del tempo, ancora una volta, ostinatamente, Clarice diceva la sua necessità esistenziale nella scrittura. “Io non scrivo perché lo voglio. Scrivo perché ne ho bisogno. Altrimenti che farei di me? ... Scrivo per esistere e per esistermi. Da quando ero bambina cerco il soffio della parola che da vita ai sussurri”. Fin dall'inizio il progetto della scrittura (“il monumento”, come lo chiama nell'intervista) è superato da ciò che lo ispira e che essa cerca di conoscere. Si origina cioè da un principio fuori dalla sua capacità comprendente e progettante e procede per altre vie da un gesto perennemente iniziatore.

Scrivere non è per lei un atto di volontà, un obiettivo da raggiungere, un'operazione di sublimazione, ma un deciframento onomatopeico di segni, di ciò che è già là e non cessa di essere nella sua esistenza organica. Scrivere è un sentire e un sentirsi: un mettersi all'ascolto paziente dei sussurri, un toccare il cuore vivente delle cose come propria radice. “Fra la parola e il pensiero esiste il mio essere. Il mio pensiero è puro, aria impalpabile, inafferrabile. La mia parola è di terra. Il mio cuore è vita” (*Um sopro di vida*).

Ed è l'aritmia di questo cuore selvaggio dietro i battiti regolari delle vite che la sua scrittura osculta con la matematica, perfezione di una musica sentita nel più profondo rapimento emotivo, come

trascrizione di antichi fonemi: “tremila anni orsono mi sono smarrita e quel che ne è rimasto sono stati i frammenti fonetici di me” (*La passione secondo G.H.*).

Meditazioni visive

Ma nello scrivere-vivere della Lispector tutti i sensi sono richiesti per dar corpo alla meditazione ricordandole l'inconsapevolezza del suo inizio. Così anche il vedere ha grande spazio nel suo meditare: visione che non è quella pura dell'idea in quanto «non condizionata preventivamente dalle proprie previsioni», ma che nasce in occasione di ciò che accade al corpo e dal corpo è stimolata a pensare. «D'un tratto vidi», «quello che vidi manda in pezzi la mia vita quotidiana», «sebbene ancor oggi non sappia ciò che vidi. Ma so che vidi»... Visioni improvvisi che accendono la meditazione - come lampi fugaci che rivelano il buio della vita notturna da cui emergono - si spalancano sotto gli occhi di Joanna, Virginia, Lucrécia, Sofia, G.H. o di altre figure anonime dall'«aria modesta di donna» attraverso cui Clarice parla e si parla. Ma cosa vedono quegli occhi nel momento in cui i *legami* coattivamente *familiari* con sé e il mondo si allentano e il vivere diventa «sapere che si sta vivendo». *Nulla* di definito, di concluso. Con uno scarto infinitesimale la «luminosa stupidità» del vivente «prende allo stomaco e sorprende in piedi davanti a uno spavento»: orrore primordiale davanti al proprio nucleo in cui l'auto-identificazione raggiunge la condizione minima del grado zero e la vita non ha più sinonimi.

Qui, allora, è come se l'essere vivo rivelasse lo spazio infimo ma infinito fra l'uno e il due della numerazione, e lo rivelasse come sua *cifra*. Quella cifra che, secondo l'originario arabo *sifr*, indica l'aperto del cielo e lo zero, lo spazio vuoto dell'abaco, la decima figura che di per sé 'non vale nulla' in quanto indifferenziata, ma che essendo spazio natio e matrice di ogni altro luogo posizionale esistente fa 'valere' le figure che vengono dopo di lei in un movimento ritardato. «Tra due note musicali esiste una nota, tra due fatti esiste un fatto, tra due granelli di sabbia, per quanto uniti, esiste un intervallo di spazio, esiste un sentire che sta in mezzo al sentire - negli interstizi della materia primordiale passa una linea di mistero e di fuoco che è il respiro del mondo, e il respiro del mondo è ciò che noi udiamo e chiamiamo silenzio» (*La passione secondo G.H.*).

Quando meno ce lo aspettiamo, magari in un attimo ripetutamente banale e quotidiano, si insinua sottopelle un'estraneità tragica e a tratti ridicola, un dolore acuto che può trasformarsi in uno scoppio di risa: un *pensiero-visione* in cui balena il magma originario del vivere che ci *guarda* al di là delle forme e dei sistemi della nostra cultura millenaria. «Come se il mio occhio, curioso, si fosse incollato al buco della serratura e trasalendo si fosse incontrato dall'altra parte con un altro occhio

incollato che mi guardava» (*Gli incidenti di Sofia*). Ciò che viene colto, allora, non è un fondo, una sostanza ontologicamente concettualizzata, o un abisso, ma un *altro sguardo* silenziosamente interrogante che non cessa né ha cessato mai di guardare al di là dell'uscio. Come una sentinella che se ne sta silenziosa sotto le mie parole e i miei atti e davanti alla quale le *parole d'ordine* perdono il loro potere. Ma le meditazioni visive di cui sono intessuti i testi della Lispector non si risolvono in meditazioni filosofico-esistenzialistiche sull'assurdità del vivere, né lo «sguardo-guardato» è quello stesso di cui parla Jean Paul Sartre in *L'Essere e il Nulla* e col quale sembrerebbe avere alcune assonanze. Per il filosofo e scrittore francese, infatti, la riflessione dello sguardo è alla base della dialettica-scontro fra io e gli altri e ha la funzione di fondare l'intersoggettività della coscienza, dove il per sé rimanda necessariamente al per altri da cui è continuamente condizionato: esperienza originaria che precede ogni categoria e ogni ipotesi teorica. L'altro - dice Sartre - si rivela come altro in quell'esperienza in cui egli invade il campo della mia soggettività e da soggetto mi trasforma in oggetto del suo mondo. L'altro, insomma, non è colui che è veduto da me bensì colui che mi vede, che mi si fa presente tenendomi sotto l'oppressione del suo sguardo. Lo sguardo d'altri da cui l'io è colto e oggettivato rappresenta il rovescio della mia libertà, la mia limitazione in quanto la mia esperienza non ha più il suo centro in me e io mi ritrovo in un progetto che non è il mio e non mi appartiene. Ciò mi fa provare, conclude Sartre, la profonda «vergogna» del mio essere come quella di colui che, credendosi solo, viene colto in fallo mentre osserva dal buco della serratura.

Nelle pagine della Lispector non si tratta della descrizione fenomenologico-esistenziale di una dialettica intersoggettiva fra io astratti in termini di scontro e negazione reciproca, ma di qualcosa di ben più radicale. Lo sguardo narrante, nella cui retina è catturata la narrazione lispectoriana, si coglie guardato non da un altro io ma dal *vivente*. Vivente che può raggiungerci attraverso lo sguardo di un bufalo dietro le sbarre o di quello di un mazzo di rose, della «donna più piccola del mondo» o degli «occhi vivi come due ovaie» di una blatta immonda. La stessa cosa si mostra laggiù nel cuore del mondo e qui, nel cuore della visione; la stessa ma non la medesima, perché in mezzo vi è un lungo *differire*. «Differisco. So che tutto ciò che sto esprimendo è solo per differire - differire il momento in cui dovrò cominciare a dire, sapendo che più nulla resta da dire. Differisco il mio silenzio». (*La passione secondo G.H.*). La presenza «al di là dell'uscio» non può d'altra parte essere ricondotta semplicemente a una metafora dell'inconscio, perché - come ha detto Luciana Stegagno Picchio - «ciò di cui Clarice discorre, ciò che Clarice persegue, non è già l'insondato abisso dell'animo umano che il nostro secolo di angosce e psicoanalisi ha eletto a terreno privilegiato dei suoi tuffi nell'ignoto». Ma l'invivibilità del vivere, dove vivere indica la «materia ripugnante e divina», *Yinumano* che si cela fra il senso costruito di ogni esistenza che si dà in

sistema e da cui distogliamo sempre lo sguardo come da una verità infamante.

La narrazione che si fa meditante e quasi mistica nella Lispector abbraccia la «comprensione e soprattutto l'incomprensione», rende visibile il visibile cogliendo «l'evidenza sconosciuta delle cose». Essenza ed esistenza, reale e immaginario, visibile e invisibile, carne e spirito: la scrittura di Clarice confonde tutte le nostre categorie, dispiegando il suo universo onirico di essenze carnali, di tacite significazioni, di analogie rigorose ed efficaci. Sotto il suo sguardo ogni avvenimento scoppia mostrando il suo tesoro ordinario: la vita e il suo quasi nulla di sapere. «Sì, la vita è molto orientale... è come il saper disporre dei fiori in un vaso: una saggezza quasi inutile» (*Agua viva*).

Clarice vuole *dire* il lato «ruminato» dell'esperienza, la pastosità della vita, la consistenza sierosa e neutra di ciò che non si è dato coerenza, leggibilità, purezza, che non si è dato un mondo rimanendo perciò *immondo*. Vuole *sapere* di cosa è fatto ciò che la nostra cultura ha sempre chiamato *nulla* e per salvarsi dal quale ha sempre cercato di trovare il suo senso e la sua radice altrove, fuori dal mondo fuori dalla vita. «Tutta una cultura che si era costruita, con a garanzia l'immediata mescolanza di quanto si vede con quanto si sente, tutta una cultura che ha come base il fatto di salvarsi - ebbene, io me ne stavo tra le sue macerie. Da quella cultura può uscire solamente chi ha la funzione specifica di uscirne: a uno scienziato ne è data l'autorizzazione, a un sacerdote ne è dato il permesso. Ma non a una donna che non ha neppure la garanzia di un titolo. E io fuggivo, con malessere io fuggivo» (*La passione secondo G.H.*).

Parole di terra

Se ciò di cui parla la Lispector può ricordare alquanto quello che Nietzsche ha definito l'elemento *dionisiaco* della vita, esso è tuttavia privo dell'accezione eroica che gli ha conferito il filosofo tedesco perché più vicino al «sapore neutro del latte materno».

Quando infatti G.H. 'vede' la blatta, simbolo della vita immonda che ha attraversato i millenni della storia al di là dei suoi scandali e delle sue glorie, e non può più aggrapparsi a tutta una cultura che l'avrebbe aiutata a negare quanto vedeva, riconosce in essa la propria radice inumana. «La sua unica differenza di vita è che doveva essere maschio o femmina. Io l'avevo pensata solamente come femmina, dato che ciò che è costretto in vita è femmina» (*La passione secondo G.H.*). Per inoltrarsi in questa zona dell'indicibile - che Clarice, non avendo altre parole, chiama «inumano», «immondo», «neutro», «inferno della materia viva» dove il perdersi è un ritrovarsi pericoloso senza garanzie di salvazioni redentrici; per entrare in contatto con la vita non occorrono atti massimi di

eroismo o di santità, ma l'atto infimo di «*un'ascensione verso il basso*». Atto che implica l'infrazione della legge più antica, quella che impedisce di toccare l'immondo o di accostarsi ad esso. «Mi sentivo immonda come la Bibbia parla degli immondi. Perché mai la Bibbia si è talmente occupata degli immondi e ha fatto un elenco degli animali immondi e proibiti? perché, se, come gli altri, anche quelli erano stati creati? E perché l'immondo era proibito? Io avevo compiuto l'atto proibito di toccare ciò che è immondo. Io ero in procinto di saper che l'animale immondo della Bibbia è proibito perché l'immondo è l'origine» (*La passione secondo G.H.*). Qui, nel fallimento del proprio io e della propria anima, ragione, umanità, linguaggio, qui dove ogni cosa perde la sua trascendenza 'salvatrice' si apre il *deserto* di ciò che è, il «grande castigo neutro della vita». Ma proprio quando più niente resta da dire e regna sovrano il silenzio, quando il pensiero si fa lento di solitudine si può risentire il rumore del mondo e la parola può ricominciare a risuonare. «Tutta la vita ho differito il silenzio? Ma adesso, in spregio alla parola, forse potrò cominciare a parlare» (*La passione secondo G.H.*). Dire nell'inumano ciò che vi è di più umano vuol dire *guadagnare* il deserto, ritrovare quell'umidità che il deserto contiene, l'immenso lago di acqua potabile nel sottosuolo del Sahara di cui i geologi sanno l'esistenza. «Per sfuggire al neutro, avevo da tempo abbandonato l'essere per la persona per la maschera umana. All'atto di umanizzarmi, io mi ero liberata del deserto, sì, ma lo avevo anche perso! E avevo perso anche le foreste e avevo perso l'aria, e avevo perso l'embrione che è dentro di me!» (*La passione secondo G.H.*).

La scrittura raddomantica della Lispector porta a una «gioia difficile», lontana sia da un ricongiungimento pacificato con un *oggetto* perduto sia da un facile nichilismo, perché 'ritrova' nella propria radice la cicatrice viva e sempre presente di una ferita: una verità che non ha mai avuto utilità o applicazione. E se in questo percorso solitario di scrittura vi è nostalgia, non è verso ciò che possiamo sognare come un paradiso perduto nella notte dei tempi ma verso qualcosa che ci appartiene talmente da vicino da essere irraggiungibile: «il mio immediato irraggiungibile è il mio paradiso perduto». Recuperare un rapporto là dove si è perso ogni rapporto in nome di una speranza tanto più profonda quanto più spoglia di ogni speranza esplicita significa per Clarice tornare ad avere quanto non si è mai avuto: «null'altro che due gambe», perché solo così è possibile il cammino, facendo attenzione a non usare clandestinamente come solido treppiede «una terza gamba», protettrice ma bloccante, che rinasce continuamente come «erbaccia» e porta a dimenticare di cercarsi. Avere, da persona adulta, il coraggio infantile di perdersi equivale per la Lispector ad «entrare nel corpo del linguaggio come nell'utero del mondo» (*Aqua viva*), dove la parola si trova a sopportare l'informe, l'immondo, a soffrire una passione della materia: parola di *terra*, priva di orpelli ma ricca della pastosità del colore su una tela. Il processo creativo del linguaggio non sta,

infatti, nell'inventare parole nuove per nominare le cose, ma nel farsi bastare ciò che si ha: «Ci sono molte cose da dire che non so come dirle. Mancano le parole. Ma mi rifiuto di inventarne di nuove: quelle che esistono già devono dire quanto si riesce a dire e quanto è proibito» (*Aqua viva*). Per questo il linguaggio della Lispector si fa prosa poetica che perde il solido punto d'appoggio scartando il suo centro di equilibrio e avventurandosi nella scrittura eternamente in bilico con parole che si affacciano sul proprio abisso inespressivo, tese all'ascolto dei sussurri. Un linguaggio in cui la vita ha la priorità sul codice in quanto ne accoglie l'embrione, lo stato nascente, l'insorgenza nativa: solo modo per la Lispector di scrivere cercando e di generarsi scrivendo. Se per Clarice «vivere è la sola altezza che posso raggiungere», il vivere per lei ha raggiunto la terrestre altezza della sua scrittura.

Note

Le citazioni presenti nel testo sono tratte dalle seguenti opere di Clarice Lispector: *Um sopro de vida*, Editoria Nuova Frontiera, Rio de Janeiro, 1978. *La passione secondo G.*, La Rosa, Torino, 1982 (tr. di Adelina Aletti. Nota di Angelo Morino).

Gli incidenti di Sofia in *L'occhio dall'altra parte. Ventiquattro racconti brasiliani d'oggi*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1978. Nota di Luciana Stegagno Picchio.

Aqua viva, Artenova, Rio de Janeiro, 1973.

Cfr. anche oltre alle note sopra citate: l'introduzione di Rita Desti e la nota di Luciana Stegagno Picchio a Clarice Lispector, *Un apprendistato o Il libro dei piaceri*, La Rosa, Torino, 1981; Ettore Finanzi Agro, *Apocalypsis H.G.*, Bulzoni, Roma, 1984.

I misteri di Clarice

Conversazione con Clarice Lispector

(Testo-montaggio di Renato Cordeiro Gomes in Selecta, selegão e texto-mantagem de Renato Cordeiro Gomes, estudio e notas de Amariles Guimarães Hill, Rio de Janeiro, Iosé Olympio Editora; Brasilia. INL, 1975, pp. XIV-XX. Traduzione di Elizabeth Ruchti).

Non mi piace concedere interviste: le domande mi imbarazzano, faccio fatica a rispondere e, soprattutto, so che l'intervistatore deformerà fatalmente le mie parole.

Così, per non correre questo rischio ed evitare l'imbarazzo, non c'è stata un'intervista, bensì una chiacchierata rilassata e in fin dei conti amichevole, in un confortevole salotto del Leme (1), dove abitano Clarice e i suoi misteri. Non ci sono state domande vere e proprie, ma in compenso ci sono risposte (?). Sorpresa! Di fronte alla macchina da scrivere, LEI parla:

Spiegazione una volta per tutte

Ricevo ogni tanto lettere in cui mi domandano se sono russa o brasiliana, e mi circondano di miti. Chiarirò una volta per tutte: mi dispiace, ma semplicemente non esistono misteri che giustifichino questi miti. E la storia è la seguente: sono nata in Ucraina, la terra dei miei genitori. Sono nata in un villaggio chiamato Tchetchelnik, così piccolo e insignificante che non compare sulla carta. Quando mia madre era incinta di me, i miei genitori stavano già partendo per gli Stati Uniti, o per il Brasile, non l'avevano ancora deciso: si fermarono a Tchetchelnik per farmi nascere, e proseguirono il viaggio. Giunsi in Brasile *all'età di due mesi appena*. Sono una brasiliana naturalizzata mentre, per una questione di mesi, avrei potuto essere brasiliana di nascita. Ho fatto della lingua portoghese la mia vita interiore, il mio pensiero più intimo, l'ho usata per parole d'amore. Ho incominciato a scrivere piccoli racconti non appena mi hanno alfabetizzato, e li ho scritti in portoghese, naturalmente. Sono stata allevata a Recife, e penso che vivere nel Nordest e nel Nord del Brasile

significa vivere più intensamente e più da vicino la vera vita brasiliana, che lì, nell'interno, non subisce l'influenza dei costumi di altri paesi. Le mie credenze si sono formate nel Pernambuco, i cibi che più mi piacciono sono pernambucani. E dalle donne di servizio ho appreso quel ricco folclore.

Solo nella pubertà sono venuta a Rio con la mia famiglia: era la città grande e cosmopolita che, tuttavia, è diventata presto per me brasiliana-carioca. Quanto alla mia *r* moscia, stile francese, che mi dà un'aria da straniera quando parlo, si tratta soltanto di un difetto di dizione: non riesco, semplicemente, a parlare in modo diverso. Difetto che il mio amico Dott. Pedro Bloch ritiene molto facile da correggere, e me l'ha anche proposto. Ma sono pigra, so fin d'ora che non farei gli esercizi a casa. Inoltre la mia *r* non mi dà nessun fastidio. Ed ecco chiarito un altro mistero.

Quello che non si potrà mai chiarire è il mio destino. Se la mia famiglia avesse scelto gli Stati Uniti, sarei diventata scrittrice? Di lingua inglese, ovviamente, in quel caso. Probabilmente avrei sposato un americano e avrei avuto figli americani. E la mia vita sarebbe stata completamente diversa. Di che cosa avrei scritto? Cosa avrei amato? Quale sarebbe stato il mio Partito? Che tipo di amici avrei avuto? Mistero.

Nasciamo tutti per qualche cosa, e ne prendiamo coscienza man mano che si compie la nostra esistenza, in un atto di donazione. Per che cosa è nata, Clarice?

Le tre esperienze

Ci sono tre cose per le quali sono nata e per le quali do la mia vita. Sono nata per amare gli altri, sono nata per scrivere e sono nata per allevare i miei figli. L'«amare gli altri» è così vasto che include perfino il perdono per me stessa, con le forze che mi restano. Le tre cose sono talmente importanti che la mia vita è corta per così tanto. Devo sbrigarmi, il tempo stringe. Non posso perdere un minuto del tempo che costituisce la mia vita. Amare gli altri è l'unica salvezza individuale che conosco: nessuno si sentirà perso se darà amore e ogni tanto riceverà amore in cambio.

E sono nata per scrivere. La parola è il mio dominio sul mondo. Ho avuto sin dall'infanzia varie vocazioni che mi chiamavano ardentemente. Una di queste era scrivere. E non so perché, ho seguito questa. Forse perché per le altre vocazioni avrei avuto bisogno di un lungo apprendistato, mentre nello scrivere l'apprendistato consiste nella vita stessa che si fa in noi e intorno a noi. Il fatto è che io non so studiare. E, per scrivere, l'unico studio consiste proprio nello scrivere. Mi sono allenata

dall'età di sette anni per avere, un giorno, la lingua in mio potere. Ciò nonostante ogni volta che mi accingo a scrivere è come se fosse la prima volta. Ogni mio libro è un debutto penoso e felice. Questa capacità di rinnovarmi completamente man mano che il tempo passa è quel che chiamo vivere e scrivere.

Quanto ai miei figli, la loro nascita non è stata casuale. Ho voluto essere madre. I miei due figli sono stati generati volontariamente. I due ragazzi sono qui, al mio fianco. Ne sono fiera, mi rinnovo in loro, accompagno le loro sofferenze e angosce, do loro quel che è possibile dare. Se non fossi madre, sarei sola al mondo. Ma ho una discendenza, e per il loro futuro curo il mio nome giorno per giorno. So che un giorno apriranno le ali per l'inevitabile volo, e che rimarrò sola. È fatale, perché noi non facciamo i figli per noi stessi, li alleviamo per loro stessi. Quando rimarrò sola, starò seguendo il destino di tutte le donne. Mi rimarrà sempre 'amare'. Scrivere è una cosa estremamente forte, ma che mi può tradire e abbandonare: un giorno posso sentire che ho già scritto la mia parte in questo mondo e che devo imparare anche a fermarmi. Nello scrivere non ho alcuna garanzia. Mentre amare lo posso fare fino alla morte. Amare non finisce. È come se il mondo fosse in attesa di me. E vado sempre incontro a quel che mi attende.

Sono una persona molto occupata: mi prendo cura del mondo. Chiaramente parlo soltanto di alcune delle migliaia di cose e di persone di cui mi prendo cura. Non si tratta neanche di un lavoro vero, perché non ne ricavo nessun guadagno. Riesco soltanto a sapere come è il mondo.

Perché dunque si prende cura del mondo, se questo le costa tanto sforzo?

È che sono nata così, investita. E sono responsabile di tutto quel che esiste, comprese le guerre e i crimini contro il corpo e contro l'anima. Sono responsabile inoltre verso il Dio che è in costante cosmica evoluzione verso il meglio.

Sapere e non-sapere

So molto poco. Ma ho dalla mia parte tutto quel che non so e che, per essere un terreno vergine, è libero dai preconcetti. Tutto quel che non so è la mia parte maggiore e migliore: è la mia ampiezza. E con essa che potrei capire tutto. Tutto quel che non so costituisce la mia verità.

Il mistero della creazione artistica

Quando ho cominciato a scrivere, cosa volevo raggiungere? Volevo scrivere qualcosa di tranquillo e

fuori dalle mode, qualcosa come il ricordo di un alto monumento, che sembra più alto perché è un ricordo. Ma volevo, passando, aver toccato veramente il monumento. Per la verità non so che cosa simboleggiava per me la parola monumento. E ho finito per scrivere cose completamente diverse.

Due modi

Come se cercassi di utilizzare non la vita immediata, bensì la più profonda, il che mi rende possibile due modi di essere: nella vita, osservo molto, sono *attiva* nelle osservazioni, ho il senso del ridicolo, del buon umore, dell'ironia, e faccio delle scelte. Nello scrivere, ho per così dire osservazioni *passive*, così profonde che *si scrivono* allo stesso tempo in cui sono sentite, quasi senza quel che si chiama il processo. Perciò nello scrivere non scelgo, non mi posso moltiplicare per mille, mi sento portata mio malgrado. La creazione artistica è un mistero, che fortunatamente mi sfugge.

Accettare il rischio

Le mie intuizioni diventano più chiare nello sforzo di trasformarle in parole. In questo senso, dunque, scrivere è per me una necessità. Da un lato scrivere è un modo di non tradire il sentimento (la trasfigurazione involontaria dell'immaginazione è soltanto un modo possibile); dall'altro, scrivo perché sarei incapace di capire se non usassi il processo della scrittura. Scrivere è capire meglio. Se ho, a volte, senza volerlo, un modo ermetico, la ragione è che non solo per me è essenziale non tradire il sentimento, ma anche che mi sento incapace di trasformarlo in parole senza tradirlo - e tradire il pensiero toglierebbe l'unica gioia dello scrivere. Così, molte volte, ho questo modo ermetico, che trovo così *noioso* negli altri. La cosa, una volta scritta, potrei a freddo renderla meno ermetica, più esplicita? Ma il fatto è che io rispetto il tono peculiare del mistero naturale della creazione, che non è sostituibile con nessuno tipo di chiarezza. E credo anche che la cosa si chiarisca da sola col tempo: così come in un bicchiere d'acqua, quando qualcosa si deposita sul fondo, l'acqua diventa più limpida. Se mai l'acqua dovesse diventare vuota, peggio per me. Accetto il rischio. Ho accettato rischi ben più grandi, come tutti quelli che vivono. Non accetto il rischio per una questione arbitraria di libertà, o per incoscienza o arroganza: lo accetto quando mi sveglio ogni giorno, ne ho fatto addirittura un'abitudine. Ho sempre avuto un profondo senso dell'avventura, e la parola "profondo" vuol dire qui inerente. È questo senso dell'avventura a darmi un approccio libero e reale in rapporto al vivere, e di conseguenza, allo scrivere. Le cose che scrivo non si realizzano tutte, molte sono piuttosto dei tentativi. Il che costituisce lo stesso un piacere. Poiché non voglio prendere tutto. A volte voglio soltanto toccare. Qualche volta poi ciò che ho toccato fiorisce e gli altri lo possono prendere a piene mani.

A volte ho l'impressione di scrivere semplicemente per intensa curiosità. Perché mi concedo le più inaspettate sorprese mentre scrivo. Spesso è proprio nel momento della scrittura che divento consapevole di cose che prima non sapevo di sapere, perché inconse.

Letteratura e giustizia

La mia tolleranza verso me stessa, come persona che scrive, consiste nell'accettare di non saper esprimermi in modo «letterario» (cioè trasformato nella veemenza dell'arte) sul «sociale». Da quando mi conosco il fatto sociale ha avuto per me un'importanza maggiore di qualsiasi altro: a Recife i mocambos (2) sono stati la mia prima verità. Molto prima di sentire l'«arte», ho sentito la bellezza profonda della lotta. Il problema della giustizia è in me un sentimento così ovvio e essenziale da non riuscire a sorprendermi e, senza essere sorpresa, non riesco a scrivere. Ed è anche per questo che scrivere per me vuol dire cercare. In me il sentimento di giustizia non è stato mai una ricerca, non è stato mai scoperto, e quel che mi spaventa è che non sia così per tutti. In verità mi sento impegnata. Tutto ciò che scrivo è legato, almeno dentro di me, alla realtà in cui viviamo.

Autocritica

L'autocritica deve essere benevola, perché se fosse troppo pungente forse mi farebbe smettere di scrivere. Ma in quel caso vorrei ancora scrivere, forse. Sentendo, ciononostante, che se tornassi a scrivere, lo farei in modo diverso da quello di prima: diverso come? Non mi interessa. La mia autocritica certe cose che scrivo, non importa nel caso se cattive o buone, consiste nel fatto che esse non sono arrivate in quel punto in cui il dolore si mescola alla profonda allegria e l'allegria diventa dolorosa: questo punto è il pungolo della vita.

Quante volte raggiungiamo l'incontro estremo di un essere con un altro essere, quando con meraviglia diciamo: «Ah!». A volte questo incontro all'interno di noi si ottiene attraverso l'incontro di un essere con un altro essere.

No, non mi vergogno di dire chiaramente ciò che vorrei nel futuro: vorrei il massimo, e il massimo deve essere ottenuto e detto con la matematica perfezione della musica sentita e tradotta nel nostro più profondo rapimento emotivo. Non tradotta anzi, è la stessa cosa. Deve esserci, lo so che ci deve essere un modo, per me, per arrivare a questo.

Ogni tanto sento che avrei potuto raggiungerlo semplicemente attraverso un mio modo di vedere più evoluto. Una volta mi sono resa conto, tuttavia, che se questo modo fosse stato raggiunto, sarebbe

stato grazie alla misericordia. Non la misericordia trasformata in gentilezza d'animo. Ma la profonda misericordia trasformata in azione, fosse pure soltanto l'azione delle parole. E così come «Dio procede diritto per vie contorte», attraverso i nostri errori potrebbe scorrere il grande amore che è la misericordia.

Approssimazione graduale

Se dovessi dare un titolo alla mia vita, questo sarebbe: alla ricerca della propria sostanza.

Mistero

Sono così misteriosa che non mi capisco. No, decisamente non mi capisco. Però, il fatto è che, anche se non mi capisco, mi sto muovendo lentamente, verso dove, tuttavia, non so. In termini generali, mi sto muovendo verso ciò che è più umano.

I misteri: questi. Di Clarice.

Note

(1) Quartiere di Rio de Janeiro (nota della trad.).

(2) Capanne dei negri, zone di baraccati analoghe alle «favelas» di Rio de Janeiro e di São Paulo (nota della trad.).

L'albero di china

di Sahar Khalifeh

Per gentile concessione della casa editrice Giunti, pubblichiamo alcuni stralci del romanzo della scrittrice palestinese Sahar Khalifeh, *La svergognata - Storia di una donna palestinese*, che uscirà prossimamente nella collana «Astrea». La traduzione dall'arabo e la nota introduttiva, di cui qui di seguito riportiamo alcuni passi, sono di Piera Redaelli.

Sahar Khalifeh è nata a Nablus, in Cisgiordania, nel 1941, in una famiglia della piccola borghesia palestinese. Studia a Gerusalemme, a Nablus e a Amman e, ottenuto il diploma di maturità, si sposa: il matrimonio di Sahar, un matrimonio tradizionale, dura 13 anni, durante i quali la scrittrice vive col marito a Amman, in Cisgiordania e in Libia. Ottenuto finalmente il divorzio, Sahar Khalifeh ritorna in Cisgiordania. Completa gli studi all'Università di Bir Zeit e vi lavora fino al 1980, anno nel quale lascia la Palestina occupata per trasferirsi negli Stati Uniti, dove attualmente lavora e prepara la sua tesi di dottorato presso l'Università di Iowa. [...]. Tutta l'opera di Sahar Khalifeh è informata da un impegno profondo nei confronti della complessa realtà che vive il popolo palestinese e in particolare la comunità palestinese della Cisgiordania, la regione orientale della Palestina che gli Israeliani hanno occupato nel 1967. [...]. La struttura contadina della società tradizionale si sfascia sotto il peso della politica degli occupanti, i rapporti patriarcali esplodono, diverse sono le strategie di lotta e di resistenza, i conflitti generazionali e politici sono violenti e i vecchi valori sono messi in discussione dai nuovi. La Cisgiordania di quel periodo è un vulcano in eruzione e Sahar Khalifeh la descrive in modo accurato e critico, creando dei personaggi umanissimi nella loro contraddittorietà, passando al setaccio tutto, senza compiacimento o nostalgia per il passato. Ne *La Svergognata*, di cui è facilmente rintracciabile la matrice autobiografica, la prospettiva cambia: non è più lo spaccato di una società che muta, bensì il difficile percorso individuale di una donna che della società palestinese, precedente alla occupazione, è stata la vittima. Il tema non è nuovo per Sahar Khalifeh. La condizione della donna

e il suo permanere in una situazione subalterna, prigioniera del modo di vedere e di vivere tradizionale, nonostante i fermenti che agitano la Palestina, è uno dei punti già messi a fuoco dall'autrice. Ma ne La Svergognata è la dinamica dettagliata che porta a distruggere l'identità e la personalità della donna, che è sotto processo. La catena dei fatti, delle pressioni e delle minacce la cui funzione è di indirizzare la donna verso il ruolo che le è assegnato dalla società: quello della madre prolifica, della supina esecutrice delle voglie del marito, della vigile custode della tradizione. Un essere subalterno, sempre di proprietà di qualcun altro, che, con un contratto di vendita, passa dalla famiglia al marito. Nella società palestinese di quel periodo è costume abbastanza diffuso che le bambine si lavino il volto con la pipì del neonato maschio. La bambina o la donna che tenta di esprimere le proprie inclinazioni, i propri sentimenti, di assumere la propria umanità e femminilità, è una «svergognata» che viene messa al bando, o, senza mezzi termini, uccisa. Afaf la protagonista di La Svergognata è fra quelle che tentano la ribellione, che tentano di esprimersi, attraverso il disegno, la pittura, un'innocente relazione con un compagno di giochi. La punizione della svergognata sarà il matrimonio con un uomo che non ama, seguito dall'esilio per anni nella capitale di uno dei paesi produttori di petrolio in cui lavora il marito. Lontana da ciò che le è noto e che ama, prigioniera in un appartamento asettico, obbligata a convivere con un marito donnaiolo, ubriacone e codardo e, onta suprema, divenuta sterile in seguito a un aborto, l'equilibrio mentale di Afaf vacilla. In lei, da una parte vi è la tentazione dell'evasione verso il sogno, l'incubo e quindi la follia, dall'altra il tentativo di adattarsi, in nome di un realismo che le è stato inculcato fin dalla nascita, che è il vangelo (il corano) delle donne della sua famiglia e del suo ambiente. La prima parte di La Svergognata è un monologo delirante [di cui è spettatrice la gatta Anbar], nel quale il presente e il passato, il sogno e la realtà, si mescolano e si succedono incalzanti, un delirio che Sahar Khalifeh racconta con uno stile nervoso, fatto di frasi e di immagini che si sviluppano l'una dall'altra, senza soluzione di continuità, sul filo dell'associazione. La seconda parte del libro è il racconto del viaggio fisico e spirituale che Afaf compie per ritornare al suo paese, la Palestina occupata. Finito l'incubo, ma anche il conforto del sogno e dell'evasione, il viaggio è un progressivo avvicinarsi alla propria realtà di donna palestinese, un progressivo scontro con questa realtà. È una realtà dura, fatta dall'occupazione, dal persistere del vecchio e tradizionale modo di vedere e di vivere - quello che è all'origine della tragedia di Afaf. Il tanto desiderato ritorno alle origini, mitica età dell'oro personale e collettiva, si rivela essere un'illusione. Il ritorno non è che l'inizio di un nuovo, lungo cammino.

La giornata inizia con me rigida, in piedi davanti a un aggeggio elettrico che emette un suono a due cadenze. Butto i vestiti nella sua apertura, schiaccio il bottone e il monotono ritornello inizia. Mi

vengono alle orecchie cadenze e ritmi di canzoni soffocate dalle lacrime e versi di una melodia lieve, portata dalla situazione: «La vita breve è da consumare/fra il bucato e il cucinare/Dum Tic Dum Tic/Dum, Dum, Dum». Ripeto il ritornello, piango e rido e mi rivolgo ad Anbar: «Svanisce la vita, crescono i lamenti/la mia tristezza si dispiega come la corda del bucato/Dum Tic, Dum Tic, Dum, Dum, Dum».

Ho la sensazione che la terra giri, che la testa mi si faccia pesante che le tempie mi vengano prese a martellate. Vacillo. Mi siedo sul bordo della vasca, le braccia e la testa appoggiate sull'orlo della lavatrice. Vita mia, che ci sia un'alternativa? Ho un marito odioso e un mucchio di bucato. Mi si annebbia la vista, chiudo gli occhi e lo schermo delle immagini via via si ingrandisce. Da una luna errante scaturiscono cerchi blu, stelle rosse, lune d'argento. Una luna come un grosso piatto sorge ad oriente, in una città lontana. Eravamo in due, il terzo era la luna. Così iniziò e finì l'amore. Si è perso come tutti gli esili sogni della fanciullezza. La fine del giorno e l'inizio della notte e la luna, di una bianchezza abbacinante in un cielo nel quale continuava a galleggiare il sogno di un giorno ormai finito. A occidente il disco rosso del sole che d'un tratto tramontava.

Coraggiosamente dissi: «È la prima volta che mi trovo in una situazione simile, sono per strada con un bambino al tramonto». Mi rispose imbronciato: «Non sono un bambino, sono un uomo». Osservai il suo volto che mi sembrò pallido nella luce pallida. Risi a fior di labbra. Ebbi la sensazione di essere più grande di lui nonostante fossi più piccola. L'amai, con la trasparenza di una fanciulla e la profondità di una donna adulta e il romanticismo di un'artista dilettante. Sognai di dormire con lui su di un letto di legno, fatto di rami d'albero, al riparo di un tetto di tegole rosse, mentre gli uccelli cinguettavano. Così conobbi l'amore: una lettera ingenua, una tenera passeggiata nel tramonto sfrangiato e un pianto violento al ritmo di una canzone sentimentale di Adbul Halim.

Ma l'amore, per loro, era una catastrofe, uno scandalo, una disgrazia della quale parlavano a denti stretti e con le labbra tirate. La prima volta che sentii di una storia d'amore ero ancora bambina, avevo forse nove anni. Uscita da scuola, camminavo con un'amica. Frequentavamo la scuola elementare che era separata da quella secondaria da due strade e una curva. La vidi venire dalla scuola secondaria, con due trecce tirate di capelli neri, l'una sul petto, l'altra penzolante sulla schiena. La mia compagna, più grande di me di due anni, sussurrò: «Questa è Hanan». E io sottovoce, sbalordita e con gli occhi spalancati, dissi: «Dio, come è bella!» La mia compagna mi diede una seconda gomitata e mi disse, ammonendomi: «Ma è una svergognata». Ero facilmente impressionabile. Sentii che stavo per singhiozzare, ma non lo feci. Mi fermai di colpo. Dissi, mentre qualcosa si gonfiava dentro di me: «Ma perché? Che ha fatto?». Lei si percosse la guancia con la

mano e sussurrò: «Ama Issam Al Asmar». Rimasi immobile. Era una sorpresa, uno shock, qualcosa che i miei nervi non reggevano e che emotivamente non sopportavo. Tutta la situazione si era trasformata in una storia oscura, paurosa, terrificante, con un che di vergognoso, una storia la cui eroina aveva i lineamenti delle principesse, delle «tre rose» e la magia delle fiabe. La mia ragione non riusciva ad assimilare l'idea che quella bellezza leggiadra, principesca, dall'aspetto angelico, fosse una svergognata. Le parole «svergognata» e «scostumata» erano le peggiori che si potessero usare per definire una ragazza. Non ero ancora in grado di distinguere quali pessime conseguenze potessero comportare. Avevo comunque preso l'abitudine di trasalire, con un singulto, ogni volta che sentivo qualcosa di simile. Così faceva mia madre, così facevano le donne di famiglia, le vicine e le vicine delle vicine. Non so quando abbia sentito per la prima volta un singulto di questo tipo, né quando io l'abbia emesso per la prima volta. Tutto ciò che so è che, da quando le mie orecchie si sono aperte al mondo, sento singulti di questo tipo. A poco a poco ho incominciato ad emetterne allo stesso modo.

La mia compagna mi raccontò la storia di Hanan. In breve, una lettera d'amore sulla quale avevano messo le mani. L'avevano poi picchiata e chiusa in casa e lei era scappata. L'avevano cercata e ritrovata solo a mezzanotte. Si era nascosta in una grotta nella montagna, nelle vicinanze della casa di sua nonna. La casa di sua nonna si trovava nelle vicinanze della casa di Issam. «E», sussurrò dandosi un colpetto con la mano sul lato della bocca, «hanno detto di averla trovata nella grotta con Issam». Dissi con forza: «Non è possibile». E mi affrettai dietro quella bellezza, per non perderne le tracce. La sua avvenenza e la sua storia l'avevano trasformata ai miei occhi nell'eroina di una leggenda spaventosa. Tuttavia la parola «svergognata» e il mio immaginarmi ciò che di oscuro Hanan aveva fatto nella grotta con Issam mi inducevano a aver paura di lei e a mantenere una certa distanza. Seguitai però a seguirla e a tenerla d'occhio come per accertarmi se era davvero una svergognata. E, rivolgendomi alla mia compagna, dissi ansimando: «Non è possibile, se fosse davvero una svergognata i suoi l'avrebbero uccisa».

Sin dall'infanzia conosco questa verità, che è forse la più grande e spaventosa verità che abbia mai conosciuto: una ragazza svergognata viene uccisa. Non ero tuttavia a conoscenza di quali erano i livelli di svergognatezza che rendevano inevitabile l'essere uccisa. Essere accusata di svergognatezza ed essere uccisa erano per me sinonimi. Per questo trasalivo. E quando trasalivo emettendo un singulto, esprimevo in questo modo spontaneamente la paura, la tristezza, l'angoscia e la disapprovazione. Temevo infatti che un giorno o l'altro mi avrebbero accusato di svergognatezza e mi avrebbero uccisa. E, visto che ignoravo che cosa significasse precisamente essere svergognate,

temevo che un giorno o l'altro mi sarei comportata da svergognata per ignoranza o senza volerlo e sarei stata quindi uccisa. Per questo l'immagine dell'uomo si è confusa dentro di me con ciò che provoca la «Svergognatezza» e la morte. Questa immagine si è radicata nel profondo della mia coscienza e del mio inconscio, al punto da diventare un principio fondamentale della mia vita. Mi sono così data a far strani salti e acrobazie per sopprimere la mia femminilità, che mi aveva precocemente sorpreso. E feci il possibile per cancellare i segni della bellezza dal mio volto. A volte mi tiravo i capelli indietro con le mollette in modo da sembrare pelata. Andando a scuola camminavo con passo militare per non correre il rischio di incappare in un apprezzamento lanciato da uno studente, un facchino o un vecchio che si credeva giovane.

Raccontavo alle mie compagne di scuola le mie fantasie su ciò che avrei fatto in futuro. Sarei vissuta come una monaca, non mi sarei sposata, non avrei mai permesso a un uomo di avvicinarmi. Successivamente, però, mi innamorai di un bambino che diceva con distacco: «Non sono un bambino, sono un uomo». Ridevo della sua stupidità; gli permettevo di prendermi per mano e avevo la sensazione di essere sua madre, sua sorella, il suo angelo. Non ebbi mai la sensazione di essere una svergognata. O forse mi sentivo di un altro tipo di svergognatezza. Un tipo di svergognatezza che non mi spaventava. Ma spaventava loro. Mi hanno ucciso. Questa sono io. Sento la voce della morte nel vuoto della casa, nel vuoto dell'universo, nel vuoto della vita. Ho la sensazione di camminare su una sabbia grigia, sotto un cielo pallido, e le superfici sono immense, senza confini. Non c'è una strada, né una roccia, non una altura né una pendenza. Un'uniformità di altezza, di profondità, di lunghezza e di larghezza. Un'uniformità nei quattro punti cardinali. Mi avvolge una voglia pazza di scappare e corro. Sento che i muscoli mi si tendono e le vene dei miei piedi si irrigidiscono. Continuo a correre. Colo di sudore. I battiti del mio cuore sono mille al minuto. Le tempie mi martellano. Delle autocisterne mi passano ai lati della testa. Io stessa sono un'autocisterna piena di gas. Ho paura di perdere l'equilibrio, o di cadere e che quindi l'autocisterna esploda. Se le sabbie non tirassero i miei piedi! Se potessi smettere di scorrere! Se le distanze terminassero! Se trovassi una protuberanza alla quale appoggiarmi! Ho gridato con la voce più alta possibile: «Anbar».

In piedi davanti al lavandino canticchiavo dei motivi tristi, mentre ero intenta a pulire i cucchiari e i coltelli e il mio pensiero era occupato da qualcos'altro. Prendevo il coltello da cucina, ne affilavo la lama facendola luccicare e immaginavo di utilizzarlo. Tagliando la carne mi domandavo con un sorriso tenue: «È la carne di chi, questa?». Tiravo il collo del pollo, fino a tenderlo come un arco e mi domandavo: «Di chi è questo collo? Che cosa è questo?». Sentivo un sudore freddo colarmi giù

dalla schiena e mi chiedevo: «Che cosa stai facendo, Afaf?». Afaf rispondeva: «Non faccio nulla». Chiedevo: «Dove è finita la tua coscienza?». E Afaf: «Quale coscienza?» «La coscienza dei sogni e dei colori, la sensazione estatica di salire al settimo cielo che provavi quando eri là sotto l'albero di china». «L'albero di china? Non aumentare le mie pene». Ti racconterò che cosa facevamo, là sotto l'albero di china. Anbar, ascoltami, piccola. Andavo pazza per il disegno, per Abdul Halim e Abdul Nasser. Abdul Nasser, Anbar, era un dio. Il corano erano invece, per noi, i volantini che ci infilavamo sotto il grembiule, nascoste dietro i rami dell'albero di china, nel cortile della scuola secondaria che dava sulla valle delle mele. In effetti, la valle delle mele era lontana dalla scuola, ma ora è vicina. La primavera, al mio paese è una meraviglia. Si spengono i colori dei fiori di mandorlo, mentre si accendono quelli dei fiori dei meli, con le loro passioni. Non sono un'appassionata del sapore delle mele. A me piace l'anguria. Ma i boccioli dei fiori del melo, sono incredibili, Anbar, non c'è nulla che li superi. Nel cortile della scuola c'era un solo albero di mele. Se lo portarono via gli ebrei. No, non gli ebrei. Non lo portò via nessuno. No, è mia madre che se l'è preso. Stavo sotto l'albero di china, un occhio al volantino e l'altro che guardava l'albero di mele. La ragazza aveva due occhi come i tuoi, larghi, coraggiosi, verdi. Mi chiamava bisbigliando: «Afaf, vieni». Mi schiacciava l'occhio e io capivo al volo. Passavo davanti all'albero di mele e arrivata sotto l'albero di china, mi infilavo sotto il grembiule il volantino. Alcune volte chiacchieravamo. Non che fossi innamorata dei volantini. Non ci trovavo dentro ciò che cercavo. Cercavo la risposta a un affetto che non trovavo. Ma continuavo con perseveranza a leggere i volantini per trovare una risposta. Quando le domandai: «Dove devo cercarla?», mi rispose: «Non devi cercare questo, devi cercare quello». Stupita, esclamai: «Ma io cerco quello». Mi disse: «Cercare quello è sbagliato, devi cercare questo». Così non trovai né questo, né quello. E continuai ad amare follemente Abdul Nasser, il disegno e quello stupido bambino.

La trattai con freddezza, per molti giorni. Continuava a strizzarmi l'occhio e io a far finta di non capire. Faceva dei cenni, indicandomi il seno dove nascondeva il volantino. Io mi davo per sciocca cantando: «Oh, fanciulle di Kafar Kanna, oh i vostri seni...» (1) Una volta mi prese per la mano, trascinandomi fin sotto l'albero di china. Spalancando gli occhi mi disse: «Fammi capire, che hai?». Risposi: «Un cavolo». Me ne disse un paio di salate, e io le risposi per le rime. Alla fine, pazientemente borbottò: «Va bene, va bene, fammi capire che cosa ti prende».

Inalberando un'aria imbronciata, dissi: «I tuoi volantini non volgono una cipolla». Mi rispose con calma: «Perché, spiegati». E io: «I tuoi volantini parlano dei paesi dell'est, di quelli dell'ovest, di quelli del nord, di quelli del sud. Ma non parlano del mio mondo». Mi sorrise con pietà. Vidi nei

suoi occhi la parola «pazza». Diedi in escandescenze: «Il mio mondo è anche il tuo mondo, non capisci?». Disse con semplicità: «No». Le raccontai della pipì e della colonia, della svergognatezza e della morte. Dei pezzi di moneta nella zuppiera. Presi un rametto secco di china e cominciai a percuotere la pianta e dissi: «Mi hanno schiacciata, distrutta». Mi rispose in modo maestoso: «No, tu appartieni alla classe dominante». Ripresi a colpire il tronco dell'albero urlando: «Ma è la classe dominante che mi distrugge. Distruzione del dominante e del dominato. Tutto questo non mi tocca». Con calma prese a ripetere frasi ed espressioni che avevamo letto sul volantino. Sventolai il rametto, poi lo ruppi e la piantai in asso. Me ne andai borbottando: «Paesi dell'est e paesi dell'ovest e cavoli a merenda. E io, dov'è il mio mondo? L'operaio, il contadino e il borghese viziato. Devo salvare il contadino e l'operaio dal borghese, io. Ma io non sono viziata. Come, salvarli. E chi salverà me? È mai possibile che chi affoga salvi qualcuno? Ma non raccontiamo panzane». Tagliai i miei rapporti con lei e i suoi volantini e ritornai ai miei colori, mettendoci dentro tutta la mia rabbia crescente. I volti che disegnavo diventarono sempre più diabolici e pazzi. I miei colori divennero sempre più violenti e fantastici. Occhi rossi, labbra blu e capelli arruffati. Ragazzine piccolissime, dalle dimensioni di un verme, stavano in piazze buie, circondate da alte vecchie mura. Le ragazze erano pallide, avevano il volto coperto di cicatrici e macchie nere e il collo serrato da corde che pendevano da tetti bassi, come capestri.

La gente guardava i miei quadri con commiserazione e ribrezzo. Sparlavano di me dicendo che ero una maniaca e una perversa. Io li ascoltavo, nascosta dietro a un mobile. E li disegnavo, dando loro sembianze a volte gelatinose e viscide, a volte selvagge, con le lingue che penzolavano giù fino ai genitali e le braccia lunghe a mo' di funi. E, davanti a loro, disegnavo del cibo, delle mele e delle fanciulle. I miei famigliari, pazzi di rabbia, mi sottrassero i colori. Allora io disegnai col carboncino. Mi portarono via anche quello. Disegnai con i gessi che prendevo a scuola. Disegnai in cortile, per terra, sui muri e sul terreno del piazzale dove giocavamo. Mi sottrassero anche i gessi e io utilizzai dei rametti per disegnare sulla sabbia. Feci dei collage spettacolosi, con dei fili d'erba e dei pezzetti di carta. Mi osservarono, sempre più stupiti. E tutti restammo, stupiti, a guardare.

Mi riconciliai con lei, la presi per mano e le dissi: «Sei cara e simpatica, ma non mi capisci». Gentilmente mi chiese: «Come?». E io: «Supponi che io venga trapiantata a Mosca, cambierei, forse?». Mi rispose fiduciosa: «Certamente». Le chiesi: «E i miei fratelli? Fuad, Jamal, Ali, cambierebbero?». Mi rispose: «Ma certo». E io: «Smetterebbero di pisciare profumo?». Mi rispose con sussiego: «Suvvia, siamo serie». «D'accordo, sarò seria. Anche se venissi trapiantata a Mosca, come potrei dimenticare come sono stata educata?». Rispose: «Non dimenticheresti tutto, non

cambieresti completamente. Tuttavia i tuoi figli cambierebbero». «E tutti i problemi che ho ereditato, non si trasmetterebbero forse ai miei figli?». «Parzialmente».

«E la mia preferenza per i maschi, rispetto alle femmine?». Lei sorrise. Io gridai: «Non ridere: non ti auguri forse anche tu di essere un maschio e di non temere il taglio dei capelli, o per il tuo imene? Non temi di essere svergognata e di essere ammazzata? Non ridere! Non ti auguri anche tu di essere servita e viziata, che ti trattino come il santo protettore e nello stesso tempo ti accudiscano? Non ti auguri che in tuo onore vengano accese le candele e si bruci l'incenso, per difenderti dallo sguardo di chi ti potrebbe colpire col malocchio?».

Scappò via e mi lasciò sola a rompere i rami dell'albero di china e a farne a pezzetti le foglie. A incidere sul tronco visi demoniaci che ridevano in modo repellente e occhi dai quali pendevano perline azzurre e pezzetti di rame e di zibibbo.

Mi mandò un bigliettino con una ragazzina dal sorriso maligno e con un fazzoletto rosso in testa. Aprii il foglietto. Ci trovai scritto sopra: «Borghese». Lo infilai in tasca e mi diressi verso il cesso.

Note

(1) Versi del poeta palestinese Ibrahim Tukan

I pensieri vagabondi di Amalia

di Amalia Molinelli

Una lunga catena di equivalenze lega tutti gli innamorati del mondo, la struttura non fa preferenze per nessuno, un immaginario esiste per tutti, più bello, più brutto, più vero, più falso, come dice Roland Barthes, un qualcosa di immaginario, che non esiste, l'abbiamo tutti. Leggendo un romanzo d'amore, non è esatto dire che mi ci proietto dentro, ma trovo addirittura pezzi identici alla mia appassionata vicissitudine amorosa. L'attesa, l'ansia, la solitudine, il pensiero di non essere amata, le partenze e poi, con l'andar del tempo e degli anni, il menefreghismo, ma in fondo soffri ancora, hai dentro di te una voglia di piangere e di finirla una volta per tutte.

E invece ti ritrovi a pensare al bello, ti senti viva anche se piena di lividi e di freddo. Un vuoto ti invade ma cerchi ancora nell'immagine di chi ti sta accanto qualcosa di vero, di bello, di miracoloso, poi cerchi di sfatarlo e di dire cose assurde, pensando di attirare l'attenzione su di te. Pensi alla tua infanzia che è stata tutta una grande immaginazione, ci si immaginava una casa tutta d'oro piccolissima - quante volte ho immaginato questo abitacolo tutto per me, e sognavo, sognavo ad occhi aperti pensando a cose bellissime, di amare una persona già adulta che mi coccolava molto - ma tutto ciò poi non si è mai avverato. Questo sogno immaginario vuol dire anche vedere cose belle, spiritose, incontrare gentilissime persone molto affabili e poi il più bello è immaginare di addormentarsi in un lungo e profondo sonno e sognare ancora sognare tante cose belle, ma più che altro dormire molto a lungo e svegliarsi felici e non sempre amareggiati per aver dormito troppo poco ed aver disturbato chi ci dorme e si muove accanto. La vita è stata tutta un'immaginazione amorosa incorniciata con diverse spine. Io questo non l'avrei voluto, ma è colpa di questo brutto personaggio che vive dentro di me, che è molto disobbediente, che non mi ascolta, che non mi dà pace; non sono io, bensì qualcos'altro che esiste in me. La buona e la cattiva io, la ribelle che non vuole più essere buona e che sogna sempre per cui non riesce mai ad addormentarsi. Penso, immagino, mi prenderei a pugni, questo l'ho già fatto e dopo un'intensiva scarica di pugni e un bel

pianto, ecco il mio secondo io che dorme e tace finalmente.

Questa mente cessa di sognare e chiude con tutto l'inverosimile per svegliarsi affranta l'indomani pensando sempre: ma chi sono io per essere così ribelle?

Sarò un immaginario dell'immaginazione.

Sono arrivata all'incirca sui cinquantanni senza mai rendermi conto di che cos'era fare cultura, cioè interessarsi al sapere! Ma un sapere molto vasto che poi, se vogliamo guardare, più ne sai, più scopri sempre, un bel giorno, di non saper niente. Comunque, è bello scoprire cose nuove all'infinito, leggere, ascoltare la parola di chi ne sa più di te e sa esprimersi molto bene avendo studiato molto. Da che mondo è mondo, si è sempre sentito parlare di grandi scrittori: uomini di cultura e donne famose, ma naturalmente con una grande istruzione anche loro. Di gente senza cultura, non si è mai letto un libro, mai una riga, eppure sono esistiti anche loro e hanno vissuto. Io, come donna del popolo, vorrei provare a scrivere qualcosa sulla mia vita, su come ho trascorso la mia infanzia, la mia giovinezza e tante altre cose che a volte mi vengono in mente. Ma come fare a mettere tutto insieme alla perfezione? sarò capace di ricordare almeno le maggiori cose che mi sono toccate più da vicino, o farò una vera confusione? Io voglio dire che mi sono trovata con mezzo secolo di vita sulle spalle e una vita trascorsa così, lavorando ma senza mai pensare che oltre al lavoro ci si poteva anche interessare ad altre cose. Sentivo come un vuoto dentro di me e certi giorni mi chiedevo: cosa ho fatto io nella mia vita? molto ho fatto, ma tutto un lavoro costruttivo più per gli altri che per me. E allora uno si chiede ma che vita inutile senza più nessuno scopo, a che serve e che mi resta ancora da fare? Sempre le solite cose, le solite facce, i soliti e molti noiosi lavori casalinghi, sempre i soliti dialoghi, e perché non provare a cambiare vita facendo appunto la cosiddetta cultura? E tra una parola e l'altra, in quattro anni, mi sono anche scritta un libro. Sarà alquanto confusionato, ma la gente mi capirà lo stesso: perché questo libro viene intitolato *I pensieri vagabondi di Amalia*, e così, solo dal titolo, si capirà che il mio vagabondare alla ricerca di qualcosa è stato costruito pian piano sui discorsi che si facevano a scuola e con l'aggiunta di qualche pezzo di biografia sui ricordi più assurdi della mia movimentata vita di povera donna.

Chi sono? Una casalinga. Da dove vengo? Da un piccolo paese di montagna che confina con quattro Provincie e precisamente: la provincia di Pavia, quella di Genova, quella di Alessandria e quella di Piacenza che è la mia provincia. Questo paese si chiama Bogli e si trova in una zona depressa, ora completamente abbandonata, perché mai ricordata dal governo nel bisogno, tenuta in considerazione solo per la richiesta di tasse. Vi erano infatti tasse sul bestiame, sui terreni, sulla

famiglia; mai nessun contributo. La corrente elettrica, l'acquedotto, le fognature, li abbiamo installati noi vendendo boschi in società. Non c'erano né la farmacia, né il medico, solo la scuola elementare. Le donne partorivano in casa senza levatrice ed è sempre andato tutto bene, forse perché lavoravano fino all'ultimo ed era una continua ginnastica. Le assisteva sempre la stessa persona che aveva imparato da altre praticanti.

Nonostante fossimo piccoli proprietari, non riuscivamo a campare. Le risorse del paese erano scarse e gli uomini erano costretti in autunno ad andarsene nel vercellese per la trebbiatura e la mietitura del riso. Durante l'inverno, alcuni facevano il carbone con la legna, altri andavano a fare il «segantino» di paese in paese, dormendo nelle stalle o nelle cascine. Una vita bestiale! Anche le donne contribuivano al mantenimento della famiglia andando in città a fare le domestiche, il che significava camminare quattro o più ore per strade mulattiere prima di trovare una corriera. In primavera, si trasferivano nel vercellese per la monda del riso. Al ritorno, c'erano i raccolti di questo piccolo paese, e si lavorava assieme, uomini e donne, per il raccolto dell'erba, del grano e del fieno.

Durante questo periodo, i bambini erano affidati alla custodia delle nonne, quando c'erano. Qualche madre era costretta a lasciarli soli nella culla tra una poppata e l'altra, perché doveva seguire il marito nei campi. Il bambino non poteva sentirsi piccolo e coccolato perché, a soli sei anni, doveva già andare al pascolo con sette o più mucche da custodire. In seguito, i genitori gli insegnavano a lavorare la terra, a tagliare la legna, ecc., proprio come ho letto alcuni giorni fa a proposito delle tribù primitive. Se il governo avesse aiutato questi contadini, non sarebbero scappati tutti. Se, per esempio, un anno il raccolto andava male o moriva qualche capo di bestiame, bastava un aiuto finanziario o, quanto meno, una diminuzione delle tasse; invece niente. Quando hanno cominciato a fare le strade, è stato solo per arrivare agli alberghi delle zone turistiche. Ci sono state proteste in comune e in provincia, ma nessuna risposta. Forse che Bogli non era in Italia?

Allora, siamo stati costretti a vendere altri boschi ad una ditta; con il ricavato, abbiamo comprato una ruspa e con il lavoro volontario di tutti i contadini finalmente abbiamo avuto una strada. Ma che strada! Ancora oggi, è senza asfalto. Ci si arriva in macchina col rischio di romperla, perché sotto ci sono i sassi che fanno fare grossi sbalzi. Ma andando adagio, ci si arriva... per vedere queste povere case abbandonate che in fondo sono ancora case nostre.

Leggendo miti antichi e riflettendo bene, da dove si può incominciare a raccontare una storia? Ma dico io, una storia vera e propria, vissuta, basata su ogni sacrificio pur di far fatica, quando una persona si sacrifica, non dorme, pensa solo al lavoro. E questa era spesso una brava persona che

pensava sempre al regno dei cieli, era una che faceva il proprio dovere: dormire un paio d'ore e poi partire per tagliare il fieno. La campagna era molto lontana, le mosche ti morsicavano e ti facevano gonfiare e allora i vecchi ti dicevano di farci una croce sopra che poi sarebbe passato. La falce messoria era sempre senza filo ed ogni tanto ci si cadeva sopra a tastoni dal sonno. Mio padre per un po' mi raccontava le barzellette per tenermi sveglia ma poi perdeva la pazienza e bestemmiava perché il lavoro non rendeva. Ricordo sempre che un mattino era ancora buio ed eravamo già in cammino per questi miseri raccolti ed io sentivo la voce del gufo che faceva un forte lamento come: oh oh oh oh oh! lolololololo!!! Non avendo mai sentito questo bestiale verso, ne avevo paura e chiesi a mio padre cos'era. Mio padre disse "Ma l'è l'urlucco no?!", cioè il gufo. Ma urlava così forte che sembrava un lamento di persona. Chissà che un tempo, prima di scoprire che era un uccello notturno a fare simili lamenti, non abbiano pensato a chissà che roba, magari agli spiriti ed altro.

Arrivati nel posto, c'era da caricare il fieno, curare le mucche e se scappavano nelle altre piccole proprietà, erano imprecazioni che ti tiravano dietro, bestemmie di fuoco e noi, poveri e miseri, quante lacrime trattenevamo nella nostra adolescenza, trangugiate giù nello stomaco assieme alla nostra saliva secca. Ma cosa dovevamo fare? Rispondere ad un adulto era vergognoso ed anche un grosso peccato, ci accusavano di essere cattivi, e allora che fare? Tenersi dentro di sé gioie e dolori, tutto un garbuglio.

I ricordi d'infanzia mi sembrano proprio un sogno: ricordo la timidezza e la vergogna che avevo sempre nei confronti di un adulto. Ricordo sempre che, a ogni minima parola che si pronunciava un po' più volgarmente, i nostri vecchi ci facevano subito osservare che se l'avessimo ripetuta, il prete ci avrebbe tagliato la lingua. Allora bisognava stare attenti per un'altra volta e così si finiva sempre col tacere ed ascoltare.

Tante volte prendevo botte dalla madre, non perché le meritavo, ma perché lei era nervosa per il molto lavoro che le toccava sempre. Ciò vuol dire che la donna, a furia di lavorare e non avere altro svago che il lavoro, si scaglia contro un figlio magari innocente, gli dà quattro sberle e lui se le tiene e con l'andar degli anni dice: ma, quella volta là, io non meritavo affatto quello che mi è stato dato. Ricordo quelle veglie particolari specialmente d'inverno, dove vi era sempre qualche uomo o donna anziani che raccontavano proverbi e fatti successi loro in antichità, e naturalmente, ci dicevano di aver vissuto peggio di noi. Qualcuno raccontava favole lette in qualche libro. Ricordo particolarmente una vecchietta che mi raccontava tutta la sua vita, proprio una vita di tribolazioni, ed io l'ascoltavo, e ogni tanto la penso ancora adesso, in particolare il suo giorno di nozze. Quando ha varcato la soglia della porta, la sua mamma le ha detto queste frasi: Anna, vai in famiglia, quindi

fai la brava - e le aveva pronunciato certe frasi che adesso non so più bene come le diceva lei perché me le faceva finire tutte in rima, e diceva: bocca crocin crocin, che vuol dire taci sempre; orecchie da mercante, fai finta di niente anche se ti offendono, e gli occhi cerca sempre di chiuderli anche se vedi; spalle da asinino, che voleva dire lavorare molto e ricevere il bene e il male, tutto con pazienza. E ne ha portato di pazienza, povera donna! È morta a novant'anni ed era ancora così lucida e noi l'ascoltavamo come se ci raccontasse delle fiabe. Ma non erano fiabe, era pura santa verità che si tramandava di madre in figlia, per essere sempre più sfruttata. Loro lo chiamavano destino. Ricordo ancora diversi riti religiosi che si faceva ai tempi nostri, come la rogazione, che era una processione lunghissima attraverso la campagna e dovevamo percorrere sentieri molto stretti tutti in fila cantando le litanie dei santi, cioè nominando ogni santo, con la risposta di *ora pro nobis*. Ad ogni contrada ci si fermava per benedire in lungo e in largo tutta la campagna perché desse un buon raccolto. Adesso le rogazioni non si fanno più e il raccolto, purché si semini, lo si fa lo stesso.

Poi, ad ogni cenno di temporale, veniva suonata una certa campanella che aveva uno squillo così forte che il più delle volte, la gente credeva avesse la potenza di rompere le nubi che provocano il temporale. Oppure pensavano che questa campana avesse una magia perché era chiamata col nome di Maria Maddalena. Ma io pensavo sempre: "il temporale è passato e non ci ha distrutto il raccolto perché si è girato il vento di tramontana ed ha spazzato via tutte le nubi". Però la gente, anche se la pensava come me, correva come gli altri per ammucchiare il proprio raccolto e coprirne almeno le spighe.

La Maria Maddalena suonava, lampi e tuoni ti stordivano, bestemmie dei contadini contro quel tempo malefico, era tutta una confusione, lo scintillio degli scarponi da montanaro che camminavano nei ciottoli, anche questi facevano scintille, era tutto un frastuono, le donne nell'aia scopavano gli ultimi chicchi e poi chiamavano le loro galline e le chioce, perché, una volta, è venuta giù tanta acqua che ci ha portato via tutti i pulcini. Le strade in montagna erano molto ripide e quando vengono degli acquazzoni, è proprio un sì salvi chi può. Io dicevo: "e se c'è un dio, perché fa tribolare sempre i medesimi?" Altroché rogazioni e processioni, quando voleva andare per quel verso, non c'erano né santi né madonne che tenevano. Oppure veniva una siccità che seccava tutto. Non si portava mai niente a casa, la terra era arsa dal sole, le bestie non trovavano più niente da mangiare, cadevano le foglie prima dell'autunno, e allora che fare? Si ricorreva alla novena della Madonna, oppure al triduo di Sant'Antonio. Però per questo dovevamo pagare il prete, per far recitare queste giaculatorie. "Con niente si fa niente", diceva la mia mamma ed è proprio così. "Con niente si fa niente", lo dico anch'io e lo diranno tutti. Se ti metti un piatto vuoto davanti, cosa

mangi? E così dovevano mangiare pure i preti, facendoci fare tutti quei riti che poi credo non servissero a niente. Non parliamo poi dei segni! Guai! Se facevi una croce, ti portava male e subito ti dicevano: "disfà quella croce". Poi, se uno si strambava un piede, una mano, c'era il segno, non la radiografia. Dovevi andare a farti segnare nella bassa ora e per ben tre volte. Ti mettevano là con un catino d'acqua e un po' di *assungia* di maiale, ne facevano tre palline e te le fregavano sopra il male finché erano ben amalgamate tutte, e nel mentre continuavano sottovoce a dire giaculatorie e a farsi il segno della croce e poi ti dicevano: "se credi, guarisci, altrimenti è tutto inutile!"

C'era sempre qualcuno che diceva che sopra ai tetti, non lo sa nessuno cosa c'è, il che voleva dire sopra l'universo forse vi è un dio.

Naturalmente le strambature guarivano tutte, ma credo sia stato grazie a quel grasso di maiale che toglieva molto l'infiammazione al nervo offeso e storto, e con un po' di riposo, si incominciava a camminare di nuovo. Il segno però non si doveva pagare altrimenti era fasullo. Si doveva solo ringraziare con la parola "Dio ve ne renda merito" e basta; che in dialetto si dice "Signù tu merta" per tutti i tuoi poveri morti.

C'erano molte usanze nel paese dove sono nata, e guai a non osservarle! Vi era anche una bellissima chiesa parrocchiale che era molto importante, a cui la gente teneva molto; non si aveva altro e tutti i giorni si sentivano suonare le campane. Suonavano l'angelus e l'avemaria e qualche donnetta vecchia andava a prendere la benedizione. Ma alla domenica, guai a non andare in chiesa, ci si sentiva in colpa. Io però avevo la mamma che preferiva starsene in casa e mi faceva dispiacere, perché mi sembrava una donna differente dalle altre. Ma lei diceva che doveva lavorare e non trovava nemmeno quell'ora. Anzi, diceva sempre: "se avessi tempo, ci andrei, mi riposerei un po'", ma questo tempo non lo tirava mai fuori. Piuttosto attaccava una pezza a un paio di pantaloni, ma in chiesa andava poco. Era credente alla sua maniera. Per esempio, se perdevo qualcosa, lei mi diceva: "di in padre nostro a Sant'Antonio che te lo fa trovare", oppure pregava per la guarigione di una mucca, insomma una cosa per interesse.

L'unica persona istruita in quel paese era il prete e la gente spesse volte andava a consultarlo per avere diverse spiegazioni o pareri. A volte era una brava persona e aiutava abbastanza, a volte no, a seconda della coscienza che aveva. Dipendeva dalla persona perché, essendo il paese molto scomodo, neanche i preti ci si fermavano tanto. Facevano quei primi anni da noviziati poi cercavano un posto più comodo, e così avevamo spesso il prete nuovo come pure le maestre. Ricordo in particolare quelle prediche molto prolungate alla domenica, con quel continuare a dirci di fare

astinenza, magro e digiuno. Io, benché giovane, pensavo: "ma se non abbiamo niente da mangiare di grasso?" E allora pensavo che si condiva la zuppa di ceci e di fagioli col lardo e pensavo che forse era l'unica cosa da eliminare. Del resto, non vi era altro. Ma una sera, mia mamma mi fece osservare che anche il burro era grasso, e quindi niente latticini. Al venerdì, circolava solo olio, ma poco anche di quello perché era sempre troppo caro per il nostro misero guadagno. Da mangiare con la polenta, c'era qualche saracca e basta.

Ricordo una volta, mentre il prete faceva una delle sue solite prediche sul magro e digiuno, dal fondo della chiesa si udì un uomo che diceva: "Se chi hon da mangià grama gent, pulenta e giass!" (Cosa devono mangiare, povera gente, polenta e ghiaccio). Figuratevi la gente a sentire quella voce! Era un grosso scandalo rispondere così al prete, e ne parlarono per molto tempo.

Ricordo ancora una domenica d'estate in cui il prete non mi lasciò entrare in chiesa perché avevo una gonna molto corta. Ma non era mica colpa mia se ero cresciuta e la gonna si era accorciata. La mia mamma mi fece un'aggiunta, ma quel prete non mi è più venuto in grazia perché non c'è come fare un torto ad un bambino che se lo ricorda per tutta la vita. Poi ci mettevano paura dicendoci le cose più strane: lì ci si vede, lì ci si sente, e che cosa si vedeva se non c'era niente? Chi avrà visto qualcosa, sarà stata una visione sua, sarà stata solo tanta fame per cui la gente vedeva anche doppio. Riguardo al sentire poi, erano gli uccellacci notturni e nient'altro.

Quante stupidaggini che mettevano in testa a quella povera gente, tutte basate sulla superstizione. Se erano malati, si facevano benedire. Credevano alle streghe che naturalmente non esistevano, ma loro, i vecchi, te le raccontavano come pura e santa verità, dicendoti che quello era stato stregato e in seguito era morto. Ma la mia mamma diceva: "Ma va", è andata in reison", magari a causa di una brutta malattia. Lei non credeva a niente. Era come me, pensava molto, ce ne voleva prima che si persuadesse della verità delle cose e diceva che erano tutte immaginazioni campate per aria. In quella terra, hanno sempre avuto molto peso l'immaginazione, le abitudini, i costumi. È così che tante volte ti senti dire: "Ma abbiamo sempre fatto così, abbiamo sempre agito così", come per dirti che non si può cambiare, che le usanze, i costumi e pure le credenze sono sacre e vanno rispettate, altrimenti che gente siamo? Ti sentivi dire da più persone: "Adesso vogliono cambiare il mondo ma non si può, perché ha sempre funzionato così, e così deve andare avanti". Il ricco c'è sempre stato, ti dicevano, e pure il povero, e allora continuiamo di questo passo.

A furia di mangiar magro, vi erano dei vecchi che erano talmente magri e rugosi che sembravano veri spettri. Anch'io ero molto magra, mangiavo poco, non mi piaceva niente. Vi era sempre la

solita minestra e polenta ed io ero una bambina molto schizzinosa perché a furia di far miseria, si diventa così e si rifiuta tutto. Mio padre, molto buono, vedeva che ero troppo magra e diceva: "Quella bambina, la lascerete morire!".

Mi facevano anche sempre male i denti e ricordo le lunghe notti insonni, piangendo dal male. Ma al paese, di dentisti, non ce n'erano e per trovarne uno, bisognava camminare per lunghe strade mulattiere quattro ore e più. Comunque, a furia di sentirmi piangere, i miei genitori si decidevano a portarmi a farmi togliere quei dentacci marci. Una volta, me ne hanno strappato tre in una sola volta senza anestesia, senza niente. Povera magrolina, che male che mi avevano fatto, proprio una vera violenza! Scendevo le scale del dentista che non sapevo nemmeno dov'ero. E poi, dopo tutto questo massacro in bocca, naturalmente a pancia vuota, abbiamo ripreso il cammino del ritorno che era molto peggio, perché vi era più salita per arrivare in codesto paese.

Io vi chiedo di pensarci, forse non lo so descrivere bene, ma se qualcuno ha letto il libro di Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, io in quel libro, mi ci son vista parecchio: tutte quelle stradicciole che descriveva lui, contornate da piccoli cespugli, ogni tanto terra brulla, poi ancora burroni, e campi, pascoli, piccole terrazze dove i contadini aspettavano con pazienza il loro raccolto... Ed ecco il paese, il suono dei campanelli, delle mucche nelle stalle, e poi una casa nera, dove finalmente si trovava un letto e un piatto di minestra calda, e lì si aspettava che le ferite dei denti guarissero. [...]

Il più bello per noi era l'inverno. L'aspettavamo con ansia perché con esso arrivava la scuola e la neve e naturalmente era un gran divertimento per noi ragazzi. Andavamo a slittare e a sciare e facevamo a palle di neve. Quando poi si scioglieva, formavamo dei grossi laghi in mezzo alla strada dai quali, una volta pieni, toglievamo la neve che li chiudeva e ci fermavamo tutti lì ad osservare questo enorme fiume che scendeva a valle a tutta velocità. Naturalmente, saltava sempre fuori qualche vecchia a farci la predica, dicendoci che non erano lavori da fare, che l'acqua non doveva essere fermata e che era meglio che andassimo in casa a studiare quelle famose poesie che si dovevano sapere a memoria. Portarsi al pascolo le mucche e, nello stesso tempo, studiarsi una poesia a memoria! Ricordo che in prima elementare, mi sono presa un ceffone dalla maestra perché, per la prima volta, non sapevo la poesia. Un amichetto prese le mie difese dicendo: "Ma signora maestra, la sa sempre!" Come dire, per una volta, non c'era bisogno di picchiarmi. La severità di quei tempi ti metteva a giudizio molto presto. Al ritorno da scuola, vi erano sempre troppe cose da fare e, per prima cosa, un bambino pensa sempre e solo al gioco. Però, non poteva mai soddisfare questo suo bisogno. Ritornando alla scuola di quel tempo, mi viene in mente quanto erano meschini

quei maestri e quanto eravamo frustrati, noi bambini.

Non ho tuttora capito perché queste poesie si dovevano studiare a memoria, ma era così, era una tradizione. Uno, quando sapeva la poesia a memoria, ne aveva certamente la pancia piena, ma il cervello più vuoto che mai. Tant'è vero che le poesie che ho studiato in quel tempo, le so ancora tutte, ma non sapevamo nient'altro. La matematica era minima e poi eravamo sempre due classi in una aula sola, quindi il maestro o la maestra avevano sempre da fare due spiegazioni per queste due classi. Si faceva sempre una gran confusione. Quando ho fatto la quarta elementare, sapevo già la storia perché ne avevo sentito la spiegazione l'anno prima e così quell'anno fu alquanto noioso. Si passava tanto tempo lì ad ascoltare ed osservare cose già fatte, naturalmente tirando lunghi sbadigli.

Ricordo che i maestri ci avevano anche inculcato l'ideologia fascista, senza naturalmente che noi si sapesse che cosa volesse dire essere di quella stirpe. Ricordo che ne parlavo molto ai miei genitori i quali mi contraddicevano sempre ed io ne soffrivo molto. Però sono riuscita a farmi comprare la divisa da piccola italiana e mia mamma mi diceva sempre: "E adesso, a che cosa ti serve?". Ma io volevo essere vestita come gli altri. Vestiti così, si facevano delle passeggiate da un paese all'altro cantando inni patriottici di cui eravamo molto fieri. Ci facevano anche marciare come dei veri soldati, al passo dell'oca. Naturalmente non sapevamo cosa volesse dire quel regime, era solo tutta una farsa. A pensarci bene, adesso si può dire che era proprio una grande baggianata, ma quando si è indottrinati, non si vede altro davanti ai propri occhi.

Ricordo che si festeggiava il sabato fascista, naturalmente solo noi ragazzi con il maestro, e quei contadini ci guardavano con occhi strani come dire: "Non avete altro da fare?" Io ero specializzata a disegnare fasci con infilata dentro la scure, ma non sapevo nemmeno cosa volesse dire. A me sembrava di disegnare un fascio di legna ben legato di cui noi, contadini, facevamo uso per riscaldarci.

[...] Ho compiuto 49 anni, sono tanti eppure mi sono sentita dire da mia figlia che io non so niente della vita; ma... dopo tanti sacrifici e una vita vissuta non so niente, può darsi! Ho fatto la contadina in proprio, la domestica in casa di signori, mi sono sposata, ho fatto la mezzadra per ben sette anni con una famiglia a carico di sette persone; adesso non so niente della vita, ma può darsi, con tutto il lavoro che ho fatto! Forse in fatto di studio ne sapranno di più loro! Non hanno fatto altro nella vita! Noi alla loro età eravamo già gobbi di lavorare e portare pesi sulle spalle. Abbiamo passato una guerra e tante altre belle cose; solo per dirne una nella mia vita ho fatto cinque traslochi, tre in paesi diversi uno dall'altro, praticamente vita da zingari, gente nuova da conoscere, abitudini nuove,

usanze e costumi; poi due traslochi a Milano. Adesso basta, se non ho fatto niente è meglio che mi muova e faccia qualche cosa; se no, che vita inutile ho mai vissuto!

Alfabeto d'infanzia

di Lea Melandri

Amalia aveva già scritto per me quando un anno fa uscì sull'«Illustrazione italiana» un mio brevissimo *percorso di memoria*, a commento del servizio fotografico di Marina Guerra su Lugo di Romagna. Erano sei cartelle contro i venticinque anni che della campagna avevano assorbito le impressioni intense ma anche il silenzio, il fervore dell'attesa dopo ogni tramonto e l'acquietarsi dei pensieri lungo la sponda verde di un canale. La scrittura, che allora aveva marcato la distanza e che dalle pagine di un quaderno si era scoperta dolorosamente a guardar fuori, stenta a riconoscere i passi che le sono stati compagni, così come si allontana dai campi lavorati per non incontrare le braccia stanche di un parente. Una terra satura di umori vitali torna ad accostarsi con sospetto alla grammatica che un tempo volle piegarla alle regole di un esercizio letterario, e se la memoria la incalza per farla parlare, preferisce vestire la maschera ora tragica ora scherzosa di un 'fascennino' di festa. Come i ritornelli che affiorano all'improvviso per ingannare il tempo o la paura, le 'storie' dopo essersi specchiate nello sguardo affettuoso di chi ascolta, tornano abbellite al narratore e gli restituiscono nel tempo immobile della favola il paese che aveva visto perdersi senza nome. La lunga ininterrotta chiacchiera che vorrebbe passare senza mutamento dai camini caldi di lontani inverni alle composte pareti di un appartamento cittadino, non conosce le esitazioni e gli andirivieni della mano che obbediente si è piegata per anni su un banco di scuola. Ma quando le nasce accanto una scrittura che non ha dovuto nascondere per vergogna le sue radici, la meraviglia la fa tacere e nel silenzio si illude di poter ascoltare la propria lingua.

«Pensieri» che si muovono per la prima volta sulla carta, e che già si sentono di poter correre "vagabondi" lungo le strade che congiungono la fatica passata a quella presente, non hanno confronto nell'alfabeto che come un nodo si è stretto intorno alla voce di un'allieva intimidita. Solo una sorte imprevista, invertendo le parti, ha permesso che parole allevate con cura, ma senza il beneficio della memoria, si facessero madri della propria infanzia, sia pure per mano di altri. Luoghi

di una fisicità ingombrante, quando tornano a coprirsi di ombre e di incantesimi per gli occhi di un bambino, destano stupore come l'atto della nascita e, allo stesso modo, confondono un evento naturale con l'imperscrutabilità del miracolo.

Una felice dolorosa continuità abita i ricordi di chi non ha dovuto precocemente misurare i confini di una campagna familiare con gli orizzonti di un mondo sconosciuto. E quando il figlio della civiltà più colta passa per nostalgia vicino alla sua casa, vi trova un accoglimento senza sorprese. Il "discorso amoroso" che si è appena aperto una breccia fuori dalla scena di intriganti lingue cittadine, incontra sulla strada di campi ormai deserti una lettrice insolitamente attenta che sa di lontane, non cancellate parentele. Quando ad Amalia si presenta un ospite eccezionale come Roland Barthes, nel tono disteso di riflessioni abituali nessuno riconoscerebbe l'incantato ascolto che la faceva ammutolire bambina al verso di un "urluccio".

Con effetto opposto, i poeti del mondo antico avevano raccontato un tempo alla figlia del contadino la favola che trasforma le "opere" e i "giorni" della fatica senza nome in un inno di grazia e di bellezza. Come le litanie di maggio che scendevano pacificanti insieme alla notte intorno ai pilastri, le parole di una lingua straniera traducevano voci indurite da una guerra quotidiana condannandole al silenzio. Compagni sempre più muti di tragitti che si percorrevano lentamente, gli alberi, i fossi, e i fiori di stagione si scostavano dal recitativo arrogante che gli faceva il verso, e se gli occhi si smarrivano volentieri dietro a ogni luce e a ogni contorno, restava l'assillo del pensiero a tener ferma la strada e la destinazione.

Ancora oggi, che le stanze hanno pareti meno spesse dei muri di un liceo di provincia, e la memoria non teme di passare accanto alle pagine di un libro, se qualcuno chiede alla scrittura di render conto delle sue lontane origini, il passo si fa esitante e la vista si dispera come se dovesse afferrare le forme di un deserto. Bocche che hanno avuto un tempo l'impeto dei temporali d'estate, tacciono dispettose al ricordo che le interroga per ritrovarvi l'eco di un suono familiare. Non potendo ripercorrere la strada di casa, un pensiero insofferente dell'esilio ha imparato a disegnare per gli altri le mappe di un'originaria appartenenza, e nella molteplicità delle voci che gli sono cresciute attorno spia i segnali di un dialetto che si è dovuto fermare fuori dalla porta di scuola. Indifferente alla città, che da lontano gli era parsa misteriosa e imprevedibile, costruisce dovunque lo stesso paese, e per le lingue mute che gli sono rimaste dentro si mette a cercare un alfabeto d'origine. Dopo aver strappato ai libri le radici di una vitalità nascosta, le innalza come un ponte a saldare una rottura antica, e alla mano irriguardosa che ha appena fatto a pezzi la scrittura, insegna a muoversi gentilmente su una carta bianca.

Per un risarcimento che sembra non avere fine, la parola composta di una tradizione illustre trapassa ogni volta nella materialità informe da cui è nata, e quando ricompare nessuno può più leggere in essa i destini opposti di un figlio e di una madre. Ma chi si è prodigato per restituire pacificati tutti i nomi alla terra, quando si guarda indietro, si accorge con dolore di aver lasciato in ombra solo il campo dove è cresciuto.

Cara Immacolata

di Melania

Queste parole - che certamente non leggerai - sono dedicate a te, voce di donna che non conosco e che ogni tanto mi chiami al telefono con l'accento meridionale di un'amica cara. «Parlo con ***?»»

E già rispondo con un'esclamazione sorridente, scambiandoti per un momento per l'amica lontana. E poi: «Sono io, Immacolata, dottoressa l'ho chiamata altre volte, si ricorda di me?»

«Sì, certo, mi ricordo» e la mia voce è ormai più fredda e distante. E poi mi racconti una storia della tua vita, e mi chiedi un consiglio professionale. «Dottoressa, ho l'esaurimento nervoso, cosa devo fare? La mattina mi sveglio e sento tanto bisogno di compagnia, allora vado da una mia amica, ma lei non mi aiuta e si arrabbia sempre con me: lei cosa dice, devo continuare a cercarla, la mia amica?». E io rispondo, un po' vergognandomi e un po' seccata, qualche ovvietà che pretende di essere verosimile; e nel frattempo impreco con il pensiero contro di te, che vieni a importunarmi con quesiti che non sembrano prevedere alcuna ragionevole risposta possibile. Ma intanto sono anche commossa dalla storia che mi vieni raccontando, e un poco affascinata da questi strani incontri telefonici che, piano piano, mi accorgo, vanno costruendo l'ombra di una relazione inconsueta. Chissà chi sei, sofferente di «esaurimento nervoso» in un paese piccolo di campagna. So che hai un marito, una figlia (di otto anni, ricordo bene?), una suocera, un'amica. Mi accorgo che, quasi inavvertitamente, mi si è costruita nel pensiero una storia che ti ha per protagonista. Non saprò mai, credo, se corrisponde al vero almeno un po'. Questa lettera non ti giungerà, e nemmeno la vedrai pubblicata su una rivista che - ne sono certa (o sbaglio?) - non leggi. Ti immagino, se mai, a leggere storie intricate d'amore in fotoromanzi a puntate; o, sui rotocalchi, favole moderne di attori e regine. E ora, mi accorgo, io sto costruendo una nuova favola che ha te a protagonista e che, chissà, potrebbe star bene, a puntate, sulle pagine di un fotoromanzo. Allora, vuoi sentire questa

storia che ho immaginato per te? Ti penso, donna venuta dal sud, a sposare un uomo di qui conosciuto appena: incontrato -come si usa talora nelle nostre campagne - per tramite di un sensale di matrimoni. Lui non sarà - io immagino -bello, né delicato, né innamorato. Forse per questo ami tanto i romanzi d'amore? In fine piacciono anche a me. Ne sto appunto fantasticando uno, con te a protagonista: un romanzo d'amore senza amore. Cosa ti ha indotto a sposare questo brutto marito, rospo rospaccio che -ora te ne rendi conto - non si trasformerà mai più in principe? «Dottoressa, ho l'esaurimento nervoso». Delle cose che mi hai detto resta insistente l'eco di queste parole ricorrenti, come un rimorso che si esprime sottovoce. «Dottoressa, ho l'esaurimento nervoso: sento tanto bisogno di compagnia, sarà così perché io ho l'esaurimento nervoso?».

Già, io ti penso sola. Non si parla con un marito-rospo; e chi, in questa campagna, farà amicizia con te, meridionale sradicata e un po' pazza? Tanto pazza da immaginare (almeno io immagino che tu immagini, o invece è vero davvero?) storie complesse di carabinieri a cui tanti anni fa ti avrebbe denunciata tua suocera, per avere mancato ai doveri di moglie e di madre.

«Dottoressa, lei che dice, cosa avrà detto mia suocera ai carabinieri?». Già, c'è pure una suocera rospa-strega cattiva; e neppure lei ti ama. Ma che brutta favola, Immacolata, sto costruendo per te. Tanto brutta che nemmeno io ci credo. E al telefono con te sono irritata, sì; e intenerita e commossa anche; ma contemporaneamente, a un tratto, divertita. Forse tu non esisti davvero, così come ti racconti e ti immagino. Forse sei una burlona ironica, attratta come me da queste telefonate assurde e un po' demenziali. Forse stiamo ridendo insieme, e giocando insieme un gioco che non possiamo dirci per non farlo finire. Ti sto immaginando una Simona Marchini nel ruolo della casalinga infelice, che pone domande impossibili e ride, sotto il tono serio e un po' ingenuo della voce, della mia irritazione, del mio imbarazzo, delle mie risposte ovvie e scontate: tutta compresa nella parte che hai deciso di recitare per farti beffe di me. Penso, Immacolata (ma sarà poi questo il tuo nome?), che mentre io mi commuovo e intreccio trame di fotoromanzi a puntate, tu stia ridendo, perfida e lieve, e ti prenda gioco dei miei sforzi vani. Allora fermo le tue parole con la più ovvia di ogni affermazione banale e riabbasso il telefono, risentita e un po' dubbiosa, mentre ancora stai dicendo: «Dottoressa, mi dica ancora una cosa, perché, vede, io ho l'esaurimento nervoso...».

Il regno del presente

di Paola Melchiori

«... però ti avverto che essi ci guarderanno mezzo commossi e mezzo ironici come sempre accade quando qualcosa gli ricorda i misteri della loro creazione» (Musil)

La trasformazione in scrittura di questa esperienza mi si presenta in primo luogo come un corpo a corpo contro l'oblio. Oblio come desiderio, come impossibilità di una certa struttura del ricordo, come ostacolo alla simbolizzazione di un essere e di un fare troppo pieni e presenti per essere trasformati, lavorati, simbolizzati. Impero del presente, appunto. Ed è questa la prima questione che vorrei porre.

Le ragioni della tenacia di questo oblio. La trama dell'oggi cancella lo ieri. Il «notes magico» funziona troppo velocemente. La presenza della *attualità* cancella ogni alterità o vi imprime, comunque, un altro ritmo. All'inizio mi colpiva, delle altre, la dimenticanza, generale, dei gesti quotidiani. Quei gesti ripetuti mille volte che fanno i primi mesi dell'accudimento, quell'ansia sulle quantità, le misure, la giustezza di gesti e azioni rivolti ad un essere i cui messaggi di risposta vanno comunque decifrati. Analogamente impensabile mi sembrava lo scivolare via sul dolore del parto, quel dolore non legato a ferite o incidenti o altro ma al nascere desiderato di un altro. Mi sembrava impossibile che gesti ripetuti, invasivi del tempo, o dirompenti rispetto alla normalità del vivere potessero scivolare via, come riassorbiti dall'oggi. Fuori dall'emergenza, ho visto che pian piano anche nella mia memoria si operava una selezione/stratificazione, di cui non so individuare le leggi, che ridisponeva il quadro in altro modo dal suo avvenire: ripulito, riassetato, un continuum, ripetibile e raccontabile. Il tutto accompagnato da una crescente fatica a parlare di questa esperienza. Quasi un desiderio di rimanere ancorati al nulla pesante dei gesti, a quel loro particolare modo di esistere. Nulla e presentissimi. Ripetuti (insistenti), a volte faticosi, e leggeri, troppo leggeri.

Anche a me che, per tutta la gravidanza, sembrava di avere stampato pensieri e azioni, vissuti e gesti, a lettere di fuoco, il quadro si confondeva, annebbiava, diveniva uniforme. Mi sembrava assomigliare, questo silenzio, a quello che circonda l'esperienza amorosa, che si protegge gelosamente dalla parola, da un eccesso di coscienza, dal racconto (se è felice...). E ricordavo il silenzio che proteggeva, nei gruppi di donne, le felicità e le miserie delle storie d'amore.

Ma qui il silenzio mi è parso più tenace, la difficoltà più grave e inaspettata, come se tra donne non ci fosse una zolla di terra dove trovarsi a parlare, come se non ci fosse una lingua possibile tra la comunanza in quanto madri, inevitabilmente centrata sui figli, e una apparentemente insuperabile, turbata e improvvisa estraneità, vissuta rispetto a chi questa esperienza non la voleva vivere o non se la permetteva o si era trovata a viverla in un tempo così lontano della sua storia personale da farla appartenere comunque a un'altra epoca!

Ho esperito il 'grande silenzio' che circonda il materno come una 'solitudine simbolica', quella che era stata abolita dal lavoro di ri-significare la esistenza in modo fedele al proprio vivere, districandola dai significati adeguati ai bisogni altrui attraverso il viverla-ripensarla insieme ad altre donne. Il tesoro da proteggere dallo sguardo indiscreto della coscienza e della parola è così grande e fragile, oppure la meraviglia e la miseria mescolate sono meno neutralizzabili, o qui il «pudore», nel senso in cui ne scrive Lea Melandri, tocca il suo culmine? Pudore. Duplicità. E rovesciamenti continui. Se dovessi infatti pensare per parole chiave, per quelle associazioni che si cristallizzano nella mente insistenti e apparentemente 'senza ragioni particolari' inizierei dalle seguenti. Il rifugio. E la prigione. Il piacere della dipendenza totale. E l'angoscia.

La grande attività, il senso di potenza del corpo. Ed il totale essere-agiti. Essere preda della cecità, dell'inesorabile meccanismo del 'naturale'. La bisessualità ritrovata. I «pesci» di Roland Barthes. L'immagine dei due squali che nuotano «uniti in un coito eterno» (Barthes).

Il diventare madre come il poter essere figlia: non avendo un'origine, porla. L'impressione di potenza che nasconde l'emergere/riemergere di un'antica eccezionalità fisica, descritti da Freud in «Totem e tabù». E il loro essere all'origine dei processi di scissione. Lo stato di infinita potenza e di infinita miseria, qui materiali come non mai.

Sopportare la duplicità

La cosa che accomuna tutte queste associazioni, o parole chiave, è la duplicità. Una duplicità che precede e prelude all'ambivalenza e diviene, prima di ogni scissione, continuo rovesciamento in

posizioni dell'essere opposte. Ma conviventi e non ancora contrapposte. Le posizioni interiori si invertono continuamente, in un crinale che permane doppio, e cammina in un'ambiguità totale tra la pienezza e l'impotenza. Ricordo, della gravidanza, il senso di assurdità e ribellione alla 'mistica della pancia'. Al fatto che si potrebbe trasformare in sensazione di bellezza quel progressivo sformarsi del corpo che cresce secondo ritmi incontrollabili e con forme indecidibili. E insieme la effettiva bellezza della gioia di contenere, essere abitati, percepire dall'interno quel movimento vivente che uccide ogni sensazione, pensiero, immaginazione del vuoto. Essere abitati. Essere invasi. Mi arrabbiavo con le frasi fatte degli altri. Ma non erano che catalizzatori.

Altro ricordo: la «violenza sociale». Ovviamente ricordo il senso di violenza, della medicalizzazione, tanto più grande quanto più lo sentivo come 'naturale' nell'atteggiamento dei gestori dell'apparato. Ma non era tanto la protervia quanto la particolare forma di cecità della complicità, della scontatezza: la naturalezza. La cosiddetta violenza medica, nel fondo, non è che l'esito ultimo di una espropriazione generale di senso e significato propri. Nessuna pratica medica 'alternativa' potrà mutare il disagio delle donne, se non parte da questo lavoro di *ri-significazione* dei propri gesti, tra cui *anche* il dare vita. Ho bene in mente il senso di rabbia e fatica nel tentare di trattenere il *mio* senso, il *mio* significato, il *mio* progetto. C'è, si sente, oscuramente è là. Ma in fondo non c'è, se ne va al primo soffio, al primo sguardo dell'altro. La tentazione, si sa, è quella di dire che il furto proviene dal di fuori. Così ad un certo punto mi sono spiegata la sensazione di sentirmi derubata dei miei significati. Non era la durezza. Ma una certa gentilezza, protettiva, naturalmente pervasiva, avvolgente e induttrice di un acuto senso di stupidità e infantilizzazione. Protezione - sociale - mielosa del 'fragile vaso'.

L'avvenimento sconvolgente dell'uno che diviene due, l'aspetto inquietante dello sdoppiamento che sta all'origine della relazione, del simile che genera l'altro, che si potrebbe vivere nella pienezza ricca della sua *anche sofferta* complessità, diviene istituzionalizzazione stupida di una falsa potenza o della pura regressione, addomesticamento di ogni inquietudine e contraddittorietà in una ritualità infantile. Ma il gioco, tra parole esterne ed echi interni è troppo difficile a districare. Poiché ognuno di questi comportamenti ha risonanze interiori, profonde. E perché qualcosa, in ognuno di essi, è percepito anche come vero per sé. È qui che l'impossibilità simbolica a dire, sentire, condividere, sentirsi rispecchiate secondo quel particolare metodo che reinventa i significati rispetto ad una soggettività femminile, pesa di più. Così questa assenza diviene fame di rassicurazione e di consigli pratici. Ma l'ignoto che ci aspetta non è solo 'il reale', ma anche questo grande silenzio. Non c'è luogo dove affrontare, capire, pensare al senso di queste posizioni che si scambiano continuamente.

Il bisogno di sentirsi figlie che assale le madri; questa sorta di iniziazione femminile che è invece il rito di iniziazione di un guerriero; la felicità della fusione che diviene invasione; la totalità della dipendenza (che è ripetizione di una felicità non vissuta, non rammentabile come tale) che diviene prigionia; e cosa questo significa rispetto ai rapporti adulti basati sulla dipendenza, così simili a questi 'rapporti neonatali'; e infine il parto, come luogo dove l'agire si confonde alla sensazione di sentirsi totalmente agite da qualcosa di esterno, cieco, inesorabile.

Non vi è stata elaborazione su questi vissuti e il viverli-agirli in un rapporto con il «partner», come dicono i manuali, o anche il loro essere stati pensati in termini psicoanalitici non ha lo stesso significato.

L'infinita mobilità del senso

Ma vi è di più. E come se lo sguardo altrui, più o meno violento, più o meno consapevole si sovrapponesse non solo ad una continua bivalenza, ma ad una *mobilità di senso interna*, che si muove tra il massimo della *privatezza* e il massimo della *genericità*. Poiché la maternità e la gravidanza sono una esperienza di genere, anzi di specie, dove non esiste immagine dell'intervento di una soggettività. D'altra parte nulla quanto l'apparente materialità di un figlio si presta ad essere puro simbolo, contenitore vuoto di una soggettività assoluta, privatissima, deposito dei pensieri meno comunicabili. Involucro dei bisogni che la scelta di dare vita in quel particolare momento esprime. Questo fa della madre e del figlio *due contenitori vuoti*, situati all'incrocio di troppi sentieri. Questa mobilità che fonda la *pluralità potente* del senso ne sancisce anche la intrinseca fragilità. Luogo del fantasma, schiacciato tra gli incontenibili significati altrui e i debordanti significati fantastici propri, la storicità di una significazione individuale rimane *troppo esile*. E deve essere qui che scatta il pudore. In questo buco nero tra l'estremo della soggettività, a volte inconfessabile e l'estremo della specie, uguale per tutti.

Il desiderio di rinascere che abita ognuno presta a questa esperienza un cumulo di possibilità che annientano la realtà. Questa materialità così vincolante e prepotente, questo trionfo dell'esperire corporeo diventa il luogo dove più prepotentemente si annida il fantasma, l'immaginario, il sogno. La fantasmaticizzazione sociale, più o meno irritante, ripete e moltiplica quella individuale e viceversa. Anche il senso di onnipotenza, classicamente associato alla gravidanza, deve essere più legato a questo 'infinito possibile' pieno di tutti i significati di tutti piuttosto che a una rivincita creativa contro il mondo maschile. Il silenzio che lo protegge rivela così il suo senso. Occultamento di un eccesso che non si può nominare, cioè individualizzare, rendere storico, poiché con ciò - lo si

prende anche come tale. Non riesco a vedere il silenzio delle donne su questo punto come una forza che protegge una cosa preziosa. Ma come una difesa contro il *crollo* che ogni storicità significa. Di qui anche l'oscillazione tra una complicità con l'apparato sociale e il sentirsene vittime quando lo stesso ci colloca senza uscite possibili in una sola posizione determinata, quasi sempre oggettivata.

Dentro l'illusione

Non diverso mi pare il senso ultimo della «percezione bisessuale del feto». Il «bambino della notte» (Vegetti Finzi) è un pesce che nuota nell'indistinto. Qualunque sesso gli si attribuisca, nel desiderio e nella fantasia, esso è dotato della caratteristica di una infinita mobilità sessuale che lo lascia permanere nel sogno di 'poter essere entrambi'. In quel confine ambiguo che sta tra la bisessualità come ideale unione in sé delle caratteristiche opposte dei sessi e come riunificazione all'altro originario, il bimbo ancora senza sesso permette il momentaneo ritorno al luogo senza tempo e senza storia di Narciso e dell'unità a due. Come i «pesci fantastici» di R. Barthes, che cita a sua volta Michelet: «per l'ultima volta il desiderio e il suo oggetto si trovano riuniti» (Barthes).

Ogni dato di realtà rompe e lacera questa percezione.

Ricordo, quando ho saputo il risultato dell'amniocentesi, il senso di sollievo e di delusione insieme e la consapevolezza che questa ci sarebbe stata in ogni caso. Poiché, in quel momento, per la prima volta, il «bambino» aveva un sesso, uno solo, e con ciò usciva dai miei sogni, diveniva ai miei occhi individuo reale, altro e separato. È stata come la caduta di un involucro attorno a me. Come se un mantello mi fosse caduto dalle spalle. Fine dell'indistinto, del nuotare in un mare in cui ogni giorno si può diventare un altro. Fine della infinita mobilità. Fine della reinvenzione di sé attraverso l'altro. Inizio dell'altro. Quindi, anche di sé. Propria irrimediabile nascita. Non rinascita. Nella nascita dell'altro come reale e separato si annuncia anche la scomparsa di un'altra illusione che abita il sogno della bisessualità - illusione forse più forte per le nostre generazioni - legata al desiderio di abolire i retaggi storici nel rapporto tra i sessi. Quando un figlio prende un sesso, biologico - anche se noi potremmo/potremo non lasciarglielo *assumere* mai - si trova già iscritto nella dinamica storica dei rapporti tra i sessi, allo stato in cui *oggi* essa si trova. Nel sogno del figlio, androgino o bisessuale - poiché si sogna un figlio «diverso» o una figlia «diversa» -, sentiamo che egli/lei si trovano invece al centro dei desideri e delle fantasie di un uomo e di una donna, ora, siano essi realmente due o siano essi la figura interna che ogni sesso ha dell'altro.

Si cade nella storia così come è oggi, anche se a sua volta sarà la storia, imprevedibile, impensabile,

possibilmente creativa, quella che altre costellazioni potranno reinventare, a mutare le regole del gioco. Prima dell'acquisizione dei ruoli sessuali che vengono dall'esterno, sono purtroppo le nostre storie che non possiamo *sognare*. A che punto siamo nell'elaborazione dei rapporti tra i sessi, dopo lo svelamento degli inganni e delle illusioni, dopo le guerre, le tregue, dopo... Non possiamo *dare* ciò che non *siamo*. Si cammina quindi in un crinale stretto, ritagliato tra realtà e illusione, nel «mondo ombreggiato di antichi sogni» tra l'uno e il due.

Nella psicoanalisi ormai molto si dice sullo scambio di parti tra chi è nato e chi deve nascere, sulla confusione che lega nascita reale e rinascita desiderata in modo difficile a districare. Ma il crinale tra realtà e illusione è qui particolarmente fragile. (E l'assenza di vita reale soddisfacente da parte delle donne non può che continuare ad alimentare l'illusione).

Scriva Freud nella *Nascita di una illusione*: «... Un'illusione non è la stessa cosa di un errore e non è nemmeno necessariamente un errore... caratteristica dell'illusione è di derivare dai desideri umani... ma ... l'illusione non deve essere necessariamente falsa, cioè irrealizzabile o in contraddizione con la realtà [...]. Chiamiamo dunque illusione una credenza, quando nella sua motivazione prevale l'appagamento di desiderio, e prescindiamo dalla percezione della realtà proprio come l'illusione stessa rinuncia alla propria convalida».

La difficoltà sta probabilmente nel fatto che qui entrambe, l'uno e il due, la realtà e l'illusione sono materiali e reali.

Deve essere per questo che, nel desiderio terribile di risarcimento di una maternità 'femminile', di un amore per il proprio corpo femminile, che perseguita la donna, il dare vita *funziona* effettivamente come: lì dove non vi è percezione della origine, porla; lì dove non vi è percezione di radice, darsela. Poiché non importa tanto essere state o meno amate - la simbolizzazione della castrazione deve aver avuto il potere di cancellare, con la potenza del *simbolico*, anche la realtà *fisica* di quella esperienza. Sostituzione, capovolgimento, tanti sono i trucchi per ingannare la propria orfanità. Dare origine per darsi origine, dare vita per riscattare un non-amore per il proprio corpo di bambina, fare la madre per essere figlia, sono platealmente illusioni. Ma evidentemente qualcosa di reale deve funzionare. Ripercorrere la propria infanzia tenendo per mano un infante non è un inganno. Il ripercorso della fusione, dall'uno al due, è anche reale, quotidiano, percepibile, risanante.

Perché altrimenti non compare di più in primo piano quell'altro aspetto che è la materialità quotidiana e quantitativa della infinita fatica di un accudimento totale e di un legame inchiodante

che solo a poco a poco può sciogliersi senza danno? Perché è possibile non avere memoria e addirittura trasfigurare una cosa come il dolore del parto? Non è solo di origine maschile, la mistica.

Dopo la nascita. Considerazioni sullo stato neonatale e l'innamoramento

Sappiamo che la nascita biologica segna *una* nascita, non *la* nascita. Poiché molte nascite sono necessarie per diventare individui umani. E poiché la dipendenza che accompagna questo percorso continua fisicamente per molto tempo. E psichicamente può non finire mai.

Credo di dovere a mio figlio uno dei più forti 'attacchi' di lucidità sulla dipendenza amorosa, su questioni analizzate e conosciute ma mai *viste* con tanta, forse inutile evidenza. Si dice che nel *Cielo sopra Berlino* l'innamoramento segni per l'angelo il punto dell'incarnazione, l'adesione al terrestre con cui egli diventa uomo. È vero invece esattamente il contrario. L'amore, nell'accezione dell'ultimo Wenders, si accompagna alla nostalgia, allo struggimento per l'infanzia come 'stato angelico'. Al punto che egli non si accorge di usare il corpo femminile secondo la migliore tradizione hollywoodiana. Ma, significante del desiderio, in quasi tutto il cinema hollywoodiano il corpo femminile è *oggetto del possesso*. Qui è il *luogo del ritorno*. Quasi un simbolo naturale, come gli alberi e il cielo, esso simbolizza lo 'stato di quiete' della perfezione, è simbolo preumano dell'indistinzione tra le cose, che anima anche il mondo dell'infanzia.

La cattura è grande, anche se per le donne, in genere, 'lo stato di perfezione' si popola in fretta delle miserie e delle attese della 'parte debole' della dipendenza.

Ma è parso che nulla come lo stato neonatale della madre e del figlio ricordi l'innamoramento: lo stato di beatitudine in cui il narcisismo è tutto depositato sull'altro. Poiché mi trovavo per un verso da una sola parte, quella 'forte' della relazione, e per l'altro anche con uno sguardo interno ad entrambe le parti, in una totale interdipendenza, il momento della 'fusione felice' mi è apparso nella sua origine, nella sua meraviglia e nel suo inganno.

La stessa beatitudine che potevo osservare in mio figlio era anche il fondamento di una ambiguità al centro della mia felicità, riassumibile nell'antitesi tra 'la felicità di dare felicità', e l'angoscia di non poter uscire, pensare, agire individualmente senza avere il senso di portare via all'altro la sorgente stessa della vita. E la sua beatitudine era anche il fondamento della *sua* totale miseria. Mi è sembrato bello poter diventare grandi, perdere la beatitudine ma anche la schiavitù dell'infanzia, e perdere il potere e la inevitabile tirannia che si cela nella dipendenza. E mi è sembrato innegabile che stavo osservando in filigrana la forma materializzata ed estremizzata della dinamica più

profonda ma potenzialmente quotidiana delle relazioni d'amore.

Come una conclusione

Deve essere la reale duplicità dello stato dell'essere e questa mescolanza tra realtà e illusione, mai più ritrovabile forse in nessun'altra esperienza umana, a rendere così tenace il silenzio, così desiderabile l'oblio, quasi a permettere la vittoria del sogno.

Il discorso torna al duplice, all'ambiguo, alla contraddizione sempre presente. Ma l'esperienza che copre il massimo del sogno può scoprire anche il massimo del reale se si accetta non di rinascere ma, semplicemente, di nascere, *una volta*, magari a 40 anni. E se si accetta di vedere la follia e il paradosso: l'esperienza più universale e uniforme della specie non diversamente dal «pensiero selvaggio» di Levi Strauss si trova abitata, deformata reinventata, dai sogni umani. L'infinita «arbitrarietà del segno» ricrea la monotonia ripetitiva dell'esperienza naturale.

Così quel paradosso per cui un vissuto di potenza come la maternità è storicamente diventata la sanzione della miseria femminile, potrebbe articolarsi con una complessità maggiore di quella che proviene dal prendere solo uno di questi aspetti e svelarlo o rivendicarlo come estremo valore. Se il «pensiero sgrammaticato» (Melandri), che si cela dietro i volti delle 'madri in attesa' e compare qua e là, nelle battute che a volte sfuggono di sotto la superficie dei dolcissimi corsi sul parto tenuti a ostetriche democratiche e ben intenzionate, potesse articolarsi in voci e pensieri, un vero «continente» di scoperte uscirebbe dai «recinti» del silenzio protettivo e inquietante, personale e sociale. Ma poi c'è il fare allegro, lo scoprire, il camminare, la meraviglia, il senso di curiosità, di reinvenzione. «Sarà tutto diverso». E il pensiero sgrammaticato e inquietante si reincarna nei più pacificanti e faticosi rivoli del fare quotidiano. Il fare allegro come il pensare. Il progetto di futuro copre il filo che lo unisce al passato.

Le films di Elvira Notari (1875-1946)

di Giuliana Bruno

Napoli, 1906. Nel «diapason del chiasso», una donna di circa trentanni, Elvira Coda Notari, muove i primi passi nel cinema. Sono proprio i primi, il cinema nasceva appena e l'intraprendente donna Elvira fu la prima regista italiana. Tra «una film» e l'altra (curiosamente, si diceva proprio «la film», al femminile, alle origini del cinema, il genere divenne maschile in seguito), la Notari passò la propria vita. Sullo sfondo del «murmure del mare che col cielo si prolunga in uno sconfinato amplesso» scrisse e diresse ben una settantina di film, svariati documentari e short, nell'arco di venticinque anni di attività cinematografica svolta per la propria 'casa' di produzione che si chiamava come sua figlia, Dora Film.

Ma la prima regista italiana è (perché sorprendersi) finita nel dimenticatoio. Inutile cercarla nel Film lexicon degli autori di cinema, non risulta neanche esistere.

Napoli, 1976. «Nel diapason del chiasso» mi giunge l'eco di questa sconosciuta pioniera coperta da una coltre di silenzio di storia e di memoria. Mi metto a ricercarla, ma non posso scriverne, il prossimo è perturbante e anche fastidioso, ed io sognavo allora di andar lontano, quel murmure di (mal di) mare napoletano mi soffoca.

New York, 1986. «Nel diapason del chiasso» di una città - isola di fronte all'America, ho imparato che il transito, come dice Mario Perniola, è «il movimento dallo stesso allo stesso». (1) Vicino o lontano non è un fatto oggettivo, metrico, e non si va e non si viene, si transita, dallo stesso allo stesso, ma lo stesso del transitare, è qui il punto, non è niente affatto l'uguale, passa per il segno, e il moto, della differenza. Vivendo a New York, avevo dunque ritrovato, e ricercato la Notari, e qui soltanto potevo intraprendere a scrivere il libro sulla sua film, una storia napoletana, all'insegna dello "spostamento" e del "transfert". «Lo stesso si lascia dire solo quando è pensata la differenza» (Heidegger).

Napoli - New York. Tra New York e Napoli corre un filo di transiti sia a livello storico che di

immaginario.

Inoltre, in qualche modo si somigliano queste due città di 'porto' e di mare, vibranti di energia, in continuo movimento, con dei precisi aspetti metropolitani, anche plebei, spaccate dalle contraddizioni, contraddistinte da architetture e palazzi in costante disfacimento, di una bellezza non accogliente ma quasi repellente, un po' dispotica, di un fascino perverso. Il transito tra le due città non era nuovo ad Elvira i cui film 'emigrarono' in America. Scorrendo i giornali dell'epoca, nella pagina degli annunci, accanto all'Aida e alla Traviata e a pubblicità di banche e farmaci miracolosi per le emorroidi, ritrovo locandine dei film di Elvira Notari. A New York, in un cinema su 14th Street e 6th Avenue, una strada di gran traffico e negozi a buon mercato negli anni venti, ci si poteva trasportare oltreoceano, al cinema Vittoria della Galleria Umberto I, anche se «Core 'e frate» non è poi proprio «Brother's heart». La Notari, materna produttrice, nutriva dunque col cinema l'immaginario degli emigranti a New York per i quali ricuciva distanze ed emozioni e incollava identità culturale. Le film di Elvira Notari si sostituivano al ricordo. La memoria, quella personale e quella storico-sociale, nell'epoca della riproducibilità tecnica, perde velocemente il gusto della medaleine proustiana e diventa pellicola, evanescente ma simultanea e presente immagine seriale, da divorare con gli occhi, avvolti nel buio grembo di una sala, mentre scorre sullo schermo-specchio di identificazione e identità. La memoria si incarna nel cinema e così pure la Storia. In quest'uso del cinema cambia infatti non solo la nozione e l'esperienza di memoria ma anche quella della Storia. Le immagini cinematografiche che riportano e trasportano (ne)i luoghi si trasformano in veri e propri documenti storici di memoria individuale e collettiva, di 'transizione', e 'spostamento' di codici culturali. Ebbero successo i film di Elvira Notari in America, al punto che ad un certo punto venne aperto persino un ufficio, un'agenzia proprio nel cuore di New York, a Manhattan. La Dora Film divenne Dora Film of America, con tanto di carta intestata. Il suo rappresentante a New York, al 729 della 7th Avenue, distribuiva «Maria 'a pazza» col sottotitolo di «Mary the crazy woman» mentre «E' piccerella» diventava «The little girl's wrong». C'era anche «'O festino e 'a legge», ovvero «The feast and the law», la Festa e la Legge, un titolo 'simbolico'. In qualche modo questa andata in America dei film dovette trasformarsi anche in un ritorno intertestuale. Negli anni venti, la Notari costruiva «films parlanti» e cantanti, musicals ante literam, che al 'muto' del cinema sostituivano la musica dal vivo. Il repertorio di queste anticipatrici performance multimediali si estese ad includere anche un pezzo d'America, il jazz. Tra frammenti di suoi film si trovano infatti straordinarie immagini, di matrice surrealista, splendidamente colorate a mano, fotogramma per fotogramma, immagini in cui come in un circo onirico volti di donne si sovrappongono, e una donna piccola suona una grande batteria che annuncia «Jazz Jazz hop hop

whopee». Sono ancora più interessanti queste immagini, in quanto non risulta che la Notari fosse mai fisicamente andata in America. Si tratta di un' proiezione, di un transito di linguaggio e desiderio, a livello di immaginario.

I film di Elvira Notari 'trasmessi' sugli schermi di New York suscitarono inoltre un'interessante reazione. Come se il *lector in fabula* si fosse materializzato, gli spettatori si misero letteralmente a costruire le storie, da spettatori divennero autori. Gli emigranti si trasformarono in produttori cinematografici e cominciarono a commissionare film a Elvira Notari, soprattutto documentari sui loro luoghi d'origine, pezzi di memoria confezionati su misura. In questi 'documentari', la storia diventa direttamente Storia e viceversa, e assume carattere di microstoria. Ma anche su questi film-documento di una fetta di storia del novecento italiano è caduto il silenzio. Riusciva la Notari a toccare il cuore degli emigranti forse perché emigrante era per certi versi anche lei, che nata in provincia di Salerno nel 1875, si era trasferita a Napoli, in città. Ma credo che fosse in sintonia con la condizione dell'emigrante anche per un'altra ragione, più profonda: non è un caso l'accostamento figurativo tra l'emigrazione e il femminile, che Paola Masi ha messo in evidenza in un suo scritto.

(2) La condizione dell'emigrante non è dissimile da quella del femminile, segnate come sono entrambe da una perdita, da una mancanza originaria e fondamentale, e da un abitare un linguaggio estraneo, straniero, dunque anche dimorare tra modalità e codici altrui. Emigrante era la Notari che operava su un territorio non dato, il linguaggio, e che aveva assunto un ruolo di regia, di 'director', improprio per il femminile. Essendo 'pioniera' del cinema era inoltre anche emigrante, in quanto si avventurava su un territorio da esplorare e conquistare, sui bordi di una nuova frontiera di linguaggio. Attraverso il pretesto Notari, l'accostamento tra femminile e emigrazione indica come non necessariamente perdente la condizione di perdita. La rappresentazione del femminile come figura di emigrazione può essere infatti affermativa di un lasciare che indica libertà. Spaesamento affermato positivamente come abbandono di un terreno e di un territorio dato, verso l'estensione e la tensione del limite. Transizione. L'atopia di un corpo segnato da una mancanza e da multiple presenze afferma un'identità di differenza, e conosce la distanza dall'abitare un'idea ideale di Unità e presenza e di Soggetto integro. Mi pare che l'essere una geografia d'assenza, tra i luoghi, desituata, essere extra-vagante, sia una condizione nota al femminile, che in questo senso fa forse da sempre parte dell' 'emigrazione'. Una condizione che l'avvicina, pur senza identificarla, ad un pensiero (post)moderno, e stimola a ripensarla e elaborarla, pur senza confonderla, anche alla (mezza)luce del pensiero «debole» e del transito, del nomadismo deleuziano, del «limina» di Relia. Nel transito di scrittura su una microstoria napoletana, mi ritrovo dunque, a distanza, a pensare in sintonia con un gruppo di filosofi che, a Napoli, pensa sulla 'transizione'. (3)

Napoli 1906-1930. Attraverso un'operazione di archeologia del silenzio si delinea un ritratto della prima donna con la macchina da presa. I documenti del suo lavoro sono di difficile reperimento, in parte distrutti e molto dispersi. Come in un'opera di restauro, a fare storia del cinema muto ci si ritrova a lavorare su frammenti. Le film di Elvira venivano prodotte in proprio per una 'casa' di produzione, una «manifattura cinematografica», a conduzione artigianale, familiare. Nel suo cinema, Elvira ci aveva infatti messo di tutto, compreso il marito Nicola, cameraman, e suo figlio Edoardo. È il caso di dire che col cinema aveva fatto famiglia. Edoardo, in arte Gennariello, crebbe letteralmente dentro il film di sua madre. Mentre Dora, la figlia, fu nome, Edoardo, il figlio, fu corpo, avvolto in un Edipo prolungato. Sin dal 1906 lo troviamo, infante, attore, nei panni di «Bebé in salotto» o interprete di «Bebé vi saluta», e man mano che cresceva sua madre gli cuciva i ruoli addosso, fino a che nel 1930 diveniva preda di seduttrici maliarde, ma che naturalmente mai avrebbero potuto strapparglielo. Gennariello era una costante narrativa presente e riconoscibile al di là della diversità delle storie, ed inoltre era una maschera, una tipologia nota, rappresentativa e allusiva di personaggio napoletano classico. C'è una curiosa 'coincidenza' su questo topos «Gennariello». Nel 1975, Pier Paolo Pasolini scriveva pamphlet sull'Italia che cambiava. Sul Mondo, poco prima di morire, Pasolini redigeva appassionate e risentite pagine di commento a ciò che della Repubblica Italiana non gli piaceva in forma di un trattatello pedagogico. Aveva scelto di scrivere queste sue testimonianze creando un dialogo immaginario con un personaggio che si era costruito, un tipo ipotetico e rappresentativo, arcaico e archetipo, cui affidare i suoi pensieri. Questo personaggio vicino alla sua passione e ideologia Pasolini lo chiama «Gennariello»:

«Poiché tu sei il destinatario di questo mio trattatello pedagogico... è bene, prima di tutto che io ti descriva come ti immagino... Come il tuo nome suggerisce, sei napoletano... Puoi essere un po' minuto e addirittura un po' miserello di corporatura, puoi già avere nei lineamenti il marchio che, in là con gli anni, ti renderà fatalmente una maschera. Però i tuoi occhi devono essere neri e brillanti».

(4)

Il Gennariello della Notari Pasolini forse non lo aveva mai visto, ma per quella 'casualità' che ha a che fare con l'inconscio, probabilmente collettivo, lo conosceva, lo descrisse e gli affidò simpaticamente il suo testamento politico e culturale. Gennariello attraversava dunque le storie di sua madre Elvira, storie spesso colorate di «passioni e ammazzamenti», girate in esterni, sullo sfondo immancabile della città. La città più che un set è vera matrice e produttrice di racconto, di micro-storie, città dalle veritiere e per questo immaginarie storie di vita e malavita, tinte di atmosfere che si potrebbero definire 'realiste', e che anticipano, ma a toni più 'noir', un'estetica

cinematografica a venire, quella del neorealismo, con le sue riprese in esterni, la sua luce diretta, le sue storie di gente comune, in ambienti urbani disastriati, i suoi attori non professionisti. Su questo presunto realismo ci sarebbe molto da dire, in quanto creato e riprodotto dalla cinepresa che seleziona, inquadra e interpreta ambienti e cose della 'realtà', rappresenta comunque una dimensione altra. Nel percorso di rappresentazione della 'realtà' cittadina, il cinema di Elvira Notari assumeva toni che definirei più espressionisti che realisti. Lo identifico come memore ed erede, non del verismo letterario, ma piuttosto di una tradizione pittorica. Non mi soffermo in questa sede, ma è alle atmosfere della pittura barocca, in particolare a quella napoletana, che collego il suo cinema. Per capire comunque quanto fosse diverso basti pensare che si era invece in periodi in cui sugli schermi nazionali imperavano opulenti set dell'Antica Roma affollati di comparse o i Grandi Romanzi sceneggiati in 'studio' e, in seguito, ci si cominciava a misurare con la fascistizzazione del cinema. Furono il fascismo, e l'avvento del sonoro, a mettere la parola fine al cinema di Elvira Coda Notari.

Topoi. Di questo cinema della Notari per certi versi mi colpiscono più le *defaillances*, i lapsus, che i leit-motif ovvi o la sua struttura superficiale. Nel predominante 'realismo' delle storie e nell'apparato da feuilleton che circola nei film della Notari, ci sono immagini, momenti surreali, dove l'inconscio ottico e narratologico emerge e che trascendono la stessa Elvira. Dentro la gabbia dell'Edipo, del «romanzo familiare» che spesso strutturano i testi così come strutturarono la sua vita, circolano significanti devianti e multipli che la lettura può liberare. La lettura di questi film, qui ed ora, si fa supplemento al testo, il quale diventa pretesto per cogliere figure e figurazioni del femminile che la cinepresa e la penna della Notari avevano messo a fuoco o reso sfocate. Ritrovo, come disseminate, nei film e nelle sceneggiature della Notari, rappresentazioni di rara finezza e lucidità di alcuni nodi del femminile, dell'immagine di sé e del rapporto con l'altro. Debordante di melodramma, sotto le (mentite) spoglie del romanzo popolare, produttore del «sogno d'amore», questo immaginario si ripresenta alla riflessione e all'analisi femminile. Con questo non sto a rivendicare una coscienza femminista della Notari, non si tratta di fabbricare intenzionalità o rivelare le intenzioni dell'autrice, allora. Piuttosto, da lettrice, ora, riscrivere. Follia, isteria, masochismo, morti e sessualità attraversano tra l'altro la scrittura cinematografica di Elvira e si collegano alla rappresentazione di sé del femminile. Ne ho scelte alcune tra queste immagini e fotogrammi 'parlanti' perché altre lettrici potessero visualizzare.

«'A santanotte» (1922) è una notte «noir». È la notte in cui Nanninella va sposa a colui che non ama e che ha fatto incarcerare il suo amante, Tore, accusandolo ingiustamente di aver ucciso il padre di

lei. Nanninella lo sposa quest'uomo per carpirgli il segreto dell'accusa infondata e, svelandolo, poter forse liberare l'amante e se stessa. La sequenza del matrimonio è un momento forte. Se si dovesse rappresentare o cogliere in immagini la catatonica, questa sequenza potrebbe esserne un'epitome. Nanninella avanza lenta, come in stato di incoscienza, catatonica, verso il sì, verso il matrimonio-sacrificio. A casa, la prima notte di matrimonio, riesce a strappare a suo marito il segreto («ti amerei di più se sapessi»). Fa per scappare, ma lui l'accoltella. Le taglia il seno. Taglio di inquadratura. Da un campo lungo, la regia di Elvira passa ad un primo piano per mostrare bene, a noi spettatori, quel taglio sul seno scoperto. Con indosso ancora l'abito da sposa, eroticamente scollato e discinto, gli occhi al cielo, la donna ferita al costato è come un'iconografia religiosa nota, un Cristo al contrario, in cui Eros e Tanatos si rappresentano uniti. Erotismo e morte si legano anche alla figura del mare. Il mare è un topos obbligato della figurazione di sé, del femminile-fluido e della sessualità. Elvira Notari spesso «ritorna all'onda». «Ritorna all'onda» è tra l'altro il titolo di un film che la Notari scrisse e diresse nel 1912, che narra di una bambina naufragata. Alla deriva su un relitto della nave, la piccola viene salvata da due giovanissimi pescatori, che crescono con lei, innamorandosene. Non potendo scegliere tra i due, scegliere uno dei due, la giovane si suicida e «ritorna all'onda». Il mare ritorna anche in «Mandolinata a Mare» (1917), «una creazione originale di Elvira Notari». In questo film da lei scritto e diretto, ritroviamo un mondo, dei topoi, che serpeggiano similmente in altre scritture femminili, come quella di Carolina Invernizio, di cui la Notari aveva peraltro portato sullo schermo almeno due romanzi. Maria, «una figlia del popolo» è amata da un accademico dottore aristocratico, un onomatopeico Paolo di Roccabruna, da cui ha un figlio, Gennariello. Ma mentre Paolo è trattenuto altrove per un convegno universitario sua madre decide di mettere fine a questa intollerabile devianza sociale. «Il pensiero della feroce dama si volge ad un atroce disegno», separare Maria dal proprio figlio, abbandonandolo sotto i portici, rinchiudendo invece lei in «una catapecchia sulla cima di una scogliera addentellata». Paolo di Roccabruna intanto viene comunque «preso dall'ardore di una nuova passione». «In questa stessa notte Napoli non sorride nel suo plenilunio e il mare ha perduto la sua serenità, le onde si infrangono con rumori sordidi e cupi. Contro l'uscio e la finestra sgangherata ov'è rinchiusa Maria, le onde s'irritano, si slanciano piene di collera, bianche e livide di rabbia s'infiltrano per le fessure e bagnano il corpo di Maria che, come pazza, scuote l'uscio per aver libero il passo, invano invocando aiuto. E mentre fuori la tempesta urla con tutto il suo fragore, un'onda più furiosa completa la sua opera, e l'uscio spalancandosi lascia passare Maria, bella nel suo terrore e nella sua nudità». Ma una volta giunta dal suo Paolo ella intravede sul suo scrittoio la fotografia, il simulacro di un'altra donna. Maria impazzisce. «Povera pazza», pazza povera, viene rinchiusa in manicomio. Il fotogramma rimastoci a testimoniare questa follia femminile, è un'immagine perturbante. Tra le pazze non circolano sguardi. La continuità dello

sguardo è negata alla schizofrenia, ed è anche estranea alla solitudine di un luogo diviso tra camici bianchi medici maschili e grige vesti di donne. Nessuna di loro si guarda o potrebbe vedersi. Nessuno sguardo, in un'inquadratura affollata da una ventina di corpi, si incontra. Maria additata a vista, contorta e ripiegata, è isolata anche dalla comunità della follia, asimmetrica alla sua mise en scene. Intanto l'intreccio progredisce, si complica, si avvia ad una risoluzione, dove si arresta. I salvatori dell'intreccio, il figlio e un ex-amante di Maria, un «povero marinaio», avanzano, ma «uno spettacolo terribilmente bello si offre ai loro sguardi, nella sconfinata distesa del cielo si disegnano immense fiamme! Il manicomio ov'è rinchiusa Maria, brucia!... Il loro appello disperato è turbato solo dal brontolare, dal riso, dal canto delle pazze portate a braccia». Maria muore nell'incendio del manicomio. Il suo corpo, che nessuno aveva rivendicato o riconosciuto, viene donato alla Scienza. Viene «portato nella sala anatomica... Delle voci vengono dall'antisala: sono gli studenti che aspettano il Professore per la grande lezione sul cadavere». Il Professore non potrebbe che essere Paolo di Roccabruna. Un'immagine finale, che si potrebbe intitolare «Tre saggi sulla teoria sessuale» mostra il corpo di Maria, seminudo e glaciale, oggetto della grande lezione dei Dottori della Scienza.

* Questo testo è un'anticipazione per *Lapis* di un libro di Giuliana Bruno, di prossima pubblicazione, dedicato al cinema di Elvira Notari.

Note

(1) Cfr. Mario Perniola, *Transiti*, Cappelli, Bologna, 1985.

(2) Paola Masi, «Autoscatti: lettura della figurazione di sé nel femminismo», *DWF*, n. 1, Primavera 1986.

(3) Cfr. Giovanna Borrello, Laura Capo bianco, Simona Marino, Angela Putino, Giovanna Senatore Silvana Totaro, «Figure della differenza sessuale», *DWF*, n. 2, estate 1986.

(4) Pier Paolo Pasolini, *Lettere luterane*, Einaudi, Torino, 1976, pp. 15-16.

PROSCENIO

La bella guerra

di Adriana Monti

La guerra: un gioco che nessun partecipante, una volta raggiunta la prima linea può esimersi dal giocare. Un meccanismo che da millenni affascina l'uomo, dall'Iliade a oggi. Un meccanismo che porta l'uomo a giocare con la vita e con la morte a rompere la routine del quotidiano, a esplorare luoghi sconosciuti, a regredire fino alle origini dei propri desideri, a «vivere istante dopo istante per non morire»; lo testimoniano i racconti fatti dai sopravvissuti (nonni, padre, amici, libri, film) che dall'orrore della guerra sono affascinati. Un meccanismo perverso la guerra che costringe l'uomo qualunque a vivere avventure per lui impensabili. Il piacere del gioco: dadi, carte, roulette, ecc. è il piacere di misurarsi individualmente con 'il caso'; un piacere sul quale far leva per confrontarsi quotidianamente con la morte. Un meccanismo che una volta innescato frustra chi è costretto a restare lontano dal fronte. Ne *I giardini di pietra* di Francis Ford Coppola, il sergente Hazard (James Caan), cosciente dell'orrore della guerra e costretto a seppellire i suoi ragazzi anziché aiutarli a sopravvivere al nemico, assomiglia tanto alla madre che attende a casa il ritorno dei propri figli, mentre piange disperatamente su quelli morti. Il sentimentalismo impotente del sergente che "aspetta" i suoi ragazzi e le consumate parole di critica alla guerra diventano un riempitivo di vuoti rituali inutili. Mettendo in scena l'impossibilità di un militare a partecipare alla guerra Coppola trasforma *I giardini di pietra* da un film di critica sulla guerra in un sentimentale «woman film». E mentre tutti piangono nel film di Coppola, Stanley Kubrick ha rotto un altro prezioso carillon di porcellana, portando alla luce i complessi ingranaggi che lo animano: il bel meccanismo che uccide. Già nel '57 con *Orizzonti di gloria* aveva svelato la follia della guerra di trincea (nel '15-'18 per conquistare poche centinaia di metri di territorio morivano interi squadroni di soldati: il colonnello Dax (Kirk Douglas) cosciente di questa follia, anche se graduato non poteva avere la meglio su questa macchina infernale che sopprimeva i suoi uomini e i suoi gesti eroici. Questi venivano infatti scambiati per l'abile astuzia di un graduato in carriera che vuole arrivare al potere. In *Full metal jacket* è sparito il rapporto con il potere e l'ideologia, è sparito l'uomo puro e idealista, resta il puro

piacere della guerra che si annida dentro a ogni «uomo». Joker (Mathew Modine) il protagonista di *Full metal jacket* alla fine del suo addestramento alla guerra si troverà messo in scacco da se stesso. La coscienza di Joker viene distrutta per un'ideale collettivo al quale Joker non crede. Dice Kubrick: «La guerra produce situazioni molto drammatiche e visivamente interessanti ai fini di una sceneggiatura. - In un breve arco di tempo le persone attraversano un fantastico periodo di tensione, il che, in una storia in tempo di pace, sembrerebbe in realtà artificioso e forzato, perché tutto succederebbe troppo rapidamente per essere credibile. Il film di guerra permette quindi di descrivere con straordinaria concisione l'evoluzione di un atteggiamento o di un personaggio. Così i problemi più velocemente si sviluppano fino alle loro conclusioni logiche».

L'addestramento

Full metal jacket è la storia dell'iniziazione alle regole del gioco, è l'attesa dell'evento, è l'ultima istantanea prima della perdita totale di sé: l'ultimo interregno dove ancora si annidano i pensieri dell'individuo. Il linguaggio è crudo e scarno come quello di un reportage: sono frammenti di vita quotidiana in caserma scanditi dalle bestemmie, dagli insulti e dalle filastrocche per bambini che fuoriescono dalla bocca del sergente Hartman. La voce plasma le reclute, le avvolge nella sonorità complessa di uno pseudo grembo materno: il battito cardiaco dell'iniziazione. Il sergente culla, accudisce, rimprovera, incita, con l'affetto crudele di una madre cieca passivamente dedita al suo tiranno: il gioco della guerra. Lontani dalla complessità del mondo, dai valori, dai giudizi, le reclute possono vivere, nella totale assenza di donne, la loro femminilità, per arrivare alla fine ad essere «veri uomini». La femminilità, così disprezzata in un uomo, tollerata solo negli artisti o nei geni, trova qui modo di esprimersi. Nessun gesto esplicito, naturalmente, il femminile è puramente simbolico: il piacere del corpo, la passività, la debolezza, la sottomissione, il maternage reciproco, la cura di sé. Paradossalmente la resistenza intellettuale di Joker, a tutto questo, non appare come un segno di virilità ma bensì come la resistenza virginale di una vestale che difende il proprio tempio (pronto a crollare appena incrocia lo sguardo del nemico). L'iniziazione passa attraverso la cura di sé e del proprio corpo: pulire, fare il letto, tenere tutto in ordine, pulito e luccicante. Tutti i mestieri, che in casa sono compito della madre o della donna delle pulizie, in caserma li fanno i giovani soldati. Quale migliore esercizio per pulire i cervelli?!

«Più polvere in casa meno polvere nel cervello», era uno slogan famoso agli inizi degli anni '70 che ha spinto molte donne fuori dalle case. Il sergente Hartman è la madre simbolica garante della formazione delle reclute: la kapò che plasma le menti (mentre il maestro educa al pensiero). Finalmente dopo un lungo addestramento lo squadrone comincia ad avere una vita propria, il nuovo

nato comincia a farsi sentire: il passo cadenzato nella marcia, i movimenti sincronizzati che danno un suono unico e uniforme; non più il magma dell'individuo. Il battito cardiaco del nuovo nato si aggiunge a quello palpitante della madre. Un linguaggio grezzo, incolto, fatto di rumori: il fischio delle pallottole, e quello del fucile, il linguaggio sboccato ed elementare. Il «bel meccanismo della guerra ha bisogno della regressione». Ma regredire troppo diventa controproducente: Pyle, il soldato accudito da Joker, è un giovane psichicamente debole che soccombe alla sua follia. Finito l'addestramento uccide la madre simbolica, il sergente Hartman che lo ha costretto a scontrarsi con le sue debolezze, e poi si uccide.

Il paese della guerra

La seconda parte del film si apre con una prostituta vietnamita che si offre a Joker e si chiude con la sospirata uccisione del nemico: una giovane adolescente vietcong che da sola teneva in scacco uno squadrone. Impossibilitati ad avere un corpo per sé le reclute possono esistere solo in funzione degli altri compagni. In guerra, solo con la propria squadra ci si può sentire sicuri, protetti, insieme. È la sessualità, l'erotismo, il corpo debole vulnerabile, che tiene tutti uniti per il rito sacrificale. Un rito, lo scontro con il nemico, che viene consumato insieme, così come insieme si condivide la prostituta. Il nemico e la prostituta sono il corpo traslato attraverso il quale è possibile la sessualità tra uomini. Dopo l'addestramento, l'attesa, un'attesa lunga che spinge a bramare l'incontro con il «nemico». Frammenti vuoti, attese interminabili, interregno per i pensieri: esplicitati, detti, dichiarati. Ogni occasione è buona: sepolture, riunioni, giornali, cinegiornali. Riempitivi, rigurgiti di individualità, cantilene pacificatrici che placano l'ansia dell'attesa. Accettato il gioco si aspetta il turno per «il lancio dei dadi». Anche Joker, che ha resistito con tutte le sue forze alle regole del gioco, alla fine viene catturato e scopre il piacere d'uccidere.

Nella sequenza finale del film le foto di guerra si animano, lo spettatore perde i riferimenti spaziali del luogo dove si svolge l'azione, la macchina da presa salta da un punto di vista all'altro scavalcando l'asse della ripresa con agilità, eliminando qualsiasi riferimento spaziale e temporale. È l'unico momento in cui Joker perde qualsiasi riferimento individuale e intellettuale e diventa una macchina di morte. Il gioco alla fine è mostrato in tutto il suo orrore.

Torno da mia madre

di Marina Mizzau

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.

Sono lettrice costante della *Settimana Enigmistica*, e da anni rinnovo settimanalmente il mio stupore per come viene rappresentata la donna nelle barzellette. In esse le donne-mogli imperversano da sempre -un lieve declino in questi ultimi tempi - con le loro aberrazioni: sono spendaccione, chiacchierone, frivole e fannullone, infelicamente grasse alle prese con bilance sadiche, pronte ad usare il matterello contro i mariti nottambuli; i quali mariti sono vittime perenni di tutti questi vizi femminili. Vittime soprattutto, di una coalizione che si esercita costantemente contro di loro, quella tra moglie-madre di lei. La sposa che, con sgomento del marito, si presenta per il viaggio di nozze con la madre; la stessa che annuncia di aver vinto due biglietti per le Seychelles e comunica trionfalmente e sadicamente al marito che partirà con la madre; presto saremo in tre, annuncia la sposa al marito commosso, e la madre è alle soglie; la madre dorme nel letto matrimoniale con la figlia e il marito pernotta nella vasca da bagno. E così via. Fino al grido di guerra finale «Torno da mia madre» punitivo e vittorioso insieme, raggiungimento del desiderio più profondo e segreto; e qui però lo schema si complica leggermente perché il marito abbandonato stappa felice una bottiglia di champagne. Tutto torna a posto, nella ricomposizione dell'unità naturale e nella sanzione della separazione degli antagonisti.

Il mio stupore di decenni è dovuto al fatto che, assecondando distrattamente l'idea comune che lo humor, di qualsiasi tipo esso sia, debba riflettere, enfatizzandola, una realtà empirica, mi sono

sempre domandata in quale tempo e luogo vi fossero tracce di questa realtà. E, per quanto le mie osservazioni spicciole e le mie nozioni sociologiche me lo consentano, non mi sembra che dalle nostri parti, e soprattutto negli Stati Uniti, poiché è lì che bisogna guardare posto che le barzellette dell'*Enigmistica* provengono tutte dall'America - l'uso del «voi» al posto del «lei» è una spia di ciò, così come dell'incuria con cui avviene la trasposizione - sia molto praticata l'usanza cui queste facezie alludono. Poi mi sono resa conto che è ingiustificato trovare più estraneo ai fatti lo stereotipo dell'accoppiata moglie-madre di quanto non lo sia quello delle spendaccione, chiacchierone ecc., o quello dei matti con la pentola in testa che credono di essere Napoleone. Anche ammesso che un pretesto realistico possa essere esistito, si deve pensare che il comico dell'*Enigmistica*, ignaro dello scorrere dei tempi, riproponga meccanicamente in modi fissi i suoi modelli. Così fissi da resistere ai riciclaggi della realtà, al punto che sono i bersagli a mutare scorrendo davanti al mirino che resta immobile. Così che, al posto della arcaica immagine di un consorzio femminile arroccato nell'ottusa esclusione di un maschile nemico perché ostile all'acquisto inutile, e alle cure di bellezza, potrebbe, guarda caso, trovarsi sotto tiro tutt'altra immagine, quella del consorzio tra donne (maternità simbolica?) adombrata dalle nuove ideologie femministe della separatezza. Oppure (l'umorismo è un'arma a doppio taglio): invece di uno spostamento di bersaglio si può parlare di capovolgimento, nel momento in cui non è più il prodotto della satira (l'enunciato) ma il produttore (l'atto dell'enunciazione) a essere preso di mira; ossia, al di là delle intenzioni che hanno dato il via al testo, non ci sarebbe più da ridere delle donne messe in berlina ma delle idee fisse dell'uomo sulle donne. Il che vorrebbe dire leggere queste vignette come il prodotto di un immaginario maschile, 'come l'esorcizzazione di una realtà temuta, in quale delle due versioni prima proposte poco importa, e poco importa se attuale o solo possibile.

Su un'ipotesi di questo genere si può procedere. Che lo humor possa avere come bersaglio se stesso, significa che esiste una realtà di discorso autonoma dal reale, che esiste quindi una competenza intertestuale, specifica dello humor, cui sia il produttore che il fruitore fanno ricorso. Che non è la realtà esterna a produrre humor ma che è lo humor stesso ad autoriprodursi.

Autoriproduzione che può essere passiva ripetizione acritica o ammiccamento, autocitazione. Di queste due direzioni abbiamo prove sempre nell'*Enigmistica*. Da una parte, se prendiamo in esame la rubrica «Questo l'ho fatto io», che è una pagina di barzellette prodotte dai lettori stessi, osserviamo che molti disegni dei dilettanti riproducono il modello professionista: donne col matterello, mogli che tornano dalla madre ecc. E, ahimé, molti di questi creativi sono donne. Quanto all'altra direzione, quella della ripresa allusiva del topico umoristico, dell'autocitazione,

fanno testo alcune vignette abbastanza recenti in cui madre e figlia si incrociano con le rispettive valigie, dopo avere entrambe pronunciato le fatidiche frasi: «Torno da mia madre», «Torno da mia figlia». Domanda. Se non è la realtà a produrre umorismo, può essere l'umorismo a produrre realtà?

Verso una drammaturgia dell'esperienza

di Renata Molinari

Le pagine che seguono sono la trascrizione di parte della lezione tenuta da Renata Molinari al corso di drammaturgia del DAMS di Bologna il 27 gennaio 1988. Non potendo pubblicarla in blocco per ragioni di spazio, ho scelto dei brani compatti - quelli che penso interessino più direttamente la ricerca di «Lapis» di «nuovi percorsi della riflessione femminile» - e ho inserito dei titoli, perché chi legge si orienti rispetto all'intera relazione, che in questa breve introduzione riassumo.

Il rapporto di Renata Molinari con il teatro inizia negli anni sessanta, quando va all'università a Milano da un paese romagnolo, dove non ha mai visto uno spettacolo. Due cose l'affascinano: la possibilità di prendere la parola attraverso la finzione teatrale e la fede, di «natura infantile», che la finzione possa essere tanto forte da incidere nella realtà. Il teatro che conosce è di rottura: movimenti di lotta spingono fuori dai luoghi canonici, ad esperienze che usano il teatro per finalità politiche e sociali, perché possano esprimersi soggetti e aspetti tradizionalmente esclusi. Una fase accesa di «dissipazione del teatro fuori dei teatri», che però non riesce a dar piena soddisfazione a quella richiesta di diritto alla parola (e di dovere di una parola responsabile), a quella volontà di racconto secondo modalità nuove, e che dunque lascia una sorta di «nostalgia». A questo elemento, gradualmente, comincia ad affiancarsi una maggiore attenzione al «fare dell'attore e al montaggio delle azioni come elemento fondante dello spettacolo teatrale». Su questa strada della fusione tra racconto e montaggio delle azioni Renata Molinari arriva alla definizione di «drammaturgia dell'esperienza». Alcuni spettacoli, come catalizzatori della riflessione, segnano le tappe del percorso.

- Gli spettacoli del *Bread and Puppet* (pane, che veniva distribuito agli spettatori, e pupazzi), in

particolare quelli sul Vietnam, costruiti con brevi racconti «da cantastorie» e brevi azioni. L'attore, o meglio chi propone il racconto e le azioni, dichiara le sue intenzioni politiche ed espressive, spiegando cosa si propone di far vedere: questa doppia assunzione di responsabilità, questa onestà, spiazza le possibilità di illusione della macchina spettacolare.

- Alcune esperienze di teatro popolare (maggi, carnevali, passioni...), in cui il racconto assume una valenza non direttamente politica, ma di emersione della memoria collettiva, e la convenzione teatrale viene ribaltata, perché chi agisce sulla scena semplicemente, in quella circostanza, prende la parola come membro della comunità senza assumerne una delega definitiva.

- Spettacolo-dimostrazione di Renzo Vescovi (Teatro Tascabile di Bergamo). Si tratta qui di una fusione dell'azione (danza indiana) e del racconto (spiegazione di Vescovi), in cui lo svelamento non è provocato né da una presa di posizione politica, né da un risveglio di memoria collettiva, ma dall'esplicito intento pedagogico di guidare lo sguardo, oltre il fascino dell'esotico, sui segni di una realtà sconosciuta.

- Luna e buio, montaggio di momenti di training e di frammenti spettacolari di Iben Nagel Rasmussen (Odin Teatret), in cui avviene un triplice svelamento: dell'intenzionalità espressiva, della tecnica personale, della storia di sé.

- Meredith Monk e (con un ruolo assolutamente centrale) il Teatro delle sorgenti di Grotowski, di cui sapremo leggendo il testo della Molinari.

Attraverso questi incontri, si definisce il concetto di «drammaturgia dell'esperienza»: allo spettacolo come prodotto confezionato e ripetibile si sostituiscono esperienze concrete e dirette di sguardo nuovo sul mondo, attraverso una sequenza sapientemente guidata (montaggio) di azioni fisiche, che corrispondono a spiazzamenti delle inerzie del corpo e della mente. Tutto ciò per il tramite del rovesciamento della realtà nel teatro. Inizia così la fase che la Molinari definisce di «formalizzazione»; inizia la sua attività di drammaturga con i Maggianti di Buti (Pisa), in collaborazione con Marconcini e Billi. A Buti, tra l'altro, Marconcini e Biti allestiscono una rappresentazione dei Promessi Sposi, recupero esemplare di una tradizione non borghese del teatro italiano. In questa occasione da un lato si affronta il problema di rendere visibili i rapporti fra le diverse culture che vengono a contatto, dall'altro si afferma l'esigenza comune di incontrare direttamente un classico. Si scelgono i luoghi canonici del romanzo, quelli più «consumati nel pregiudizio» per ridiscuterli e ribaltarli a livello teatrale, formalizzandoli in una nuova 'tradizione'.

La drammaturgia dell'esperienza di Renata Molinari si caratterizza come drammaturgia dell'incontro. Ci racconterà lei stessa distesamente quello con Artaud per lo spettacolo dei Magazzini Produzioni (Artaud una tragedia, Kassel, 1987): una drammaturgia senza dialoghi e senza parole, costruita essenzialmente con situazioni e azioni.

L'ultimo punto del pezzo della Molinari, che ho intitolato «Segni femminili», non fa parte della lezione vera e propria, ma è stato sollecitato da due mie richieste: l'una riguarda gli elementi specifici di donna che Renata pensa di aver portato nello spettacolo su Artaud, l'altra è una richiesta di commento a un brano tratto dalle memorie autobiografiche di Sarah Bernhardt, in cui si definisce l'arte teatrale come «un'arte essenzialmente femminile» e si dice che la «continua astrazione da se stesso [nel personaggio] dà all'attore una natura più femminile».

(nota di Laura Mariani)

La voce di Meredith Monk

[...] Un esempio, che a mio avviso è straordinario e nella sua purezza ed essenzialità raccoglie tutte le precedenti esperienze, è quello della voce, delle canzoni di Meredith Monk. Quest'artista americana è passata dalla danza al teatro, dal teatro al canto, con una fase in cui le sue opere erano molto vicine a quelli che potremmo definire spettacoli multimediali: c'era danza, musica, cinema, azioni teatrali. Nell'ultimo passaggio in Italia, era semplicemente lei che cantava, senza accompagnamento o con quello di una sola persona che le faceva da contrappunto.

Progressivamente, seguendo i suoi spettacoli, si vede come l'azione diventa sempre più essenziale, sempre più spoglia, tutta concentrata sul racconto dell'attore. Anche la fisicità diventa essenziale e si risolve tutta nella voce, una voce che racconta: racconta ricordi d'infanzia, racconta incontri, racconta - e questa è una dichiarazione di Meredith Monk stessa - il momento del risveglio, che è un risveglio della percezione al mondo. C'è il momento quando ci si sveglia, in cui non si è ancora attivi, però tutti i sensi sono attivi, si sentono tutti i rumori che non si sentiranno mai così nitidi nel corso della giornata, tutti gli odori, si vede la luce così intensa come non la si vedrà mai nel corso della giornata. C'è una mobilitazione dei sensi che è la mobilitazione del risveglio, dove non si è attivi nel senso convenzionale del termine, nel senso dell'agire che noi ritroviamo anche nel teatro, ma si è attivi nell'altro senso: quello di una percezione estremamente vigile e pronta a cogliere con una singolare ingenuità tutto quello che viene dal mondo. Quindi un affinamento della percezione, sia nei confronti del mondo, sia nei confronti della propria memoria affettiva e storica. Questa

percezione è tutta nel canto di Meredith Monk; nel suo modo di giocare con le vocali, di ripetere una melodia, di variarla con registri diversi della voce, senza cadere mai nel virtuosismo, ma risolvendo tutta la fisicità del corpo nella potenza dell'azione vocale.

Il teatro delle sorgenti

In realtà per me l'incontro con il teatro, il para-teatro, il Teatro delle Sorgenti di Grotowski, significa negazione di tutto quello che c'è di illusorio nell'esperienza teatrale. È l'affermazione del laboratorio, come luogo di ricerca pura, in cui non si lavora più sulle possibilità dello spettacolo, e in esso dell'attore, ma semmai sulle possibilità che il lavoro teatrale offre ad una persona che cerca un nucleo essenziale nel comportamento dell'uomo, nel suo modo di rapportarsi con il mondo e con gli altri uomini. Questa possibilità, questo nucleo in che cosa è visto? Nella letteralità dell'azione, che in questi laboratori non è mai rappresentativa di qualcos'altro, non sta mai al posto di qualcos'altro, ma è semplicemente quello che è. Se io cammino, cammino. Non rappresento uno che cammina o uno che corre perché è inseguito. Ogni volta che noi agiamo a livello di rappresentazione, immediatamente legittimiamo l'interpretazione. Se io «faccio» uno che cammina, legittimamente, se siete in trenta, siete autorizzati a dare trenta interpretazioni: cammina perché è annoiato, perché ha paura, perché soffre d'insonnia... Durante le esperienze para-teatrali, nel corso di Teatro delle Sorgenti soprattutto, ho sperimentato l'annullamento di questo spazio di rappresentazione e quindi di interpretazione.

Su cosa lavora il para-teatro? Lavora sulla letteralità dell'azione: l'azione è esattamente quello che stiamo facendo. E attraverso questa centralità dell'azione non rappresentativa, lavora sulla percezione. Quali sono le aperture percettive, le possibilità di aprirsi all'esperienza del mondo e alla conoscenza che ci vengono dallo sperimentare un'azione a questo livello? In realtà, per quanto mi riguarda, l'esempio più alto in assoluto di drammaturgia nel quale mi sono trovata coinvolta è stata la giornata del Teatro delle Sorgenti in Polonia nel 1980, non in quanto l'azione rappresentasse qualcos'altro, ma perché le singole azioni proposte ai partecipanti, nel loro preciso collocarsi in un luogo e in un tempo ben preciso, nella loro successione, nel montaggio, divenivano guida all'esperienza. Una sorta di drammaturgia delle esperienze percettive. In Italia ci sono stati una serie di tentativi di riproposizione di tali esperienze, non come imitazione o moto inerziale, ma come risposta ad esigenze precise sorte in tale direzione. Tali attività sulla linea del laboratorio degli anni '60 rifiutavano il prodotto finale, rifiutavano addirittura la collocazione all'interno di una fenomenologia teatrale, per rivendicare l'importanza dell'esperienza, l'importanza della messa in comune o in comunicazione di tecniche diverse, l'importanza di un percorso verso la esperienza

delle proprie possibilità che fosse sottratto ad ogni intenzione e finalità produttiva. Il laboratorio non era solo questo, però c'era molto il rifiuto di mettere la propria azione al servizio di un prodotto, di una merce con tutto quello che ne conseguiva.

La drammaturgia dell'esperienza

Ho partecipato a molte di queste attività, in Italia, e continuo a pensare che in realtà quello che si verifica in questo tipo di esperienza, quando si tratta di esperienze condotte ad un alto livello, sia una drammaturgia senza spettacolo, la drammaturgia dell'esperienza. Un po' un mondo alla rovescia, in cui non sei tu che hai assunto un ruolo diverso, ma è il mondo che diventa scena del tuo agire in maniera completamente diversa da quella cui la quotidianità ti ha abituato. Credo che tutti questi elementi portino ad una assunzione di responsabilità nei confronti delle possibilità del teatro, del proprio essere spettatori o agenti del teatro, spettatori o agenti del teatro che oggi trova una sua possibile espressione nella drammaturgia. La drammaturgia dell'esperienza, penso sia proprio il crogiolo dove tutta questa volontà di racconto, questa onestà di dichiarazione di intenti e di svelamento delle tecniche sia teatrali sia percettive in senso più ampio e profondo, vengono a fondersi in una ricerca di forma. Ricerca di forma che, per quanto mi riguarda, in questo momento è una forma teatrale.

Lo spettacolo come percorso di un incontro

Lo spettacolo è il rendere visibile e, direi evidente, il percorso di un incontro [tra entità differenti...].

Il testo, diventa un terreno da esplorare, in maniera molto vicina a quella del paratesto con una percezione nuova, con la percezione del risveglio di Meredith Monk. In questo caso la drammaturgia è proprio svelare questo incontro attraverso un terreno reale che è quello del testo, ma anche un terreno immaginario che è quello della nostra «postura percettiva». È come entrare nel bosco con un atteggiamento diverso. Ora entriamo anche in un testo con un atteggiamento diverso, ribaltiamo la percezione che ci è abituale. Lo spettacolo, la drammaturgia è il rendere evidenti questi passaggi. Questo è uno dei momenti forti di formalizzazione dell'esperienza drammaturgica.

Accanto agli episodi di cui ho parlato, un altro spettacolo che non apparteneva alla mia esperienza ma nel quale io mi riconobbi con un fortissimo impatto emotivo, era stato *Genet a Tangeri* dei Magazzini. In questo spettacolo, al di là delle azioni che io vedevo sulla scena, anche visivamente estremamente seducenti e affascinanti, quello che in realtà mi colpiva emotivamente, era come gli

attori riuscissero a trasmettere il racconto della loro esperienza con Genet e del loro incontro con i suoi personaggi, e con i personaggi storici o letterari che in qualche modo venivano evocati dall'incontro con Genet. Vedevo uno spettacolo di drammaturgia in cui con la forza emotiva di un testamento generazionale mi veniva proposta l'esperienza di un gruppo e di singoli attori in rapporto ad un autore, al suo mondo, ai suoi personaggi.

Si potrà dire che questo succede sempre quando una operazione artistica è riuscita. Sì, in senso lato. È sempre vero che il teatro racconta l'esperienza che l'autore, o il regista o gli attori - a seconda del tipo di teatro - fa con un personaggio o con un testo. Ma qui non era semplicemente raccontare l'esperienza che si fa a livello di percorso intellettuale, o di atmosfere esistenziali, qui i modi e gli agenti dell'incontro diventavano il tessuto dell'azione teatrale, i personaggi che agivano non erano i personaggi dell'autore ma i personaggi dell'incontro. Che tutto questo avvenisse in una maniera fortemente poetica, poesia proprio come struttura della rappresentazione, come composizione in versi della partitura delle azioni e delle immagini, è scelta che esprime la poetica dei Magazzini e di Federico Tiezzi; ma quello che mi affascina tuttora quando ripenso allo spettacolo è proprio questa capacità di raccontare un proprio incontro, quello che Genet può rappresentare per una generazione, con i suoi miti e i suoi fantasmi.

L'incontro con gli «abiti» di Artaud

Sulla base di questo riconoscimento è nata anche l'esperienza del penultimo spettacolo dei Magazzini: *Artaud una tragedia*, per il quale mi è stata chiesta la drammaturgia e sul quale posso parlare più diffusamente. (Parlare del percorso drammaturgico non tanto del suo esito spettacolare, perché questo riguarda la scelta registica di Federico Tiezzi, la poetica del gruppo: è uno spettacolo dei Magazzini, nel quale i Magazzini sono riconoscibili in tanta parte della loro storia). Cosa significa questa drammaturgia dell'incontro, che è drammaturgia dell'esperienza con un autore, con un personaggio come Artaud?

Quando c'è una figura come quella di Artaud, che esercita un fascino sia intellettuale che esistenziale su tutti quanti si avvicinano al teatro e in particolare alla sua attività e alla sua posizione, il problema è un eccesso di materiale. Il problema è che si possono fare cento percorsi diversi attraverso la sua vita e le sue opere, tutti legittimi da un punto di vista culturale, teatrale, poetico. C'è una sovrabbondanza di materiale, in cui è facilissimo perdersi. Una sovrabbondanza di produzione di Artaud e su o da Artaud. Non credo che la drammaturgia possa essere un'operazione di carattere teorico, cioè non si può tentare una drammaturgia con la stessa tecnica con cui si tenta

un approccio saggistico o uno studio storico; c'è sempre una componente di esperienza diretta con l'autore, con l'opera, con la situazione che si intende rappresentare, che a mio avviso è fondamentale, altrimenti tutto è uguale a tutto. E c'è soprattutto il fatto di affidare a un altro il racconto di tale esperienza.

In questa drammaturgia di incontro il problema è sempre quello di passare a un altro, affidare alla sua memoria e alla sua azione, l'essenziale di un incontro. È il bello del teatro, tutto quello che parla di te, esiste in quanto un altro gli dà corpo. Nel momento in cui io devo raccontare ad un altro l'importanza dell'incontro con Artaud quali sono i dati irrinunciabili? Questi si riducevano, in realtà, a pochissimi momenti, procedendo per selezione. Il primo fondamentale momento era la morte di Artaud: questo suo morire con la scarpa in mano come colui che sa di essere giunto, di avere finito un percorso ed entra con fisica consapevolezza in un altro. Questo mi sembrava fondamentale e mi sembrava che un discorso su di lui non potesse che partire dalla sua morte, da questa morte così attiva; non direi da questa sua morte, ma da questo suo morire, morire come azione.

L'altro momento che mi sembrava irrinunciabile era la scrittura, questo suo tormentatissimo rapporto con la scrittura, questo scrivere di tutto, scrivere di poesia, scrivere di magia, scrivere di alchimia, scrivere di teatro, scrivere, scrivere, un linguaggio incomprensibile, un linguaggio inventato, questo ritrovare la scrittura in Messico nei corpi, nel paesaggio, l'esperienza alchemica della scrittura... Il terzo momento era la follia. L'esperienza della follia, non tanto la follia di Artaud, quanto l'esperienza della follia che lui ha comunicato. Questo spossamento costante di ogni azione, questo furto costante della parola, furto del senso, della propria identità, che io vedevo in due momenti della sua vita. Uno era il delirio dell'agguato, dell'essere accoltellato, inseguito, ferito, del portare dentro di sé la ferita di chi lo perseguita, il senso della persecuzione.

L'altro elemento nel quale confluiva l'esperienza della pazzia era il momento in cui nel viaggio di ritorno verso la Francia, sulla nave, Artaud viene imprigionato come folle. È un'immagine, che noi in realtà non abbiamo chiara perché Artaud non è riuscito a raccontarla esattamente, ma lucida nei particolari come un incubo: era nella sua cabina ed è sceso un marinaio con il macchinista che brandiva una chiave inglese, sono entrati e l'hanno immobilizzato. È un senso di follia proiettato non sull'impossibilità di un uomo di parlare ma sulla impossibilità degli uomini di capire. Questa impossibilità di capire per me si risolve nell'immagine molto semplice di un uomo che chiude lo spettro della vista, con una chiave inglese in mano. Un gesto di violenza fisica.

Restava un tema a me molto caro in Artaud anche se poco diffuso perché non ha molta incidenza

teatrale, ed è il quarto ed ultimo: è il tema dell'amore e del rapporto con la donna. Ci sono lettere d'amore di Artaud in cui con grande semplicità, quasi con banalità confessa il fallimento del ménage con un'attrice che ama, e alla quale rinuncia perché ha bisogno di una donna che sia attaccata solo a lui, che lo accudisca, ha bisogno di trovare un momento di pace, tra l'amore e lo scorrere della vita. Questo bisogno di essere accudito, di essere in qualche modo protetto, questo bisogno di 'attaccamento' mi è sembrato molto importante a fronte all'esperienza radicalmente solitaria di Artaud. Ecco, mi sono detta, se devo raccontare Artaud questi quattro punti sono irrinunciabili; il problema poi è come possono essere comunicati. Ancora una volta è stato Artaud a indicare la strada. C'è una lettera molto bella, nella quale Artaud parla del suo incontro con una veggente. Insiste sullo sguardo, le mani, le azioni della donna; ad un certo punto dice: «i vostri abiti, questi abiti che toccano una persona che vede». Per me, nel momento di affrontare una figura come quella di Artaud, considerato - a torto o a ragione - un visionario, di eccesso, di grande trasgressione, di grande furore creativi, mi sembrava che l'elemento della quotidianità, degli abiti che toccano una persona che vede, fosse l'elemento che doveva accompagnare la visitazione di questi quattro momenti. Qualcuno direbbe procedere per opposti e forse è questo da un punto di vista teorico, però di fatto, dal punto di vista del mio incontro con Artaud si trattava di sperimentare che cosa sia l'essere visionario quando noi ci poniamo nella quotidianità: una quotidianità di gesti, di affetti, di rapporti con le persone.

È con questo io avevo finito. Scelti e consegnati i quattro punti; e indicata la via della quotidianità (che era nell'essere accudito, nel cercare sempre un rapporto con la materia delle cose, delle parole, dei gesti, e nei confronti del teatro); già, la quotidianità del teatro, non le grandi costruzioni di Artaud, le sue grandi visioni, ma il suo ostinato agire nel teatro, nel cinema. C'è sempre la volontà di fare, di essere comunque dentro il teatro. Questo mi sembrava un importante punto di contatto con i Magazzini. L'«Artaud», ora è tutto dei Magazzini, lo spettacolo è di Federico Tiezzi, Artaud è di Sandro Lombardi: un percorso loro; direi estremamente fedele, anche se il 95% di quello che succede, io non mi aspettavo che succedesse così. Però corrisponde esattamente ad una intenzione che è quella di cui parlavo all'inizio, cioè lo svelamento di un percorso di una storia e di una volontà espressiva. Questo io consegno a qualcun altro che lo trasforma in spettacolo: una possibilità di percorso. In questo io vedo una grande vicinanza fra i due tipi di esperienza ed una estrema vitalità in questa possibilità. Se la drammaturgia esistesse non come indicazione di percorso o di gesti con cui attraversare un terreno, ma se fosse già il racconto di tutto questo, sarei passiva di fronte allo spettacolo. Mentre in questo muoversi all'interno delle possibilità del terreno, in realtà c'è la vitalità, anche dal punto di vista del drammaturgo.

È veramente come se prendessi una persona e le dicessi di provare ad attraversare questo spazio tenendo lo sguardo fisso su un punto oppure con una particolare inclinazione del corpo che la mette in una situazione di costante perdita dell'equilibrio. Non si dice che deve camminare in un certo modo ma che deve mantenere quell'equilibrio. Forse il drammaturgo ha proprio questa funzione: guidare un percorso, all'interno di una situazione, di una esperienza, di un testo, dando delle indicazioni di postura, ma poi il camminare, la realizzazione è del gruppo, del regista, dell'attore. Esiste questo scambio. Si tratta di dare delle indicazioni per l'attraversamento, limiti fisici molto concreti.

Passare un «testimone»

Il pericolo che forse quelli della mia generazione corrono particolarmente, quello dell'ideologia, la tentazione di dare delle interpretazioni in cui tutto torna, non può andare d'accordo con questa drammaturgia. Sono altri gli spazi, sono altri i modi, le possibilità. Qui si tratta di scegliere il teatro della possibilità, contro quello dell'onnipotenza o dell'annullamento. A teatro ci sono sempre due possibilità: una è distruttiva ed è dimostrare allo spettatore quante cose lui non sa fare, una è costruttiva ed è dimostrare quanto cose è possibile fare. A partire da sé, dal proprio corpo, dalla propria storia. Per me il Bread and Puppet mostrava quante cose è possibile fare semplicemente con la gioia d'attraversare uno spazio; e poi questi gesti così essenziali, ma proprio perché essenziali così duri e incisivi. Ad esempio quell'immagine delle mani di cartone della donna vietnamita che restano vuote, è più forte di qualsiasi discorso o di qualsiasi immagine truculenta del cinema di oggi. Questa estrema risoluzione che consiste nel dire: io scelgo questo, solo questo, perché in questo solo gesto, in questa sola testa di cartone, in questo passo, c'è tutto e io mi metto tutto lì dentro. Questo procedere per sottrazione positiva non è più un problema di drammaturgia ma un problema di comunicazione in senso lato e anche di responsabilità politica della comunicazione. Credo che oggi il problema sia di scegliere delle cose, di rinunciare a parlar ben, di rinunciare a mostrare tutte le proprie abilità e di scegliere esattamente pochi, concreti nodi d'azione. Di eccesso di comunicazione, di eccesso di abilità nel costruire immagini, ce n'è fin troppo. Il problema è di non alimentare la confusione ma di aiutare la selezione.

È un po' l'atteggiamento critico di cui si diceva all'inizio, del teatro politico. In questo momento lo avverto come un problema che ci investe a tutti i livelli dell'esperienza comunicativa, cioè quello di rinunciare al «decoro» e di puntare a passare un testimone, che sia *uno*: ma che ci sia questo passaggio di testimonianza. Che vale all'interno del teatro, che vale all'interno dello scambio generazionale. Passare dei testimoni poveri ma che siano testimoni: quelli scelti. Si perderà molto

ma per lo meno quello passa. Questo è il percorso drammaturgico, montare delle esperienze con l'intento di passarle ad altri. In questo senso la drammaturgia rappresenta un'esperienza per certi versi conclusiva di un certo attraversamento teatrale, rappresenta il momento della restituzione.

Segni femminili

I segni femminili nello spettacolo non li trovo in singoli aspetti quanto proprio nell'insistenza sulla quotidianità: sottrarre l'esperienza di Artaud (o comunque di un grande visionario) da una sfera ritenuta necessariamente -ma secondo me erroneamente - altra, quindi da una sfera di grande trasgressione intellettuale o teorica, e mantenere invece questa possibilità di riconoscere la diversità, la visionarietà, la follia, la grandezza nel quotidiano. Questo elemento mi sembrava prioritario, anche perché era un tratto più autobiografico; il problema era di mostrare la coesistenza nel quotidiano di grandi tensioni che sono di trasformazione e di conservazione della memoria. Tutti questi elementi, però non visti come percorsi a sé, ma come contaminazioni nel quotidiano, mi sembra che rappresentino un tratto squisitamente femminile. [...]. Un altro elemento è quello del guidare il percorso: anche questo lo avverto come un tratto, non so se squisitamente femminile, ma che sicuramente fa parte della mia femminilità. Una sorta di atteggiamento di custodia di memoria che guida ad esplorare in maniera diversa spazi consueti. È un qualcosa che è legato ancora al quotidiano. Io avverto molto una concretezza dell'esperienza femminile che non è soltanto un fatto di essere ridotta e schiacciata dalla quotidianità, ma è trasformare questa riduzione in forza di trasformazione. Concretezza nell'inventare dei percorsi sempre nuovi anche all'interno di spazi previsti o conosciuti o pregiudicati. Credo che aver scelto il tema dell'amore pensando ad Artaud sia abbastanza singolare, incontrare questo suo bisogno sconfinato di amore che non è la passione, ma è, il bisogno di normalità. C'è costantemente l'essere a contatto con esperienze eccezionali, estreme, e di fronte questa 'nostalgia' di normalità. È un difficile equilibrio anche nell'esperienza di tutti i giorni il dover bilanciare sempre la tentazione di fughe verso lo straordinario e questa concretezza, questo radicamento. [...]. Ci sono delle lettere di grande passione, grande intensità, ma c'è soprattutto questa intensità della rinuncia. Il rendersi conto che un certo tipo di esperienza gli è preclusa e il sentire questa perdita come un dolore infinito. È come se gli fosse preclusa ancora una volta l'esperienza materna. Questo dover generare tutto da se stesso, anche l'affetto anche l'amore e quindi una grande consapevolezza di avere perduto una dimensione fondamentale dell'esistenza. [...]. C'è una passione, o comunque una tensione che trascina e che necessariamente è destinata a bruciare i suoi incontri. Credo che questa sia una proiezione mia. Voglio dire che mentre alcune cose sono tornate a vederle, per questo tema dell'amore, ho lavorato solo sulla memoria, su quello

che mi ricordavo, non mi interessava andare a vedere se era proprio così.

A proposito della frase di Sarah Bernhardt sul teatro come «arte essenzialmente femminile», io avevo fatto alcune considerazioni in merito quando, nel '76-'77, conducevo dei gruppi di attività corporea, espressiva, e c'erano due elementi che mi avevano particolarmente colpito: uno era la voce, la quantità, la forza evocativa che la donna raggiungeva nella voce, anche a dei livelli molto semplici. Cioè questa capacità di risvegliare memoria che c'era nelle voci femminili e che non ho mai trovato negli uomini. L'altra questione era che le donne in questi gruppi mostravano meno problemi a giocare. Mi chiedevo se era un problema di condizionamento, cioè l'abitudine ad assumere ruoli imposti dagli altri. Però è un po' come il discorso sul quotidiano che facevamo prima: questa può diventare anche una forza, cioè la capacità di uscire effettivamente dal ruolo imposto. Oppure, mi chiedevo, se era il risultato di una maggiore disponibilità al mutamento.

Non era sicuramente così per la voce. Potrebbero essere mie fantasticherie, ma secondo me la voce della donna è molto più condizionata fin dall'infanzia: cioè la voce deve essere gradevole, deve essere «femminile»... La voce dell'uomo subisce, sì, questo tipo di condizionamento, però c'è una componente diversa: ad un certo punto, il mutare della voce dell'uomo coincide con l'assunzione della virilità, per cui c'è una sorta di appropriazione in senso affermativo di questo condizionamento, mentre per la donna non c'è mai questo momento di appropriazione, per cui quando ci sono le situazioni in cui esce la voce, c'è veramente la scoperta di una potenza sotterranea insospettata. Questo, sì, mi ha sempre molto colpita.

Un corpo estraneo a San Vittore

di Paola Redaelli

1. L'anno scorso insegnavo a San Vittore. Quest'anno no: • un concorso vinto mi ha trascinato fuori di là, recalcitrante, come si recalcitra il mattino presto ad uscire dal letto dove pure si sono fatti sogni tremendi. Di tanta riluttanza avrei voluto trovare una logica spiegazione. Non mi è stato nella mente, non mi sarà sulla carta possibile. Ciò che segue è visibilmente sconnesso e maldestramente collegato dalla successione dei numeri posti all'inizio di ogni capoverso. In me si è prodotto un effetto simile a quello che la carcerazione e il processo determinano nella testa di molti detenuti comuni - quelli che io ho conosciuto.

2. Il discorso del carcere non prevede interlocutori che rispondano, e fa uso di una lingua che a sua volta non prevede dialoghi; una lingua ricca di connettivi causali e finali, di determinazioni di luogo e di tempo, ma che lascia sbalorditi e balordi per la sua incapacità di stabilire nessi credibili tra le cose che li succedono e si vivono nella realtà. La ferrea insensatezza di quel discorso determina, per chi è costretto ad ascoltarlo e a tenerne conto cercando di interloquire, un progressivo snaturamento del proprio: le parole sembrano via via regredire a un primitivo stato di segnali. Eppure, se *ora* mi è difficile render conto, raccontare ciò che in quella situazione è accaduto, non mi è stato difficile *allora* viverlo dall'interno.

3. Nella mia memoria, San Vittore è come un golgota, e io faccio parte del gruppo delle pie donne che vanno, vengono, assistono, combattono, si disperano, aspettano di entrare in scena. Gli uomini - parlo della sezione maschile - sono naturalmente più numerosi e generalmente la loro presenza mi appare più funzionale: direttore, agente di custodia, avvocato, capellano... Tutti, volenti o nolenti, si danno da fare perché il destino del detenuto si compia. Le donne entrano in scena dopo, a destino almeno provvisoriamente stabilito: sono insegnanti come me, politiche, giornaliste, assistenti sociali, volontarie. Non che manchino le donne 'protagoniste': vicedirettrici, magistrato, avvocatessa. Ma forse loro, apparentemente più indispensabili di un' 'accessoria' come me, hanno meno voglia di interrogarsi sul profondo piacere che dà l'occuparsi di detenuti: nel farlo, si recupera l'antica consuetudine - una consuetudine propria del genere femminile - con l'origine della parola,

col balbettio infantile, con l'esperienza del valore del tono della voce e della mimica nella comunicazione. Camuffate in uno dei ruoli previsti dalla legge, e non già in virtù di esso, si lenisce così la ferita che il dover parlare una qualsiasi lingua del mondo - da adulte e nella società - prima o poi apre, in ogni donna.

4. Le prime volte che ci entravo - un drappello sparuto di insegnanti, tre donne e un uomo, preceduto da un agente di custodia -, l'interno di San Vittore, appena iniziata l'ora d' 'aria', mi sembrava un grande mercato orientale coperto. Persino scritte in arabo c'erano. E detenuti in crocchi, detenuti appoggiati agli stipiti delle porte delle celle a guardare dentro o a guardare fuori, detenuti con gerle piene di pacchi. Un parlottare, un andirivieni come per scambi, acquisti, compere, contrattazioni. Moltissimi fumavano. Passavamo in mezzo a quell'instabile affollamento e coglievo gli sguardi che ci fissavano. A prima vista, gli stessi sguardi di cui è fatta oggetto una turista in un qualsiasi paese sperduto del sud del mondo. Invece no: non erano sguardi ammiccanti o seduttivi, ma sguardi immobili, persi dentro di loro, ad inseguire un pensiero improvviso sollecitato dal nostro, dal mio esserci. Era come se la presenza di noi tre offrisse a quei detenuti un dimenticato mezzo di scambio e rapporto. Inequivocabilmente non eravamo noi, l'oggetto del desiderio, quel nostro corpo così e così, ma certo il nostro passaggio rimetteva in circolo il corpo femminile. Mi sentivo un fantasma, un'immagine televisiva. Il terzo raggio mi sembrava ancora più lungo di quello che è; arrivavo in fondo con la sensazione di essere passata di mano in mano, stanchissima.

5. Nel giro di pochi giorni, questa sensazione è sparita. All'improvviso gli sguardi hanno incominciato a trapassarmi e per me stessa il mio corpo è incominciato a esistere solo in quanto sentiva caldo, freddo (più spesso), aveva le mani sporche, occupava un posto. Il problema, per tutti noi, è diventato semmai quello di non entrare a far parte dell'arredo carcerario, di non essere inghiottiti dall'infinitamente ripetitivo magma dei volumi, dei colori, degli spazi, dei tempi. Opporsi a quel tipo di uniformazione, ci è subito chiaro, è anche l'unica condizione per poter continuare ad insegnare e per far sì che gli studenti continuino a venire a scuola. Il problema è sottile: si tratta di chiarire che non siamo la longa manus della direzione - perbacco, noi rappresentiamo un'istituzione venerabile, la libera scuola italiana - e d'altra parte che non facciamo parte della popolazione del carcere, come i detenuti e gli agenti quando vagano sfaccendati e tanto simili ai primi per i corridoi dei raggi, anche se per tre ore al giorno stiamo nello stesso contenitore. Ci prodighiamo in sforzi didattici. Ma io ho la consapevolezza che tutto ciò non basta. Non so come il collega di matematica abbia risolto la questione, né esattamente come abbiano fatto le mie colleghe. Per molto tempo mi è sembrato che l'unica via possibile da imboccare fosse quella di accettare di far parte del magma,

scompaginandolo ogni tanto con un movimento, un gesto, una parola che sollecitasse l'attenzione dei miei studenti e costituisse, in quel comune involucro, un segnale improvviso della presenza di un corpo estraneo.

6. Le nostre invenzioni didattiche sono state davvero fervide e numerose. Eppure nessuno ha probabilmente mai immaginato che la mia massima fonte di ispirazione, soprattutto il primo anno, sia stata d'altra natura: guardavo in fondo all'aula (due celle fra le quali era stato abbattuto il muro divisorio) dove era appeso un planisfero che ci eravamo portati. Fissavo il planisfero, come probabilmente un detenuto che fissa la luce che piove dalla bocca di lupo, e nella mia testa sbocciavano tante idee e tanti ricordi, molti più dei nomi scritti sulla carta geografica. Nella mia mente si aprivano comportamenti dimenticati; tutto ciò che avevo imparato, letto, visto in molti anni.

7. I detenuti lamentano la mancanza di rapporti sessuali, la mancanza di corpi femminili. Ma il fatto che, in carcere, il corpo femminile non sia a portata di mano non significa che esso sia assente. Anch'io ho accettato di perdere ogni giorno il mio corpo, ma semplicemente perché entravo in un altro più grande. Quando ancora facevamo scuola nel sotterraneo del terzo raggio perché le nuove aule non erano ancora pronte, verso le dieci e mezza, davanti ai finestrini alti delle celle in cui eravamo, sfilavano molti piedi e molte gambe. I detenuti tornavano dall'aria e passavano davanti a quei pertugi attraverso i quali giungeva anche a noi un po' d'aria. Eppure io non ho mai avuto la sensazione che quella fosse aria libera, aria vera. Piuttosto una miscela gassosa sintetica prodotta sopra di noi, nella città, e convogliata lì per non farci morire asfissati. Mi sentivo nel ventre della città, nel ventre di una madre. Un mattino abbiamo trovato sul pavimento di una cella un piccione sbranato dai topi, un altro giorno metà del sotterraneo allagato, come se quel luogo che ci accoglieva fosse in realtà inadatto a farlo e ci inviasse dei messaggi: avremmo dovuto andarcene; ma non potevamo né noi, né i detenuti.

8. Talvolta ho percorso il terzo raggio fuori dalle ore canoniche. Il corridoio del ventre umido e mal illuminato è deserto; nelle celle che si aprono ai lati, corpi sdraiati come morti, o come feti, sulle cuccette. Ognuno al suo posto immobile avvolto nelle coperte, qualcuno in piedi, col braccio attorcigliato alle sbarre del cancelletto. Rari i segni di insofferenza, di reazione visibile. Lancio tonanti buongiorno, appena mi pare di scorgere negli occhi di qualcuno la percezione della mia presenza. Mi è successo di pensare di loro che, se riuscivano a sopravvivere in quel ventre inospitale, dovevano certo avere un buon ricordo del ventre che li aveva generati.

9. Ho visto molte macchie di sangue seccato a San Vittore. Un giorno usciamo di scuola tardi; tutti i detenuti sono già rinchiusi nelle celle a cucinarsi il pranzo. Giungiamo al centro, alla rotonda, con il famosissimo altare, la volta scrostata dipinta di azzurro sfacciato, le nicchie con santini e lapidi in memoria alle pareti. Nel silenzio un gran trambusto, urla. Da uno dei cancelli del raggio di fronte, portato da alcuni agenti, esce il corpo seminudo, coperto di tagli, di un detenuto. Sangue. Sarà per il pallore di chi sta poco all'aperto, sarà per la sempiterna luce al neon, la pelle di quel corpo mi sembra più sottile e le membra più fragili e il sangue più raggiungibile. Una sorta di impotenza infantile promana da quel corpo.

10. La città, ma no, la polis, come direbbe qualcuno, affonda le sue salde radici in questo sangue. La legge è del Padre, ma chi la fa eseguire, chi la applica, chi ne deriva regolamenti, chi controlla e punisce spesso è la Madre. Impossibile disfarsi di questa convinzione, quando si è potuto osservare attentamente la vita di un carcere. Tanto tempo fa ho fatto questo sogno, e me lo sono ricordato quasi tutti i giorni che mettevo piede a San Vittore: sono in prigione, nella torre di un castello, in una vasta camerata, sdraiata su un lettino. Ad un certo punto si spalanca la porta ed entra una grande macchina, una specie di elefante corazzato con tanti bulloni lucenti che fissano le lastre di metallo e una proboscide pure corazzata. La macchina avanza verso di me; so che mi distruggerà schiacciando me e il mio letto contro la parete. Mi sveglio urlando, nello stesso momento in cui la grande proboscide mi passa accanto.

Di tanto in tanto, raccontano i nostri studenti, alle sei del mattino nelle celle c'è la perquisizione. Succede così: un gruppo di agenti, abitualmente di un raggio diverso da quello in cui avviene la perquisizione, irrompe nella cella. Gli occupanti vengono sbalzati dal letto. Si disfano i letti, si rivoltano i materassi, si scaraventa per terra la biancheria pulita, si svuotano e distruggono gli armadietti di fortuna, si capovolgono i fornelletti da campo, si strappano i manifesti dal muro, si fruga nelle provviste, alla ricerca di coltelli, armi, droga. Gli agenti escono, inizia la ricostruzione.

11. Una mattina, forse per i decisi segnali primaverili che arrivano sin dentro l'aula - una vera aula nella nuova sezione/scuola, lunga e stretta come un vagone, agganciata alla macchina fatiscente del carcere come una carrozza ristoro a un lurido treno Milano/Messina - i miei studenti, dopo tanto tempo che li ho davanti, mi appaiono per quello che sono: uomini. Seguono la lezione di matematica e non sono molto diversi dal mio collega che sta parlando vicino alla lavagna. Come saranno i loro corpi? Vedo tute, alcune addirittura leziose con inserti colorati, di tessuti lucidi, pantaloni ben stirati - chissà dove? -, maglioni con gli arabeschi di Armani; vedo vestiti insomma, non corpi di uomini. Mai corpi maschili mi sono sembrati più introvabili. Più ancora di quelli di

coloro che sostano a chiacchierare la domenica mattina in piazza Duomo, o che percorrono pieni di premura le vie di Milano. I miei studenti con lo sguardo alla lavagna, attenti e pensosi, si sono miracolosamente trasformati in cittadini attivi e impegnati. Improvvisamente mi sento malvestita, inadeguata, incivile, infagottata in pantaloni e maglione che servono soltanto a coprimi e alludono spudoratamente all'indistinto e grigio miscuglio di corpi fragili e asessuati che eravamo sino a ieri tutti assieme in galera.

12. Ma il momento della verità arriva alla fine, quando facciamo gli esami dell'ultimo anno, l'anno scorso. È una mattina grigia, i detenuti sono emozionatissimi e io anche. Alcuni hanno fatto temi assolutamente eccezionali. Uno, in particolare, cercando di rintracciare una possibile unità tra noi, gli insegnanti e lui, il detenuto, ha ricordato una sua remotissima voglia di cambiamento sociale, in modo deliziosamente allusivo, nel caso si fosse sbagliato: «Forse camminavamo nelle stesse strade, respiravamo la stessa aria, guardavamo le stesse cose... lo stesso vento da Parigi... l'evidenza che le cose erano da cambiare...». Ci mancava solo questo per ribadire il legame tra me e loro che è cresciuto per tutto l'anno, tra slanci e insofferenze. Nella testa mi si apre un baratro: una parte di me li vorrebbe promuovere tutti senza neppure fare gli orali, un'altra parte esige la prova. E poi, sono come me o sono i miei figli? Li sento - le mie labbra si muovono mentre loro parlano - dissertare sulle diverse teorie del linguaggio e sulle differenze tra stato assoluto e stato di diritto. Sono bravissimi e, finiti gli esami, anche loro ci dicono che siamo stati bravissimi, bravissime, che non ci potranno dimenticare, che la scuola che conoscevano non era così, ci ripetono che con noi si sono sentiti intelligenti... Il ventre buio sembra scomparso, cancellato, e io mi sento una buona mamma, ancora giovane, piacente, simpatica - così simpatica dicono loro stringendomi dieci volte la mano -, intelligente, comprensiva. È tutto così evidente, così normale: siamo una buona madre e i suoi figli.

13. Già. Ma nulla a San Vittore può essere considerato normale, e men che meno i cambiamenti. Quest'anno io e il professore di matematica non ci siamo tornati: siamo stati sostituiti da due colleghi. Eppure so che, per molto tempo dopo l'inizio della scuola, un agente è venuto nell'atrio a chiamare i nostri nomi in amministrazione, imperterrito un giorno dopo l'altro, senza poter accettare l'evidenza che *noi* non c'eravamo più, che ce ne eravamo andati.

L'enigma della fecondazione

di Marisa Fiumanò

Non c'erano altre psicanaliste al seminario di Bologna (1) sulla fecondazione artificiale. Mi capita di rado di incontrare 'colleghe' nei luoghi di dibattito politico e culturale, cosa che si spiega con molte ragionevolissime ragioni come: l'iter di una buona formazione psicanalitica si conclude al più presto alla soglia dei quarant'anni, l'età media della mia generazione; l'assoluto rigore richiesto dalla clinica ha un enorme potere di assorbimento di tempo ed energie e così via. Ci sono poi ragioni interne alla natura stessa della disciplina: l'eterogeneità del suo campo, innanzitutto, rispetto a quello della cultura. Infatti quando, come in questo caso, mi ritrovo a scandagliare un tema con lo strumentario analitico, misuro la distanza che separa il luogo in cui parlo dalla mia esperienza quotidiana: il luogo e il tempo del transfert non hanno comune misura con altri luoghi e tempi della comunicazione. È quest'assoluta singolarità che rende, da un certo punto in poi, irrinunciabile fare l'analista. Arrivati a quel punto di non ritorno è impossibile liberarsi dal desiderio che incolla l'orecchio alla voce che parla dal divano. È un desiderio essenziale, primario, senza equivalenti.

Perché ero a quel seminario, allora? In un luogo politico? Ecco il mio messaggio ritornare in forma invertita: perché altre (analiste) non ci sono diventa perché io, invece sì, ci sono. Perché non ho potuto evitare di attraversare i luoghi della politica? Perché, soprattutto, non ho potuto escluderne la psicanalisi?

Psicanalisi e politica («e» congiunzione o giustapposizione? «e» proprio come, agli inizi degli anni '70, l'«e» tentava di far incrociare la radicalità delle nostre istanze con le altre forme del sapere) negli ultimi quindici anni hanno mantenute intatte ai miei occhi le proprietà di intreccio e opposizione senza risolversi né per l'uno né per l'altra. È così che alla congiunzione, impossibile, ho sostituito un artificio: esplorare gli oggetti dell'interesse politico con il sapere ricavato dalla

clinica. L'artificio consiste nel modo con cui fronteggio l'impossibilità di ridurre quella «e» a congiunzione, dato che l'effetto di verità che si produce a tratti nella pratica clinica è legato al transfert che lo produce ed è osservabile e sperimentabile solo nella struttura del setting. Da qui deriva l'impossibilità: fuori dal transfert ciò che si perde forza d'impatto e radicalità: la psicanalisi non si coniuga con la politica. Benché lo sappia sono, sono sempre stata, spinta a trasferire un sapere da un campo all'altro: da quello della psicanalisi a quello dell'esplorazione politica. Fin da quando ciclostilavo volantini nell'Istituto di Psicologia di una calda, luminosa (e un po' fatiscente) Università del sud. Fin d'allora anche le urgenze più soggettive bagnavano nella cultura di un'epoca, si modulavano sui modi di conoscere di una generazione. Verso quest'ultima mi sento debitrice, ad essa vorrei rinviare quanto ho trovato e sperimentato in questi anni di procedere parallelo di pratiche di movimento e di lavoro clinico.

È strano, viene a volte da pensare, che sappia molto più del mio desiderio d'analista che del mio bisogno di politica. Come se l'inestinguibile, umana, sete di senso, non soddisfatta dalla clinica (che insegna, in una certa misura, a riconoscere, piuttosto, l'assenza) chiedesse asilo alla progettualità della politica, ma la scoprisse inadeguata a rispondere.

Nostalgia di senso: ma la nostalgia non nasce proprio dall'aver perduto -o dal credere di aver perduto - qualcosa che si possedeva? Il 'tempo del senso' è un tempo immaginario, ma la sua nostalgia è insopprimibile e così anche la credenza nella riattualizzazione del suo oggetto (riedizione del primitivo rapporto con la madre? Penso al convegno di Firenze (2) sul tema della nostalgia, alla difficoltà di trovare un connettivo nella frammentazione dei discorsi, alla passione della perdita che li caratterizzava). Mentre la psicanalisi filtra la credenza e la rivela illusoria, la politica la mantiene: cosa le si chiede, infatti, se non uno sconto, almeno, sull'insensatezza? Non è questo, forse, il senso della progettualità che sostiene l'agire politico comune? (Intendo qui con 'politico' le pratiche politiche di movimento e del movimento delle donne).

Con l'intenzione di trasmettere un po' di trasparenza rispetto a quella nostalgia mi sono rivolta alle comunità provvisorie create dal movimento - a quello delle donne, soprattutto - prima che alle comunità psicanalitiche. In questa logica ho scelto i luoghi in cui parlare: come se lì più che altrove ci fosse spazio per quanto mi preme e per cui vorrei ascolto.

Questa volta il pretesto per attivare il mio artificio era la fecondazione artificiale. Non che fosse pretestuoso il tema. Se ne parlavo è perché mi scalda e vorrei farne bruciare anche le altre. C'erano, a Bologna, visi e nomi noti, riconfluiti lì per discutere, col mio stesso pretesto, di temi

consueti - sterilità, fecondità, sessualità, maternità... - ma inesauribili moltiplicatori di domande. C'era vivacità e una freschezza curiosa che solo le riunioni di donne sanno creare. Questa volta ero lì non solo per il vecchio bisogno di una comunità del sapere e del cercare, ma anche perché quel tema forniva un'occasione speciale: era fatto apposta per infilzare il cuore delle donne, così vicino alle domande sull'origine - «da dove vengo?», sull'identità sessuale - «sono o no feconda (donna)?», sulla maternità - «che cos'è avere un figlio?» - e ad altre, corollarie, che a queste sono legate. Avevo accettato l'incarico di introdurre i 'soliti temi': sessualità, maternità, identità sessuale... Dovendoli unificare in qualche modo sceglievo di condensarli in due sole domande: Che cos'è procreare? Che cos'è una madre?

Sono domande annodabili ed intercambiabili tra loro (la seconda, ad esempio, può essere la formulazione femminile della prima) ma da tenere, provvisoriamente, distinte. Cominciamo dalla prima «Che cos'è procreare» e, per entrare in medias res rispetto al titolo del seminario, diciamo che questa domanda è stata rimossa radicalmente da parte della sperimentazione scientifica. La scienza spesso è opaca rispetto alle sue motivazioni: non si interroga sul perché dei suoi interventi, né sulla natura del soggetto su cui opera. Questa è una condizione del suo cosiddetto progresso che altrimenti sarebbe quantomeno più lento.

In questo caso, nel caso della fecondazione artificiale, l'aver trascurato l'aspetto, chiamiamolo psicologico - esistenziale e le conseguenze etiche della sua applicazione, ha prodotto effetti così inquietanti che alcuni (pochi) sperimentatori e ricercatori all'avanguardia nelle tecniche di fecondazione in vitro, hanno deciso di smettere. Parlo, ad esempio, di Jacques Testart (e della sua équipe) direttore di un attivissimo laboratorio di ricerca parigino, autore di un libro appassionante (*L'uovo trasparente*, Bompiani 1988) che dice i perché del suo abbandono di un progetto cui immolava da anni tutto il suo tempo.

In questo caso la domanda omessa «Che cos'è procreare», prima dell'agire sperimentale, gli si è presentata successivamente, negli effetti sulle coppie sterili che chiedevano il suo intervento; negli effetti su di sé che riesce a rilevare e criticare; negli effetti sulle donne fecondate artificialmente. Parlo di effetti psicologici, ma, ripeto, non solo psicologici; anche di effetti umani ed etici. J. Testart ha posto con grande lucidità il problema dell'etica che guida il ricercatore e lo scienziato e della responsabilità del suo atto e del suo potere. Soprattutto in questo delicatissimo campo in cui si gioca la natura stessa - la sola finora conosciuta -dell'organismo umano. E con la natura i più complessivi destini dell'uomo. L'etica - qui interessa l'etica dello scienziato, ma si potrebbe dire altrettanto dell'etica professionale di altri ricercatori, dello psicanalista, ad esempio - l'etica, dicevo, richiede

che si faccia luce sulle proprie opacità; comporta, innanzitutto, un sapere; sapere ciò che si fa, perché lo si fa, per quali fini, quali conseguenze sono prevedibili come prodotto di quell'agire. Dunque un ricercatore che operi nel campo della fecondazione artificiale deve chiedersi «che cos'è procreare» prima di (far) procreare. Non è una domanda da poco; anzi è piantata nel cuore del soggetto; di ciascuno di noi. È quella che si dice una domanda esistenziale. Ma non è solo una domanda da filosofi o da poeti anche se sono soprattutto loro a esplicitarla, a tentare di dare risposte. È una domanda da nevrotici, cioè da uomini e donne normali. È una domanda che riguarda tutti. La clinica psicoanalitica dimostra che, se è rimossa o ignorata, può produrre conflitti psichici oppure farsi materia, cioè affezione del corpo, sintomo. Una sterilità, ad esempio, può esprimere, nel linguaggio di conversione del sintomo, la mancata articolazione della domanda, l'incapacità di metterla a nudo, di situarla nella rete della propria storia soggettiva. Può succedere, ad esempio, che una donna sterile per motivi psichici (ma come dimostrarlo se non a posteriori?) si rivolga al ricercatore, adesso, più che allo psicanalista per chiedergli di dissolvere il suo sintomo; sarà impedito, così, l'emergere della causa, del senso di quella sterilità psicogena nata proprio per farsi sentire, notare, ascoltare. Il corpo parla attraverso i sintomi; il corpo delle donne, soprattutto. Molte affezioni dell'apparato genitale femminile, ad esempio, esprimono con un linguaggio organico una domanda sul senso della procreazione o, ed è la seconda domanda che ho formulato, su quello della maternità. Che cos'è procreare è una domanda sull'origine, sul senso del nascere e, dunque, del morire; sul perché un soggetto venga al mondo; da dove venga; sul perché debba sparire. L'esistenza del singolo, dell'individuo che nasce, vive e muore, fa problema perché, dal punto di vista della specie, del ciclo riproduttivo, un individuo che nasce, nasce per morire. Il suo significato, il senso della sua individuale esistenza, gli vengono dal posto che il desiderio dei genitori gli assegna; da quanto sia atteso, amato, nominato. Il nome che gli viene dato indica il suo posto nella comunità umana. Ma la designazione di un posto nell'amore parentale e di un nome che lo collochi simbolicamente nell'ordine della filiazione, non gli impedisce di interrogarsi sul perché della sua venuta al mondo. Non si è mai abbastanza sicuri del desiderio che ha preceduto la nostra nascita - e giustamente, perché ogni nascita rientra in una certa misura nell'ordine del caso - né dell'identità che ci fornisce il nome.

Ascoltavano; qualcuna, che prima chiacchierava, tace e si siede. Una registra; a nome di altre mi dirà poi che vuol saperne di più, che vogliono invitarmi a tenere un seminario di ampliamento su questi temi. A volte mi sembra strano essermi nutrita di un sapere così lontano, ancora, da quello di tante altre donne; uno strano sapere che talvolta produce rifiuti, talaltra le richieste più vive. Lì si gioca il mio voler far domandare, il trasmettere il gusto di qualcosa che si sa, inconsciamente, di

sapere, che si tratta solo di far emergere, almeno nella sua prima, possibile forma, quella della domanda.

Come si può non domandare? Come si può rinunciare a sapere? Ricordo questa come la prima, più ingenua domanda fatta alla psicoanalisi. Quel primo analista che come suo rappresentante interpellavo, mi rispose che si poteva aver paura di soffrire di verità. Non capii come potesse essere più forte la paura. Mi era estranea, ma solo perché il mio sintomo era un altro: sapere il vero del vero, indagare il senso più riposto, scandagliare l'ombelico più insondabile di ogni formazione dell'inconscio.

Adesso che avevo suscitato delle domande sapevo di essere lì per indurre un contagio e trasmettere un sintomo, il mio, trasformato sì dall'esperienza della formazione clinica, ma radicato in quella prima domanda. La verità sull'origine è una delle forme che prende il vero del vero. È un sapere impossibile ma anche un miraggio difficile da allontanare. Lacan, in uno dei suoi primi seminari, diceva che lui sull'origine non aveva niente da dire; vale a dire: non rompetevi inutilmente la testa, non è dicibile il vero del vero.

Eppure questa domanda fa fermentare l'immaginario, può produrre anche delle ipotesi teoriche, immaginarie, certo, senza la validazione della clinica, ma potenzialmente vere. Come questa, che suggerivo:

Freud ha definito «scena primitiva» il ricordo - reale o immaginario - di un coito fra i genitori; il trauma che ne deriva al bambino si alimenta delle sue fantasie sul rapporto sessuale e sul godimento che vi è connesso. La scena del trauma, in genere una fantasia, è il punto di riferimento delle domande del bambino intorno al mistero sessuale, vale a dire intorno all'enigma del godimento sessuale tra un uomo ed una donna, ma anche - ve la propongo come ipotesi - intorno all'enigma della fecondazione.

Questo secondo enigma - la fecondazione - costituisce un buco di senso nella dimensione simbolica del discorso umano; proprio perché è qualcosa di insensato, induce la proliferazione di un immaginario che possa renderlo sopportabile. Sopportabilmente umano.

Per immaginario intendo fantasie, sogni, aspettative, proiezioni fantasmatiche. Questo vale per ambedue i sessi. Ma mentre per gli uomini la domanda sul che cos'è procreare si applica ad altri campi della creazione, si sublima ad esempio nella produzione artistica ed intellettuale, per le donne, sebbene possa avvenire altrettanto, è più forte la tentazione di accostare *realmente* (per gli

uomini la fantasia di gravidanza, salvo in caso di psicosi, resta tale) questo sapere attraverso il corpo. Come se l'offrire il corpo come involucro, scrigno in cui si compie il processo del nascere potesse avvicinare di più il mistero, ridurne il margine di insensatezza e di arbitrarietà. Chi si accosta alla maternità con l'intento di ridurre il margine di mistero, di saperne di più sull'origine - ed è inevitabile che questa componente sia più o meno presente in ogni desiderio ed esperienza di maternità - trova spesso una risposta inattesa alla sua domanda. L'impossibilità di rintracciare il senso dell'origine, il contatto con la realtà irriducibile del passaggio dalla non-vita alla vita, produce nelle donne quei fenomeni che la clinica medica definisce psicosi gravidiche e puerperali. Perdita di realtà, sensazione più o meno intensa di spaesamento, labilità emotiva, fragilità psicofisica. Eccesso di vicinanza al reale, al buco dell'origine. Sappiamo che la medicalizzazione della gravidanza e del parto è espressione della difesa da un corpo femminile che contiene un mistero inquietante. Medicalizzarla equivale a rendere manipolabile, controllabile, visibile il suo mistero.

Lui aveva visto senza vedere. Mi aveva indicato, sul monitor, una macchia scura, una forma vaga, raggomitolata, dai movimenti quasi impercettibili. Diceva che scalciava, che era vivace, che stava bene. Descriveva ad un giovane assistente - percorrendo col dito sul monitor la sagoma scura -ogni parte del piccolo corpo. A tratti, parandomisi davanti, ambedue coprivano lo schermo dimentichi della mia posizione obbligata e supina. Mi disturbava più la loro medica arroganza che l'impossibilità di vedere. Né importava la 'fotografia', che mi proposero, di mia figlia al quarto - forse -mese di gestazione.

Aveva visto senza riuscire davvero a vedere e quando seppe della mia professione mi chiese di scrivere qualcosa per lui su questa esperienza, su come avevo vissuto l'impatto con le tecniche di indagine prenatale. Forse se il suo voler vedere fosse stato filtrato da un altro sapere, il suo messaggio - la domanda rivolta a me - gli sarebbe ritornato invertito: «Che cosa cerco io? Che cosa desidero lì dentro (in un ventre femminile)? Che voglio sapere?».

Era un tipo simpatico, però, con la sua domanda isterica formulata a cielo aperto.

Visibile. La visibilità dell'origine gioca un ruolo fantasmatico di rilievo nelle ricerche sulla fecondazione artificiale. Così come l'aveva già avuto nelle forme di indagine prenatale (amniocentesi, monitoraggio, ecc.). Eppure anche l'origine resa visibile non risponde alla domanda sul senso della procreazione. Non vi risponde, ad esempio, il poter assistere, come nel caso della fecondazione in vitro, all'attimo originario della vita: la fusione della cellula uovo con lo spermatozoo. Tutta l'abnegazione e la fatica necessari per attendere ed assistere al passaggio dalla

non-vita alla vita, dal non-essere all'essere, è l'effetto di un fantasma. C'è da chiedersi allora se *vedere l'origine* non sia un fantasma maschile. Se sia un modo di accedere ad un sapere - femminile - da cui la natura ha escluso gli uomini. Sembrerebbe di sì, considerato il numero notevole di ginecologi e ricercatori in genere che si applicano alla fecondazione artificiale. Per le donne sembra che la questione dell'origine si ponga in maniera differente. Non tanto, o non solo, nei termini del vedere, ma in quelli del sapere. Giacché la natura dà alle donne la possibilità di ospitare l'origine, di allevare nel proprio corpo la vita, questo sapere appare più accessibile, intimo, interno. Così, spesso, per le donne la domanda sull'origine si muta in domanda di sperimentare in sé l'origine, generare cioè un bambino anche a costo di prezzi elevatissimi sia fisici che psichici. Il desiderio di gravidanza corrisponde ad una domanda sul da dove si viene e presuppone la credenza che il corpo gravido possa rispondervi. Che cos'è essere incinta? Che cos'è percepire un'altra presenza umana nel proprio corpo? Com'è possibile essere due e insieme uno? L'immaginario sulla gravidanza vuole che all'unione biologica corrisponda una fusione di due soggetti, la madre e il figlio; che il primo, la madre, contenga ed insieme si accresca del secondo.

La gravidanza, a livello immaginario, realizza così il sogno, sempre frustrato, del rapporto d'amore: fare di due uno. La gravidanza fornisce quindi, alla domanda "che cos'è diventare madre?", un doppio sostegno fantasmatico: un sapere dell'origine e la realizzazione dell'unità di due esseri. Due sogni ancestrali dell'umanità ambedue egualmente impossibili.

A questi due fantasmi, o impossibili sogni, si aggiunge un terzo elemento: lo chiamerei una 'spinta strutturale' alla domanda di maternità. C'è infatti per le donne una difficoltà - che esiste anche per gli uomini ma si pone in termini diversi - ad assumere la propria identità sessuale. Ogni donna in qualche modo è costretta ad inventare un suo modo di essere tale. Chi può dire, infatti, che cos'è una donna? Possiamo dire solo che cos'è una madre. È chi ha un bambino e, possibilmente, se lo gode. Ma che cos'è una donna, come si diventa una donna, è più difficile dirlo. Succede allora che si sia in difficoltà a trovare risposte al come diventare donna. La scomodità di una posizione psicologica precaria (sono o no una donna?) può far precipitare una domanda di maternità. La maternità garantisce un'identità sessuale e aggira la domanda più difficile «che cos'è una donna», che è esterna alla posizione della madre.

È impossibile da dimostrare, ma proporrei di considerare ogni sintomo ginecologico in stretta relazione con la sovrapposizione e confusione fra le domande: che cos'è una donna/che cos'è una madre.

Succede talvolta che le donne suppliscano a questa difficoltà di trovare risposte univoche alla domanda sul che cos'è una donna costruendo modelli ideali di femminilità (l'esempio più celebre è quello della Dora di Freud che assumeva come modello di femminilità compiuta la donna amata dal padre, la signora K.); succede anche che si possano sentire incomplete o impotenti rispetto ad un supposto modello di femminilità ideale e che possano produrre dei sintomi; spesso dei sintomi ginecologici. Su questi sintomi non analizzati interviene la ricerca e la sperimentazione medica. Si genera così un corto circuito tra un fantasma maschile voyeristico, vedere l'origine l'abbiamo definito, ed una debolezza strutturale femminile, una difficoltà d'identificazione.

Il ricercatore e/o il tecnico della fecondazione artificiale può avere in questi casi non solo la funzione di ripristinare una funzionalità fisiologica, ma di sostenere un'identità problematica. In questo troverebbe giustificazione il suo atto: perché non soddisfare una domanda 'umana', il desiderio di maternità di una donna? Ecco l'alibi etico del ricercatore impegnato nelle tecniche di fecondazione artificiale. Come se il desiderio di maternità fosse naturale e giusto per definizione ed un impegno etico appagarlo. Ho delineato alcune - essenziali a mio avviso - dimensioni fantasmatiche su cui fa presa l'offerta delle nuove tecnologie riproduttive. Senza quei fantasmi nessuna sperimentazione sarebbe possibile: il ricercatore non vi sarebbe spinto e le donne non vi farebbero ricorso.

In fondo anche il mio era un tentativo di fecondazione artificiale, trasposizione sublimata di quel fantasma, così femminile, che fa sognare le bambine di poter (far) partorire un figlio alla madre. E il mio essere analista non vi era slegato.

Note

(1) Il 19 e 20 Dicembre 1987 si è svolto a Bologna un seminario sul tema della fecondazione artificiale organizzato dal G.A.T.R.A. (Gruppo di attenzione sulle tecniche di riproduzione artificiale).

(2) *Tra nostalgia e trasformazione*, Centro Documentazione Donna di Firenze. Quaderno di lavoro n. 2.

Non c'è Amore per Antigone

di Lidia Campagnano

Quale lingua ha parlato per bocca di Antigone? Ogni traduzione nuova della tragedia sofoclea va alla ricerca di significati che parlerebbero a noi attraverso la ragazzina che Sofocle manda a morte a causa di una durissima e pietosa disobbedienza. Questo vale dunque anche per la traduzione che Luisa Biondetti ha curato per Feltrinelli. È Rossana Rossanda, in un lungo saggio-prefazione, si concentra sui messaggi non raccolti che la figura di Antigone emana. Torna a parlarci ancora Antigone, in questo saggio, perché indaghiamo su ciò che accade quando, davanti ai nostri occhi, le polarità tra individuo e Stato, tra ciò che è giusto e la Legge, tra ciò che parla un linguaggio che sa di eternità e ciò che vuole essere solo storia, si pietrificano. È quando questa irriducibilità dell'uno all'altro polo si incarna in una donna. Perché mai è una donna a rappresentare questa frattura? Questa è la domanda-chiave del testo di Rossanda, quella che non trova risposta soddisfacente nelle molte interpretazioni di Antigone che costellano la storia culturale: Hegel e Brecht, Lacan e Anhouil, Holderlin e Kierkegaard, per citarne alcuni. I detrattori e gli innamorati di Antigone. Perché Sofocle volle una donna a svelare il sangue che macchia la scrittura delle Leggi che governano e fondano la *polis*? In piena coerenza con il suo stile intellettuale e con la qualità del suo ragionamento politico, che da sempre consiste nell'ispessire la storia e i suoi problemi rompendo le barriere, Rossanda chiama Antigone fuori dal cerchio magico dell'arte tragica, a parlare dell'oggi e dei suoi conflitti. E chiama uomini e donne a lasciarsi inquietare da questa invenzione del femminile che Sofocle ha proiettato nella sua tragedia. Presentando agli uni lo specchio della cecità di Creonte, foriera di sventure, e alle altre imponendo la necessità di riprendersi, dal cielo dei fantasmi, ciò che di vero e di significativo gli uomini hanno proiettato nelle loro immagini di femminilità. Chi di questi fantasmi non è più preda, sembra dire da tempo Rossanda alle donne di oggi, alle femministe, con queste proiezioni può intrecciare un dialogo, quello che Antigone e Creonte non potevano intrecciare. Eros del resto, questo demone di sesso maschile, giocoso ragazzino figlio di Povertà e di Espediente, ha indotto l'uomo a inseguire, dietro ai fantasmi della

femminilità, la donna stessa. Sarebbe proprio per il bisogno di superare "l'insanabile frattura dell'esperienza", più nuda che mai sul territorio della sessualità, che l'uomo avrebbe chiamato come "neutro" lo spazio delle domande ultime, cruciali, dell'esistenza: vita, morte, persona, sarebbero parole e domande che la cultura non connota con un sesso, proprio per lasciare aperta la porta all'incontro con l'Altra.

Ma è insieme deprimente e significativo constatare, in alcune reazioni isteriche apparse sulla stampa all'uscita di questo testo, l'orrore che certi uomini hanno manifestato di fronte all'idea di porsi domande ultime e cruciali sul presente. Di fronte alle poche pagine nelle quali Rossanda legge gli anni di piombo come riapparizione di Creonte e di Antigone, irriducibili e sordi ad altre voci peraltro flebili, un Coro di voci ha gridato che no, che nella vicenda del terrorismo è vietato vedere e indicare problemi umani radicali, fantasmi di morte su cui riflettere. È come se avessero enunciato splendidamente proprio il principio secondo cui le regole, le leggi scritte, a questo servono: a non porsi domande ultime, a non chiedersi della morte che ci portiamo dentro, a non volere più nessun "territorio neutro" dove sia possibile quella *philia* elementare che, al di là di ogni contraddizione, intravede la somiglianza, la fratellanza tra i corpi umani.

C'è chi gode di vivere tra i fantasmi e non ha nessuna intenzione di riprenderli in sé come proprie proiezioni. Pur di allontanare da sé questa eventualità si è separata, tra le attività umane, l'arte, delegandola a occuparsene. Faccia pure l'artista, Sofocle. Purché rimanga tra le sue belle pagine. La *polis* moderna ha eretto barriere più solide che mai. L'arte della tragedia può dunque proiettare sul suo schermo l'immagine di una donna, della quale la *polis* - la politica - vuol fare a meno. E può produrre i molti sguardi incrociati che della donna delineano la figura. Lo sguardo tenero del Coro, per il quale Antigone è bambina, *o pàis* (un maschile che sta per un neutro?). Quello di Ismene, la disperata sorella che resiste alla volontà di morte di Antigone, e viene da lei spinta verso la vita con durezza. Lo sguardo di Creonte, cieco e immemore, tutto ripiegato sulla sua ossessione legiferante. Tra questi sguardi si scolpisce Antigone come colei che non risponde: agisce, enuncia la sua fedeltà alle leggi non scritte, respinge. Le poche parole di chi ha scelto di morire.

Ma prima di morire grida una sua atroce constatazione di solitudine: il pianto "altissimo", assolutamente femminile al quale è Rossanda a porgere sguardo e orecchio. Perché è una donna a incarnare questa mortale disobbedienza alle leggi scritte? Perché è lei la portatrice di questa "necessità", di questo destino al quale dice "sì", con lucida e disperata consapevolezza? Perché solo una donna può recare in sé la memoria di un'origine che proprio la *polis*, la civiltà delle leggi scritte, ha cancellato: l'origine che sta nella Madre, non nel Padre che scriverà le leggi della proprietà sui

figli e sulla donna. Per secoli l'uomo ha scritto, contro ogni evidenza, che la genealogia dell'umanità era cosa sua: sua la procreazione, suo il 'vaso', il femminile al quale affidava temporaneamente i figli. Ma il mito, la tragedia, il fantasma femminile che l'uomo riproietta costantemente, stanno a ricordare che così non è, che il primo incancellabile rapporto vitale, per l'Umanità come per il singolo, è la Madre.

La Madre è il legame indistruttibile che annoda tutti i legami. E sono legami primari, dove è il corpo a parlare, non la mente separata dal corpo, non la separazione tra ruoli parentali. Il corpo senza norme separanti e senza tabù, ignaro dell'incesto e delle differenze.

Ivi compresa la differenza tra la vita e la morte, se è vero che la *Dike* di Antigone, quel principio di giustizia che confina con un'uguaglianza radicale (così dice Rossanda) vive nel regno dei morti soltanto: quasi che la nascita non fosse il momento di fondazione di una possibile uguaglianza tra corpi. Quasi che la nascita non fosse distinguibile dalla morte, e viceversa. Se Antigone - a questo punto, l'Antigone di Rossanda - comunicasse con Creonte... Se Creonte fosse meno sordo, se la mediazione di Emone, almeno quella, riuscisse, lui che ama Antigone. Se esistesse davvero, quel territorio "neutro" delle domande ultime, sul quale incontrarsi. Se... Potrebbe allora Antigone distinguere tra nascita e morte, tra vita e morte? Potrebbe, Antigone, non morire? A questo punto conviene entrare nel gioco delle Antigoni, accettare il terreno scivoloso dell'interpretazione. E andare a cercare Antigone anche nell'*Edipo a Colono*, per capirne il "destino", quel suo essere "nata per condividere amore" (*philia*, legame) che la fa morire.

La troviamo mentre, in compagnia della sorella Ismene, costituisce l'unico sostegno al padre cieco, e lo accompagna alla morte, desiderata e in qualche modo pacificante. Prima che Edipo venga accolto dalla sacra terra di Colono, che lo inghiotte, arriva Polinice. Antigone cerca di conciliare padre e figlio, inutilmente, perché Edipo maledice il figlio, esaltando le figlie che, come "uomini" lo hanno sostenuto e protetto.

Alla morte di Edipo, Antigone (con Ismene, fin qui alla pari con Ismene!) rifiuta l'ospitalità offerta da Atene, e parte per Tebe. Per tentare inutilmente di riconciliare i due fratelli in guerra, per riconciliare Polinice con Creonte. Povera Antigone, la cui breve vita trascorre nello sforzo di "legare" chi si separa. Povera Antigone "necessitata" dalla nascita a stringersi a uomini che si divincolano dai legami comuni che l'incesto (la Madre) ha mortalmente stretto, e che diventano tanto più mortiferi quanto più tutti questi Labdacidi, uno dopo l'altro, si sforzano di separarsi sul filo della spada, di individuarsi, di distinguersi, di "scrivere" per sé leggi e definizioni etiche che

recitino e diano ordine all'amalgama che li incolla l'uno all'altro. Antigone non si separa, se non dalla *polis*. Solo qui alza una barriera: tra il suo essere *autónomos* e l'altrui obbedienza alle leggi scritte. Ma la barriera che costruisce tra sé e le Leggi è anche la barriera tra sé e la sorella che si sposerà, tra sé e Emone, tra sé e le nozze. Di nozze parla solo con disperazione, non solo perché non le avrà: ricorda con disperazione le nozze infauste del padre e della madre, e anche le nozze di Polinice con la figlia del re di Argo, che gli hanno dato truppe per andare a morire a Tebe. C'è una barriera, tra Antigone e Eros? Eros, che "investe l'umano genere del bisogno più profondo, quello di *non finire*", e spinge i due sessi a procreare e a creare opere per "vivere oltre la vita", è assente da questa tragedia. *Philia o pietas*, necessità di legami, uguaglianza dei corpi, questo sì: ma non Eros.

Perché? Forse perché la 'bambina' Antigone, Madre preoccupatissima di riottosi figli, non sperimenta mai "l'essere uno" con tutti. Forse perché nel momento nel quale tutti i suoi, i Labdacidi, si dibattono per essere individui, per distinguersi dal legame, lei individuo non può essere. Antigone non può nascere all'individualità, può solo morire in un pianto che parla più che di solitudine: parla di annullamento. Né viva, né morta: le sue ragioni non hanno un Dio che le rappresenti. Come può accedere a Eros, a quell'essere uno per poter essere in due, chi ha provato solo l'essere tutt'uno con l'altro? E ancora: come può Eros comunicare con una donna che parla dei suoi Labdacidi come di un legame con l'eternità del passato, e dei figli come del legame con l'eternità del futuro perché per lei, non-nata come individuo, non esiste un presente? Potrebbero essere, i figli, non "opere", desideri di eternità, ma nascite e crescite? Desideri di essere uno e due, desideri di fusione dentro la vita, non oltre la vita. In una parte della vita, non nel destino di una vita. E desideri di individuazione, non di separazione violenta fatta con la spada e con la paura.

Si tratterebbe però di un altro Eros. Di un'altra Antigone, non di quella sofoclea, testimone forse della non nascita, della morte precoce del soggetto-donna, alle soglie storiche della "scrittura" o della nascita del soggetto-uomo. Forse.

Ma se è questo soggetto a fondare il territorio detto neutro, delle domande ultime, quelle sulla vita, sull'amore e sulla morte, è su questo territorio che mancano le parole per le domande ultime di una donna. È come se qui Antigone venisse cancellata da una scrittura, e da un Eros legiferante, che separa e svalorizza il tempo tutto presente della procreazione e dell'accudimento della prole, dal tempo, in corsa verso un eterno futuro, della creazione maschile di opere. Che separa e svalorizza il desiderio di continuare a vivere un poco nel cuore dei figli dal desiderio di non finire mai, di pietrificarsi eterni nella storia dell'umanità. Certo, questo è il "pianto finale" di una mia Antigone, forse poco sofoclea. Un'Antigone che piange anche la separazione da Ismene, quella sorella se

possibile più muta, ancor meno dialogante della non dialogante Antigone.

In sonno e in veglia

di Barbara Kleiner

Quando, due anni fa, nella sua collana «Fabula», Adelphi pubblicò il romanzo *L'iguana*, si ebbe modo e motivo di «riscoprire» una scrittrice di cui, per vent'anni, quasi non si era più fatto il nome: Anna Maria Ortese. *L'Iguana* è forse l'opera più compiuta dell'autrice, in cui riesce ad annodare, condensare, in una sofisticata costruzione narrativa, i motivi intimamente suoi, di cui anche precedentemente aveva dato saggio, innanzitutto nei tanti racconti, pubblicati in vari volumi, da *Angelici Dolori* che risale al 1937, fino a *L'Alone grigio* del 1969. Il romanzo era stato pubblicato per la prima volta nel 1965, e di fronte alla sua grande compiutezza estetica può stupire il fatto che invece, nel 1967, il Premio Strega sia stato assegnato ad un'altra opera dell'autrice, dal punto di vista estetico molto inferiore, e cioè a *Poveri e Semplici* che è dello stesso anno. Mentre quest'ultimo, un lungo racconto, rimane tutto legato ad uno stile vagamente neorealistico con forti tratti autobiografici e pesanti connotati ideologici non sempre impliciti, *L'Iguana* è un'opera che, per il suo riuscitissimo intreccio fra fantastico e realistico, per la sua spontanea maestria, con cui traduce e fonda il pensiero filosofico nella trama narrativa, può legittimamente collocarsi nelle più nobili tradizioni del romanticismo tedesco o inglese. Ora l'Adelphi propone un altro volume della stessa autrice che sotto il titolo *In sonno e in veglia* raduna dieci racconti. Questi racconti sono stati scritti, con una sola eccezione, negli anni '70-'80. Il volume può quindi considerarsi una preziosa testimonianza dell'evoluzione dell'autrice in questi lunghi anni del suo silenzio. I temi sono ancora quelli che da sempre hanno travagliato la mente dell'autrice: l'amore inteso come *pietas*, la compassione per la creatura muta, mutilata e umiliata, e la questione se questa sia riscattabile, che stanno al centro di *Folletto a Genova*, *La cura* e, per certi versi, anche di *Nabel* e *Saluto di Notte* così come dell'episodio centrale di *Piccolo Drago*. Vi è però un timbro nuovo in questi testi i quali, a dire il vero, è improprio chiamare racconti. Sono piuttosto brandelli, frammenti di trame narrative che affiorano come le perle del rosario fra le dita, per poi essere distrattamente lasciati cadere, il tutto accompagnato da un mormorio assorto, un monologo interiore ininterrotto dove si scorge la

voce dell'autrice stessa, non mediata da un io narrante, che spesso si rivolge direttamente al lettore. Questa immediatezza di un parlare in modulazioni e su registri diversi, in sonno e in veglia, appunto, è l'elemento nuovo in questi testi, osservabile innanzitutto in *Il continente sommerso*, *Bambini della creazione* e *Piccolo Drago*, essendo quest'ultimo una «conversazione» (fittizia?). È come se di fronte al sempre più profondo oblio della *pietas* e della crescente devastazione di quanto vi è di più piccolo ed inerme al mondo, la mente dell'autrice smarrita si ritraesse e, sotto lo shock subito, cominciasse a parlare da sé, in una specie di trance, dove confluiscono e si mescolano indistintamente pensieri e sogni, lucide riflessioni e distratte divagazioni. Tutto ciò parla però sempre di una cosa e di una cosa sola che è la creatura umiliata e la creazione profanata. «Prima della confessione del maggiore ed eterno peccato, ch'è la sottomissione, l'uso e la degradazione di tutti i piccoli popoli muti, da parte della *superiore* razza umana, per questa razza, essenzialmente distruttrice, non ci sarà speranza di sfuggire alla Nube. Poiché non è lei, la Nube, che viaggia verso di noi: siamo noi, inventori dell'offesa infinita (*Oltraggio* è la parola giusta) alla Natura sovrumana, siamo noi che viaggiamo, corriamo, accecati dall'ansia di superarla, verso quella Nube. E costruiamo la Fine», (p. 158). Entro questa prospettiva di una fuga apocalittica verso la Fine, il parlare ossessivo della Ortese, il suo parlare sempre di una cosa e di quella soltanto, assume il carattere di una recita che sta fra lo scongiuro e la preghiera, da un semplice *dire* diviene *disdire*, una specie di contro-fascino attraverso il quale si vorrebbe esorcizzare il fascino maligno di quella scena orribile. In questo senso, le frequenti interpellazioni del lettore sono più di un artificio letterario: sono pressanti inviti di associarsi a questa specie di preghiera-scongiuro. Vi è un *leitmotiv* che attraversa e segretamente lega fra di loro queste storie di sparizioni, metamorfosi, voli notturni e viaggi dell'anima che sempre di nuovo si spalancano sul vuoto, che è una interrogazione di carattere alchemico. Se l'alchimia tradizionale ambiva alla trasformazione di materia bruta in oro, quella qui ricercata da Anna Maria Ortese dovrebbe operare in senso inverso: ri-trasformare ciò che in sé accumula valore e pertanto rimane elemento isolato, in bassa materia la quale, proprio in quanto bassa, è tanto più suscettibile di rapida contaminazione, vale a dire: metamorfosi. Si tratta dunque di trovare la formula per trasformare diamanti in concime. Questo motivo, reminiscenza da letture favolistiche persiane, e che mostra ricongiunti i due poli della catena metamorfica che dovrebbe attraversare e legare fra loro le cose del mondo, appare per la prima volta nel primo racconto per poi, nell'ultimo testo, svelarsi dal suo versante argomentativo. L'errore fondamentale, fonte di «tutti i violenti e delittuosi comportamenti» è la credenza «che il Mondo sia una cosa - invece di un respiro, e un sogno - e la proprietà (su tale respiro e sogno) un diritto», (p. 176). Contro questa concezione erronea e fundamentalmente distruttrice, la Ortese mobilita tutte le forze della sua coscienza, in sonno e in veglia cercando, quasi ipnoticamente, di indurre il lettore a fare

altrettanto.

Ora, è innegabile che per una serie di gravissimi problemi del mondo contemporaneo si lascino individuare le radici in materialismo e avidità di possesso; la terminologia stessa però tradisce un punto di vista che, a guardarlo meglio, si riduce assai presto ad un diffuso francescanesimo, alimentato da alcuni elementi romantici trivializzati - una mistura molto esposta ai pericoli del sentimentalismo, e il presunto fondamentalismo dell'argomentazione rischia di sfumare in genericità. Convinceva di più *L'Iguana* dove Anna Maria Ortese aveva trovato una forma sofisticata e complessa per rappresentare la propria amorosa prostrazione verso il mondo, la propria medianità, senza tuttavia tacerne le intime contraddizioni ascrivibili alla figura paradossale della pietà cristiana stessa, che si addensano e precipitano nella fine repentina e crudele del romanzo. Facendo invece leva, esclusivamente, sulla compassione per i «piccoli popoli muti» e celando la problematicità intrinseca alla *pietas*, si ottiene poco più di un consenso alquanto generico e melenso: perché sarebbe *disumano* negarlo.

Diceva Walter Benjamin: finché ci sono mendicanti al mondo, c'è mito; aggiungeremo: finché ci sono piccoli popoli muti maltrattati, c'è mito, d'accordo. La dissipazione dell'impuro velo mitico però che avvolge e mendicanti e creature umiliate, non si ottiene mediante una incondizionata, compatita prostrazione verso di loro, bensì tramite l'astuzia, una astuzia dialettica (per usare un termine oggi quasi caduto in disuso): unico viatico potente assai per attraversare indenni le zone pericolose e fumose di un manicheismo della ragione rovesciato, di una irrimediabile comunanza con il mito, come si delineano nell'episodio centrale di *Piccolo Drago*. Di tale astuzia dialettica, come scaturisce da una vitale rabbia per la dignità offesa, può dare esempio l'episodio narrato da Josef Brodski il quale riempì di botte un medicante finché questo non si batté sul serio contro di lui: allora poterono stringersi la mano. E, aggiungerei, poterono stringersela nella ritrovata solidale consapevolezza che quello schiaffo aveva ridestata dal torpore mitico, la consapevolezza cioè che il mondo è anche - non solo, ma anche - Cosa, e che quel suo lato oggettuale richiede attenzione, cura e ragione desta, in breve: responsabilità. Poiché se non c'è questa, la Fine non avverrà per peccati spirituali, bensì, repentinamente, per sbaglio. Salvo pensare che nel discorso e nell'atteggiamento proposti da Anna Maria Ortese debba riconoscersi l'utopia al femminile. Ma questo non vorrei proprio pensarlo. Ritengo invece che vi sia leggibile una particolare difficoltà, questa forse sì squisitamente femminile, nel passaggio da morale intimistica e privata a morale pubblica. Un passaggio non tracciato al femminile, da inventarsi di volta in volta nell'equilibrio difficile da trovare e mantenere poi fra matrimonio di dedizione amorosa al piccolo, inappariscente e

quotidiano, e la necessaria mediazione di questo con i termini del patrimonio politico e sociale, nel quale pure si vorrebbe intervenire.

Le metafore della scienza

di Patrizia Violi

Riferendosi al movimento delle donne e alla riflessione da esso prodotta, nel 1973 Adrienne

Rich scriveva: "È ormai chiaro che stiamo assistendo ad uno spostamento di prospettiva di gran lunga più straordinario e gravido di conseguenze dello spostamento da teologia a umanesimo che ebbe luogo nel rinascimento europeo".

Più di dieci anni dopo, la forma e i modi di questo spostamento, nonché i termini della nuova prospettiva, sono stati oggetto di riflessione e discussione in un convegno tenutosi all'Università di Wisconsin, negli Stati Uniti, dal significativo titolo 'Feminist Studies: Reconstituting Knowledge'. Gli interventi di quel convegno sono usciti nel 1986 in un volume a cura di Teresa de Lauretis (*Feminist Studies / Critical Studies*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, pp. 231). Credo non inutile suggerire qualche elemento di riflessione a partire da questo volume, in una fase in cui anche in Italia si è sentita l'esigenza di momenti unitari di confronto, scambio e discussione fra donne operanti in campi e discipline diverse. Penso soprattutto al convegno di Modena dell'anno scorso, non per stabilire parallelismi che non sarebbero in questo caso né utili né possibili, ma al contrario per leggere in trasparenza i fili di possibili convergenze proprio a partire dal senso chiaro delle molte differenze che intercorrono fra la nostra storia e la loro. Con la convinzione che le molte 'differenze' che abbiamo voglia, e sentiamo la necessità, di capire e forse riaffermare, vadano considerate anche come possibilità di ritrovare, in storie lontane da noi, qualcosa che profondamente ci appartiene. Impossibile esaminare in dettaglio i molti, e complessi, interventi; mi limiterò a osservazioni parziali che non rispondono a nessun criterio di completezza ma solo alla prospettiva assai soggettiva delle mie domande. In particolare vorrei soffermarmi su un dato che credo essenziale per capire la realtà del movimento delle donne americane, ma che apre una serie di questioni che a me paiono di estremo interesse anche per noi.

Mi riferisco al riconoscimento istituzionale che il movimento delle donne nordamericano ha fin dal suo inizio esplicitamente perseguito, almeno per quanto riguarda una sua consistente componente, attraverso la costituzione di corsi di studio e dipartimenti interni alla struttura accademica universitaria (gli Women's Studies). Ricordo, del mio primo soggiorno negli Stati Uniti agli inizi degli anni '80, lo stupore, quasi l'imbarazzo, di fronte ad una così organizzata struttura accademica, quasi inconcepibile alla mia esperienza basata sull'analisi del vissuto, del personale, della sessualità. Uno stupore il mio che era però anche parziale incomprensione, perché la problematica che si articolava dietro la spinta delle donne americane a darsi forma istituzionalmente riconosciuta, a costruirsi un'immagine culturale all'interno della comunità scientifica, rifiutando la marginalità, mi appare oggi assai più complessa e meno semplicisticamente definibile di quanto non pensassi allora. Non è un caso, credo, che questo problema stia emergendo in tempi più recenti anche da noi; certo con modalità e percorsi diversi, ma con la stessa esigenza di ripensare in forme altre la dualità integrazione/marginalità.

Leggendo gli interventi di questo volume e la lucida introduzione di Teresa de Laurentis, appare evidente la complessità delle contraddizioni di un processo di istituzionalizzazione che certo lineare non è, né potrebbe esserlo, dato il carattere intrinsecamente anti-istituzionale che ha segnato la nascita del movimento delle donne, negli USA come da noi.

Nel movimento americano il progetto di ripensare e riorganizzare la conoscenza e il sapere delle donne passa mi sembra con generale consenso attraverso i Feminist Studies, ha cioè luogo entro l'istituzione accademica. Ora una simile situazione, al di là della questione che ho già menzionato del rapporto fra istituzionalizzazione e marginalità, pone anche un altro problema forse meno evidente, certo più sottile e, almeno per me, ancora più essenziale. Mi riferisco al rapporto di passione e d'amore vorrei dire, che lega molte donne al proprio oggetto di studio e alla problematica possibilità di poter vivere questa passione 'da donna', senza cioè dover necessariamente annullare la propria specificità entro schemi di pensiero e modelli di comportamento che non ci appartengono, estranei e incompatibili con la nostra soggettività e con le forme sessuate di tale soggettività. Insomma come avere il diritto e la libertà di pensare su ciò su cui gli uomini hanno da sempre pensato, ma di farlo a partire da ciò che siamo.

Il fatto che la riflessione sulla propria individualità e sul proprio essere donna si sia sviluppata, per le ricercatrici americane, o almeno per un largo numero di esse, all'interno di una struttura istituzionale come i Women's Studies, ha fatto sì che molto spesso questa riflessione fosse radicata all'interno della propria disciplina, interrogasse da uno sguardo e una prospettiva diversi, proprio lo

stesso oggetto su cui si esercitava la ricerca istituzionale, modificandolo, trasformandolo, stravolgendolo.

Attività professionale e riflessione sulla propria soggettività sessuata tendono così a congiungersi e a confluire, almeno in linea di principio, verso una ridefinizione e ristrutturazione che è necessariamente anche 'interna' al fare scienza, ricerca, cultura. Mi pare che il movimento delle donne in Italia (o forse generalizzo troppo e si tratta solo di un mio percorso individuale?) abbia seguito una strada diversa e, partito inizialmente dai temi del personale, della sessualità, dell'inconscio, sia arrivato solo negli ultimi anni a confrontarsi anche con gli oggetti tradizionali del sapere e delle sue discipline: la filosofia, la storia, le scienze ecc.

La questione è quella, delicata e fondamentale, di come e se sia possibile restare fedeli alla propria soggettività e al proprio sesso e al tempo stesso mantenere un 'legame d'amore' col proprio oggetto specifico di studio. Dove il nodo problematico non si situa tanto a livello di complicità con l'istituzione, complicità che, più esterna ed oggettiva, è forse anche più facilmente districabile. Il vero punto è la complicità con quello stesso sapere dei cui limiti e parzialità siamo per altri versi così consapevoli.

Per questo forse trovo interessante, nella riflessione di molte femministe americane, proprio il loro nascere e situarsi all'interno della comunità scientifica. È proprio in questo contesto che si sono sviluppati i lavori critici delle donne in ambito scientifico, apparentemente il luogo più neutro e inaccessibile alla riflessione sulla soggettività sessuata.

Sono state donne scienziate a mettere fortemente in discussione la pretesa oggettività e neutralità del discorso scientifico, a rivendicare l'ineliminabile presenza dell'elemento individuale, soggettivo, sessuato. Questo spostamento ha già prodotto importanti risultati, soprattutto, a me pare, nel disvelare molte delle metafore implicite nel discorso scientifico, nel destabilizzare e ristrutturare i campi narrativi che costituiscono le scienze naturali, per usare le parole di Ruth Bleier in questo volume.

Un simile approccio mi pare estremamente interessante in quanto sottolinea la centralità dell'aspetto linguistico nel lavoro delle donne scienziate (e non solo di esse): l'estrema importanza cioè di ridescrivere e rinominare la realtà del discorso scientifico operando in primo luogo sulle forme della rappresentazione, sulle scelte del metalinguaggio. Con la convinzione che il metalinguaggio della teoria e della descrizione - scientifica e non - ben lontano dall'essere neutro, condizioni e costruisca

la realtà che apparentemente sembra motivarlo. Esempio in questa direzione è il lavoro di Evelyn Fox Keller sulle metafore del discorso scientifico sul femminile.

Nel suo saggio in questo volume Fox Keller presenta un'interessante analisi della metafora della visibilità, come particolare figura discorsiva su cui l'ideologia del discorso scientifico ha costruito il suo potere e la sua apparente oggettività.

La metafora si ritrova in Freud che associa il concetto di invisibilità al maschile e quello di visibilità al femminile, definendo l'abbandono della madre e il volgersi al padre come 'trionfo dell'invisibile' in quanto 'vittoria della spiritualità contro i sensi'. D'altra parte tutta la scienza moderna sembra profondamente pervasa dal mito opposto del 'trionfo del visibile', del disvelamento dei segreti della natura come luogo del segreto, del 'femminile'. Fox Keller mostra il nesso profondo che lega il livello della rappresentazione e delle forme discorsive con la costruzione dell'ideologia e del potere. Perché se è il potere a costituirsi come il termine centrale che articola il passaggio dell'invisibile al visibile, è però nel linguaggio che questo potere prende forma, nelle particolari figure del discorso della scienza. L'ideologia, maschile, del controllo sulla natura e della 'visibilità' del segreto della vita che la moderna biologia molecolare persegue, non riguarda soltanto, o principalmente, i risultati della biologia molecolare, ma soprattutto la rappresentazione di questi risultati.

Una maternità incrociata

di Luciana Percovich

«... ma io, da un po' di tempo, non è che abbia cambiato la mia visione sulle donne, perché sono sempre stata più dalla parte delle donne che dalla parte degli uomini; però in quest'ultimo periodo ho trovato delle donne... a parte il nostro gruppo, ma anche all'esterno... ho trovato delle donne veramente eccezionali».

«Hai cominciato a credere nelle donne».

«Non lo so perché. È un periodo che le donne forse le ascolto in maniera diversa».

«Sei più disposta verso di loro, ti poni in maniera diversa». «Ogni volta che parlo con una donna penso: Eh, già, è così perché.... Questa qui... chissà... il materno...» (1).

«Insegnare diventa ripercorrere la storia dell'acquisizione culturale accompagnate da una madre. Una madre reale, un corpo con cui non si riesce a riprodurre l'opera di cancellazione che si fa con le proprie simili o con se stesse. Un corpo materno presente, che non si riesce a 'travestire', significa la presenza irremovibile del proprio sesso e obbliga a guardare alla propria storia, al completo. Che costi, che perdite, che operazioni (abilissime), che cosa si deve rimuovere, cancellare o esaltare per accedere all'attività sociale e culturale, per l'ingresso nel mondo 'storico', al simbolico, si diceva una volta?» (2).

Sono due citazioni dal libro curato da Paola Melchiori, *Verifica d'identità*, che raccoglie, come recita il sottotitolo, «materiali, esperienze, riflessioni sul fare cultura tra donne», edito da Utopia (nuova attività dell'associazione culturale DWF, che si affianca all'omonima, e ormai longeva, rivista). Citazioni provenienti dai due diversi poli, le discenti e le docenti, che si sono confrontate nell'originale esperienza didattica milanese dei corsi 150 ore per sole donne, nei corsi monografici gestiti dal Cedos, nei progetti di formazione professionale legati al Fondo Sociale Europeo e nell'esperienza più complessa, più atipica e, anche dopo questo libro, ancora quasi tutta da scrivere, della cooperativa *Gervasia Broxson*. Esperienze tutte talmente vitali che oggi continuano, sotto

nuova veste, nella neonata «Associazione per una Libera Università delle Donne», che ha iniziato proprio in questo periodo le sue attività. Il libro, «documento storico eccezionale, frutto del lavoro collettivo di dieci anni», racconta di una delle imprese più significative e ricche «del femminismo in fatto di critica all'intellettualità, alla cultura, alle metodologie della ricerca e ai rapporti di insegnamento» (3), ma anche tra le più sconosciute, fino ad oggi, per chiunque non ne abbia in qualche modo fatto parte. Si tratta, quindi, di un esempio di quel lavoro carsico che spesso prepara i cambiamenti culturali e sociali? Dipende da uno stile di lavoro e di conoscenza a tal punto coinvolgenti da non poter autorappresentarsi immediatamente? O, ancora, il prodotto di questa esperienza è una «verifica di identità» talmente riuscita, da aver messo in crisi i normali canali della comunicazione e quindi chiunque, da dentro o dall'esterno, volesse raccontarne la vicenda?

Il libro non affronta direttamente questi quesiti e tanto meno propone risposte che possano suonare come indicazioni generali o slogan politici; c'è, invece, nel racconto a frammenti del libro, il farsi ininterrotto di domande e risposte di questa natura, mostrate mentre agiscono nel concreto di una relazione istituzionale tra donne. E quel che ne vien fuori è qualcosa che nemmeno le donne sono ancora abituate ad attendersi; l'assenza di ogni retorica narrativa e rassicurante, la mancanza di un ordine prospettico e sistematorio capace di spiegare, a ritroso, un preteso senso unico nella direzione da prendere nel presente. Anzi, viene messa in discussione proprio l'origine del bisogno delle sistemazioni che danno *un* ordine storico, culturale e politico.

L'originalità dell'esperienza in questione, rispetto alle analoghe iniziative di donne, in Italia e all'estero, si può cogliere anche nelle soluzioni organizzative e istituzionali adottate: è diversa l'esperienza romana del Centro *Virginia Woolf*, da subito «università delle donne», senza i passaggi intermedi della capillarità e dell'estensione sul territorio cittadino e dell'hinterland; sono diversi i *Women's Studies* statunitensi, interni all'istituzione universitaria ufficiale, di cui fanno parte a pieno titolo, pur nella loro piena autonomia di metodi e di contenuti. Si parla dunque del fare '*cultura*' tra donne, e di come il farlo modifichi dall'interno i modi e i contenuti dei saperi; così, per la lettrice arrivata in fondo al libro, la parola in questione - '*cultura*' - ha cambiato significato, è stata ridefinita. Fare cultura tra donne qui ha significato avviare un progetto insieme politico ed esistenziale che, nel lavoro comune tra donne che si danno un oggetto ed una visibilità sociale, fosse capace di mettere in moto la ridefinizione delle categorie conoscitive date.

Si è trattato cioè di un riattraversamento dei saperi dall'interno di una forma di organizzazione data (che comprende la scuola, il lavoro, la famiglia, la politica), agito nel momento della loro comunicazione, del passaggio della conoscenza: momento che non è neutro, non è indifferente. Un

riattraversamento che ha reso cosciente e visibile che cosa avviene nel processo che rende possibile il sapere, e come questo processo connoti la qualità stessa del sapere. Già da tempo sapevamo che i saperi, i contenuti, le categorie non erano neutre, ma esprimevano solo in negativo il nostro essere donne; noi ne eravamo il «garante muto». Ora, e proprio grazie ad esperienze come questa di cui qui si legge, sappiamo che possiamo costruire un sapere diverso se, nell'atto del suo passaggio, non riproduciamo anche tra noi la rimozione del nostro sesso, ma ci obblighiamo a guardarci l'un l'altra *intere*.

Qui si parla di un processo di costruzione in cui i rapporti tra docente, discente e l'oggetto della relazione sono ugualmente coinvolti, e tale da costringere anche l'osservatore esterno a riconsiderare le sue categorie di lettura, a guardare con occhi nuovi lo sfondo stesso da cui emerge l'evento. Di un lavoro di ridefinizione dei paradigmi conoscitivi tale da permettere finalmente alle donne di pensare di potersi vedere un giorno rappresentate nello specchio delle simbolizzazioni sociali.

Nel concreto di questa esperienza 'didattica', tutto ciò ha significato per le docenti essere completamente dentro la propria disciplina (possederne il linguaggio, i contenuti e i metodi) e leggere contemporaneamente la propria distanza, *vedendo* la propria identità sessuata e quella delle proprie allieve; per le discenti, non separarsi mai dalla propria piena materialità di vita (corpo, famiglia, fabbrica) e dal desiderio di conoscenza; per entrambe, una grande consapevolezza dell'intreccio di tutti questi elementi nella relazione messa così in atto. Una relazione precisa, definita, finalizzata, che richiedeva momento dopo momento la capacità di effettuare scelte, determinanti nell'immediato la qualità e l'efficacia della relazione stessa - il funzionamento della comunicazione in assenza di rimozioni - e nel futuro il prodotto individuale e collettivo di tutto ciò. La modalità di relazione è affine a quella materna, caratterizzata inizialmente dalla totale confusione della madre coi bisogni del figlio, dalla necessità di far emergere in entrambi la capacità di individuazione/separazione nella relazione. Una grande consapevolezza sulla natura del rapporto è indispensabile per poterlo gestire, momento dopo momento. In più, la modalità particolare della relazione tra madre e figlia, basata sulla specularità dei corpi se consente l'individuazione come persona senza lo strappo che comporta invece la diversità di sesso dei corpi, incontra il problema di separarsi senza poter usare la diversità di sesso. (1)

Una modalità di relazione che, contenendo dentro di sé la somiglianza (di sesso), la separatezza (come soggetto) e la diversità (individuale), permette di intravedere come possa avvenire un processo di simbolizzazione diverso da quello maschile. Una modalità, in altre parole, che non ha

bisogno del «garante muto» per dirsi, che tenta di uscire dalla conseguente gabbia del pensiero binario (soggetto-oggetto, pieno-vuoto ecc.) e che, relativamente al modello mette in discussione nelle sue componenti inconsce la verticalità autoritaria e statica tra maestro e allievo/a. Simile, in questo, ad un normale rapporto didattico non fondato sull'uso autoritario della disparità, ma profondamente diverso per la specularità dei corpi coinvolti.

In questo pieno dinamico, i linguaggi e i contenuti delle discipline passano ma desacralizzati, relativizzati quanto al loro valore assoluto, delegittimati dalla loro aura di legge e di necessità, restituiti alla loro spendibilità di valori d'uso, sostituibili e modificabili in quanto visti nella loro origine sessuata. Dallo svelamento della parzialità dei saperi e dalla «presenza irremovibile» del sesso femminile vengono così poste le premesse necessarie per la loro ridefinizione, con la consapevolezza che l'introduzione di una profonda modificazione in un punto non lasci invariato tutto il resto. Di tutto questo parla *Verifica d'identità*, col suo stile a volte ostico per effetto di discontinuità: come se venissero aperte, e poi subito rinchiusse tante finestrelle su una panorama dai colori troppo violenti e mischiati per poter essere contemplato da uno sguardo abituato a funzionare su gamme molto più distinte e smorzate. Rivelando così uno dei tanti limiti del nostro funzionare coatto: l'abitudine acquista di separare sempre tra mente e corpo, tra ragione e sentimento, tra pieni e vuoti. E se i due termini si intrecciano, si crea come un ingorgo, andiamo in corto circuito, in black out. Ed è forse proprio per questo che della *Gervasia Broxson* si parla poco; là erano in gioco anche altre cose oltre alla trasmissione e al riattraversamento dei saperi. Là erano in gioco, tra donne, le più pure regole del gioco e i simboli estremi della socialità maschile: il denaro, il potere, la gerarchia nelle istituzioni, la competizione. Cosa ne sia successo, e cosa sia successo alle donne coinvolte in quell'esperimento resta ancora, in gran parte, da analizzare. Ma ad un libro come questo, già tanto ricco, non si può rimproverare quello di cui manca, perché così facendo si richiederebbe di perderne anche i tesori.

Ne enumererò alcuni, che scandiscono i capitoli del libro e alcune tematiche ricorrenti dei corsi. Le donne e il tempo: la contraddizione tra il tempo quotidiano e l'organizzazione sociale del tempo; le donne e il lavoro: il lavoro domestico, il lavoro della fabbrica, il lavoro dell'apprendimento, le immagini primordiali e mitiche del materno. Il disagio dello stare tra donne: «Solo a fatica e con molta titubanza si riconosce la possibilità di integrazione, nella stessa persona, dell'aspetto identificatorio e di quello della diversità, ed acutamente - in questo gioco di empatia e di distanziamento - si intuisce lo spazio dell'apprendimento, della crescita e perciò anche di uno scambio». (4).

A quando, il seguito della storia?

Note

(1) P. Melchiori (a cura di), *Verifica d'identità*, Utopia 1987, p. 116

(2) *Ibidem*, p. 18

(3) L. Melandri «A margine della politica?», *Il Manifesto*, 27/XI/1987

(4) P. Melchiori, *cit.*, p. 114.

La ricerca delle donne

di Paola Melchiori

Come dice anche l'introduzione, il volume che raccoglie gli atti del convegno di Modena (marzo 1986), dedicato agli studi femministi in Italia (1), ha un tono francamente affermativo. Lo è nella sostanza, teorica e politica. Segna, in generale, l'uscita da un'immagine che lega la donna alla figura dell'emigrazione per riconoscerle, ormai, una terra da dove pronunciare le parole e i pensieri che si sono nel frattempo formati per guardare il reale. Più in particolare, poiché oggetto del libro sono gli studi universitari femministi, la domanda specifica è: cosa accade al sapere accademico quando sono delle donne non solo a rivendicarne l'accesso, ma a dire, pianamente, un proprio modo di fare ricerca?

Poiché referenti d'obbligo sono gli "women studies" statunitensi vale la pena, con le autrici, di sottolineare l'originalità italiana. Anche se essa non mi sembra tanto consistere, come si sostiene, nel peso del suo rapporto con la politicità della cultura italiana, cosa che vale appunto per tutta la cultura nazionale, ma piuttosto proprio nella sua lamentata infelicità di posizione: la non istituzionalizzazione degli "women studies" italiani. Nella debolezza formale, nei suoi costi personali, nella sua faccia negativa, questo ha tuttavia significato l'impossibilità di creare non tanto un luogo *separato*, che invece si è *concettualmente* formato, ma un luogo *protetto e chiuso per definizione*, dove la cultura arriva già apparentemente filtrata da un occhio femminile. Andrebbe meditato in questo senso il giudizio di Rosi Braidotti sul senso di chiusura 'mentale' da lei provata in questi luoghi. E andrebbero analizzati gli effetti prodotti sul tipo di sapere che ne deriva, dalla istituzionalizzazione del separatismo, e/o dal dover andare venire senza protezioni eccessive tra il maschile/femminile dei saperi e dei suoi luoghi, anche fisici, esterni, oltre a quelli già codificati dentro di noi.

Al di là comunque di tutto ciò, per entrare nel merito dei contenuti del libro-convegno, è

indubitabile che tutti gli "studi femministi" sono nati da una medesima operazione intellettuale, che consiste nel *mutamento di posizione dell'oggetto*. L'oggetto presupposto, naturalmente dato, divide l'oggetto indagato. Anzi il soggetto femminile diviene tale prendendo sé come oggetto di indagine, ricomponendo questa prima dualità soggetto/oggetto. Politicamente e culturalmente le donne si fanno soggetti di discorso e di vita assumendo la propria non-presupposizione e richiamando alla luce le centinaia di vite silenziose che popolano la storia, la letteratura e i saperi.

È proprio da questo che nasce poi anche la necessità di ripensare le categorie con cui si guarda/legge il reale poiché ben presto ci si accorge che, al di là dell'empatia, le categorie che si usano per indagarsi non sono poi così capaci di essere "differenti". All'inizio, è quindi piuttosto il debordare stesso dei comportamenti degli "oggetti" a costringere la modificazione dei quadri concettuali, a spostare il problema dal recupero della storia delle donne come *contenuto* alla ricerca di una categoriali delle donne come soggetti di un differente sapere. Qui inizia quel processo di decostruzione del sapere descritto nel testo, quel viaggio nelle reti del conoscere.

Deriva dalla particolare forma di ognuno di questi reincontri, reinversioni, tra soggetti 'diversi' e oggetti 'storici', per ogni campo disciplinare, a seconda del punto di intersezione e dell'impianto di sapere in cui essi avvengono, la struttura del libro. Pur affermativo, esso si colloca non già in una posizione di nuovo e/o diverso sapere, ma in questo *passaggio* in cui gli 'oggetti-donne' scompongono dall'interno l'armatura del sapere e dei suoi soggetti produttori, le prime relazioni d'oggetto che fondano le discipline. Nella descrizione di questo lavoro dentro il sapere, nelle sue varianti e discontinuità interne sta il filo comune che unisce le relazioni nel testo, e anche il suo principale interesse. Le varie comunicazioni infatti si collocano in punti molto diversi, perché, per ogni sapere, diversi sono stati i punti di "entrata" e gli effetti finora prodotti.

Così, in alcune, è la storia dell'evoluzione del pensiero femminista rispetto alla disciplina che appare (Gagliasso); in altre le diverse chiavi interpretative che si sono dovute inventare per spiegare fenomeni e comportamenti altrimenti anomali (Bettio); in altre ancora viene descritta invece la degenerazione normativa di alcune 'nuove' categorie già consolidate (Zanuso-Molfino). In tutte le relazioni però si possono intravedere crepe, assenze dei saperi storici, svelamento di limiti, da cui emergono campi di ricerca, ridefinizione di paradigmi, modalità di accorpare i fenomeni e fare teoria, di pensare i fenomeni. È già una geografia del pensiero delle donne, oscura, complessa, a tentoni, ma presente. L'intento dichiarato del libro, il confronto tra la totalità del 'pensiero politico delle donne', il femminismo, e 'gli assi disciplinari', poli entrambi 'forti' del discorso, si allontanano un poco, come orizzonti, per lasciare il posto a solchi di 'grana più fine', meno lineari, il cui solo

mosaico compone un intero.

Questa varietà, meno compatta politicamente, è preziosa poiché ci permette anche il ridimensionamento di certi luoghi comuni sui saperi delle donne. Ad esempio: se è vero che il "sapere femminile" è nato in vicinanza delle discipline "a paradigma debole", più semplicemente, vicine alla scarsa codificabilità del soggetto umano, è curioso che poi siano venute in realtà dalla critica alla scienza alcune delle intuizioni più illuminanti proprio sulla struttura soggettiva della conoscenza. Come è curioso che là dove più semplicemente il campo disciplinare ufficiale coincide istituzionalmente con l'analisi 'dell'altro' e con l'indagine della struttura dei rapporti tra i sessi, come è il caso della antropologia, sia anche il campo dove meno sono emerse, con il femminismo, novità e scoperte.

Alla categoria della *differenza* dovremmo probabilmente aggiungere quella della *confusione* : lì dove non si deve difendere un territorio o attaccare una fortezza escludente sembra molto più difficile ritagliare uno spazio proprio autonomamente definito.

Un discorso a parte va fatto per quanto riguarda la filosofia e la psicanalisi, separatamente e in rapporto tra loro. Utilizzando sempre la chiave interpretativa di questo 'rapporto d'oggetto' così come esso appare quando le donne vi entrano 'da soggetti', potremmo dire che è ovvio che vi sia una particolarità. Poiché sia nell'una che nell'altra questo rapporto d'oggetto è particolarissimo e approda in fondo all'impossibilità di distinguerli con chiarezza. Nella filosofia infatti, soprattutto nel trionfo idealistico dei suoi esiti ultimi, ci si indica come l'oggetto in fondo venga eliminato, travolto dalla soggettività, debole o forte che sia. Mentre nella psicanalisi l'impianto scientifico si apre così tanto all'ascolto del suo oggetto da diventare irricognoscibile e trasgressivo rispetto ai saperi classici.

È interessante in questo convegno la struttura del loro dialogo. Il pensiero filosofico, che ha fondato il potere concettuale, la logica discorsiva, i paradigmi scientifici diviene anche il territorio privilegiato della politica. Adriana Cavarero lo affronta in questo senso giustamente, lì dove nasce, dove ancora è forte e si presenta più compatto. "È inutile andarne a vedere le forme deboli. La sostanza non cambia" dice. Ma Rosi Braidotti, che la commenta, apparentemente dall'interno di una filiazione filosofica di "pensiero debole", per porre in questione il pensiero filosofico parte da un *altro luogo* : dal luogo dov'è in questione la *legittimità stessa* della disciplina filosofica. "L'amore per la filosofia non può essere così forte da non poter mettere in questione la filosofia come oggetto di pensiero". Essa dunque viene messa in questione. In primo luogo dall'interno, ma con un altro sapere, che è andato ai limiti del pensiero stesso. È in secondo luogo dall'esterno, con un'operazione

che tocca il senso stesso della sua formazione disciplinare e soprattutto il rapporto con la *vita*. Poiché la psicanalisi è il pensiero dove la corporeità, l'inconscio, il rimosso o la base stessa del pensare come passione che lo fonda hanno fatto irruzione mettendo in discussione qualcosa che non è dello stesso ordine del pensiero. È l'ordine del desiderio -più ancora che del corpo, immagine ancora presa in una logica dualistica - l'ordine dell'esperienza e della vita. Luoghi che appaiono uniti prima che arrivi "l'ordine della mente", luoghi confusi, dove si incontrano l'anarchia del vissuto e l'ordine del pensato e i significati reciproci del loro strutturarsi, del loro prendere, l'uno dall'altro, forma. Ma, ancor di più, non possiamo qui dimenticare che anche 'l'uso femminista' della psicanalisi avveniva nel grande silenzio delle analiste di professione, spesso mute nei gruppi di autocoscienza.

È a questo punto che possiamo cominciare a notare alcuni limiti nel testo-convegno.

Il problema del divenire soggetti, come è posto dalle donne infatti, della ricerca "di un pensiero aderente al corpo" non è la ricerca di un pensiero, di un soggetto *logico*, capace di auto-significarsi come tale. È qualcosa di più. Non si tratta qui di negare la frattura che separa necessariamente il pensare dal vivere, come nota giustamente Nadia Fusini. Ma di veder se c'è un modo in cui, per ogni individuo, questa frattura possa avvenire senza scaricarne i costi sull'altro, in fondo negandola. La domanda è se si può modificare la forma storica della sublimazione, non negarla. Se l'assenza di auto-rappresentazione non è solo mancanza politica ma ciò che impedisce a ogni donna, semplicemente di *essere*, la simbolizzazione che si cerca è *ricomposizione* non solo di categorie logiche. È diverso destino delle pulsioni, è scommessa di un diverso rapporto natura/cultura, è vedere se l'esperienza della separazione e della morte è pensabile/vivibile senza idoli o senza dei. Così, anche, si può intendere la famosa immagine del "Rinascimento" di A. Rich.

In questo senso la domanda di soggettività da cui *nasce* il convegno e le interrogazioni ai saperi è più profonda. Ha a che fare con quel "desiderio d'essere" che non deve "avere fretta" di cui parla Rosi Braidotti, con quelle domande sul "senso della ricerca per la vita delle donne" di cui ci parla E. Donini. Ha a che fare con un desiderio di ricomporre le spaccature della mente intese non nel senso della ricomposizione di un'unità ma in quello della ricerca di una soggettività individualizzata.

L'entrare nel sapere significa allora non solo svelare limiti, introdurre una alterità parlante, o costruire una disciplina che la contenga, ma ricomporre ciò che è stato, per necessità, diviso e contrapposto, da cui sono nate anche le dualità tra vita e pensiero, mente e corpo, ordine della logica e disordine dell'esperienza, generalizzazione delle "leggi" e individualità inattingibili etc.. Ed è sulle

risposte a questo problema, che sta a monte, ma da cui (per cui) è nato il convegno che manca qualcosa.

Di questi temi ci sono certo *le tracce*. Ma sparse, quasi punti di incrinatura del discorso, domande/mine vaganti che compaiono qua e là in questioni e parole chiave, sospese. E. Donini nota l'aspetto totalitario che la ricerca prende emotivamente per le donne, L. Passerini parla del senso di "stridore" che compare a volte, nel momento interpretativo della storia orale della relazione tra donne. Ancora E. Donini si domanda il "che fare" rispetto a esperienze-conoscenze come quelle che hanno preso forma in quel testo fondamentale che è stato *Noi e il nostro corpo*. E tutta l'esperienza dei rapporti tra donne circola sotto il problema "che fare" dei "saperi diffusi" e della "eredità dei sogni delle nostre madri rispetto al lavoro intellettuale" (D'Amelia). Vi sono qui degli impliciti, delle assenze, delle scorciatoie, che ruotano attorno alle relazioni tra donne e alle relazioni dei saperi con le nostre vite. Se implicita rimane (o delegata alla psicoanalisi) l'analisi di ciò che può nutrire, un pensiero femminile, se di ogni sapere non si può vedere la radice e la spinta che ci lega alla particolare relazione soggetto/oggetto che esso incarna e sviluppa, quello che si rischia è un nuovo oggettivismo della cultura femminista o un soggettivismo apodittico, costruito come estremo atto di una volontà eroica. Che cosa si è perso, del "clima" del convegno, nella scrittura? Come hanno operato le relazioni comuni di ricerca e di studio tra le donne che hanno costruito questo convegno?

Manca, in un lavoro che è anche animato da una grande tensione alla sedimentazione, alla tradizione, alla ricerca di autorevolezza, qualche riferimento alla realtà e all'esperienza di un rapporto pedagogico tra donne. Cosa è difficile dire dell'insegnare/imparare tra donne, reali e non solo madri simboliche? Al punto che anche le americane hanno dovuto reinterrogarsi su quanto accade nelle *classrooms* degli *women studies* e parlare, parafrasando P. Freire, di "pedagogia dell'oppressione"?

C'è un dolore specifico che si vuole evitare e che invece 'torna indietro' qualora non ci si perda nella comune passione per un oggetto culturale capace di funzionare da mediatore.

Non si tratta solo della mescolanza tra lavoro comune e le invidie distruttive e primarie che minano i rapporti tra donne, ma del richiamo alla profonda duplicità di maschile/femminile confusa e presente in ognuna di noi.

Il sapere, come innesto del maschile in un corpo femminile, che funziona come oggetto d'amore,

come argine rispetto a un femminile svalutato, ci viene restituito, ineludibile nel suo significato interno, non spostabile all'esterno. I desideri che ci legano a una particolare forma tornano a galla, anche nel loro significato originario così come si è definito nei confronti di un corpo femminile. Dobbiamo sopportare la vista delle fantasie, spesso misogine, che reggono i nostri gesti intellettuali, la nostra curiosità per le cose, le nostre attività (la parola, la scrittura, il pensare, l'insegnare) in tutte le loro valenze, il senso della passione che fonda l'intelletto e la sua "purezza".

Anche, cosa significhi per noi, più profondamente, "occuparsi di donne" nel nostro lavoro intellettuale. Poiché, come dice Nadia Fusini "la potenza del logos non è meno mortifera se a esercitarla è una donna". Nella relazione sulla storia orale di Luisa Passerini si può notare con chiarezza quest'ordine di problemi, e in un territorio dove è in gioco non direttamente la pedagogia ma quella analoga relazione con le 'altre' che consiste nell'*interpretare* le loro parole e la loro vita.

Ed è tuttavia significativo che ricompaia qui nel convegno un problema di gerarchia tra saperi "alti" e saperi "bassi" in relazione al loro statuto paradigmatico e alla loro vicinanza alla esperienza e alla storicità. Poiché vi è, qui, troppa fedeltà all'impianto interno dei saperi, troppa preoccupazione "colta" rispetto a un vertice disciplinare. La gerarchia disciplinare, non a caso, va di pari passo con il primato della politica, non fatta, anch'essa, oggetto di interrogazione, nella pratica umana e teorica delle relazioni che la fondano.

Se quel "desiderio d'essere", per esistere con la sua strada non deve avere fretta, né prendere la politica come scorciatoia, e se il sapere delle donne è stato conoscenza, anche un altro rigore può fare la sua comparsa. Ma per questo il metodo già tentato finora dalle donne, piuttosto obliquo e trasversale rispetto ai saperi che interdisciplinare [?], deve essere meno preoccupato delle loro leggi interne.

Con ciò certo si esce dalle discipline e dal primato dei pensieri. Ci si trova a non potersi appoggiare alla solita armatura che si vuole decostruire. Significa anche sopportare quello che Simone Weil chiama "lo squilibrio del vuoto".

Note

(1) Marcuzzo C. - Rossi Dona A. (a cura di), La ricerca delle donne. Studi femministi in Italia, Rosenberg & Sellier, Torino, 1987.

SPETTABILE REDAZIONE

Alla Redazione di Lapis.

Dopo un anno di assenza dall'Italia, ho trovato con piacere nuove riviste femminili, tra cui Lapis. Ogni volta che leggo giornali come questi, dopo il piacere e l'interesse, nasce in me il disagio di essere muta, forzatamente: non posso mai né dibattere né dire ciò che penso in proposito a temi così scottanti, che investono in pieno la mia mente e la mia vita. È sempre un dialogo a senso unico. Dove e quando è possibile parlare per quelle cui è stata destinata tanta stimolante letteratura? La parola resta solo alle "letterate", a quelle di noi che per mestiere si occupano di "arti umanistiche", cioè giornaliste, scrittrici, psicologhe, ecc., che possono integrare l'esigenza di riflessione al femminile nella loro stessa vita e attività professionale.

Io purtroppo lavoro nell'ambito scientifico-tecnologico super-specializzato, dove di questi temi è impensabile parlare, ma dove l'essere donna è particolarmente difficile se non si vuole puramente accettare il modello maschile di essere nella scienza. Così non solo devo battermi tra mille difficoltà per trovare una risposta autonoma ai vari problemi, che tenga conto del fatto che sono donna, ma devo rimuginare tutto in silenzio e nell'isolamento. Come me ci sono molte altre donne, in settori e luoghi ove è impossibile parlare di specificità femminile senza essere derise e/o emarginate. L'"affidamento", di cui si è tanto parlato, in questi ambienti pieni di rivalità e concorrenzialità feroci (yuppi in calzoncini o in gonnella sono poco diversi) è inimmaginabile. E allora, che fare? Oltre che questa esigenza personale c'è oggi, secondo me, anche il bisogno di estendere il dibattito sul femminile ad un più ampio strato di donne, e dare vita ad un ripensamento più ampio, poiché la tradizionale cultura sessista sta fiorendo indisturbata ed incontrastata (dalle scuole materne, all'immagine pubblicitaria della donna). Le nuove generazioni non hanno modo di sentire altra versione da quella ufficiale, sulla femminilità e sulle donne.

Riviste come Lapis sono dirette ad un numero ristretto di donne, peraltro costrette anch'esse al silenzio e all'impotenza. Cosa si può fare in merito? Saluti.

Tiziana Della Puppa, Milano

Gentile Redazione di Lapis, voglio comunicarvi l'interesse e la gioia che ho trovato nel leggere la vostra rivista. Interesse per le problematiche affrontate, gioia per l'essermi riconosciuta nelle sensazioni e nei vissuti espressi da ogni donna (...senza presunzione).

Un abbraccio affettuoso

Maria Teresa Iacuzzo, Serra di Falco (CL)

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 reinterrogato, 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 io. 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. È 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 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 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. È importante cogliere i segnali di questo delicato momento di passaggio. Superare la strettoia fra emancipazione eterodiretta ed autoemarginazione 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. È 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: Iudith Adler Hellman, Giuliana Bruno, 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. Estero 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.