

4

Numero 4
Giugno 1989
Lire 8.000

Faenza Editrice S.p.A.
Via Pier De Crescenzi, 44
48018 Faenza (RA)
Tel. (0546) 663488
Telex 550387
EDITFA I
Telefax
0546/660440

Spedizione
in abb. post.
Gruppo IV/70 -
Trimestrale
Registrazione
in corso
presso il
Tribunale
di Ravenna

Lapis

Percorsi della riflessione femminile

Làppese a quatriglie

*"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 4

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 4

Giugno 1989

Sommario

Credits Ebook.....	2
Il sapere, le origini.....	6
La fame e la poesia.....	6
La parola tra due silenzi.....	11
Una trasognata lucidità.....	15
Il quotidiano della poesia.....	18
Angelica fuggitiva.....	22
Testi/Pretesti.....	25
Il gioco dell'irrealtà pericolosa.....	25
Le trombe di Gerico.....	35
Mistake.....	41
Il Sogno e le Storie.....	44
Un corpo senza echi.....	44
Corpi levigati di parole.....	48
Il vaso di Pandora.....	51
In lingua isterica.....	60
Quasi una realtà.....	65
Racconti di nascita.....	70
Avvicinamenti.....	70
Proscenio.....	73
Metropoli, città-madre, scena-madre.....	73
Per la sceneggiatura di.....	79
Il Decameron delle donne di Julija Voznesenskaja.....	83
Spazi, Percorsi, Persone.....	89
L'anno prossimo... a Gerusalemme! (*).....	89
Avvenimenti.....	98
Vedere rosso.....	98
Produzione di sé e di Altro.....	101
Un testo a più significati.....	101
Dare voce alla voce.....	110
Tra virgolette.....	125
"Ciao bella".....	125
Biblioteca di Lapis.....	127
Lo spazio della scrittura.....	127
La memoria della carne.....	131

Théroigne de Méricourt: né popolana né signora.....	139
Spettabile Redazione.....	144
Le “rubriche”	146
Colophon.....	150
Lapis.....	150

La fame e la poesia

Due domande sulla scrittura poetica

di Paola Redaelli

Ho due domande da fare. La prima è: "Come nasce per te, in rapporto alla vita di tutti i giorni, l'ispirazione?". La seconda è: "Che cosa rappresenta, per te, la tua poesia? Con che immagini, come descriveresti ciò che il fare poesia è per te?". Per formularle meglio, e farmi meglio intendere, ricorrerò all'aiuto di due poeti, diversi per lingua, cultura, corone d'alloro ricevute e per sesso. A quali poetesse porrò queste domande? Evidentemente ad alcune delle poetesse che, per ragioni diversissime, amo. Ad alcune, non a tutte. Altre non le interpellerrò. Altre ancora, come Giulia Niccolai, mi hanno già detto, con mio grande dispiacere, di non voler essere, in questo momento, interrogate. Dico questo per sottolineare la soggettività estrema e anche un po' la casualità (ragioni di tempo, di spazio, di pigrizia) della scelta delle mie interlocutrici. Non se ne abbiano a male, né loro né chi non è stata interpellata.

Che cosa amo di queste poetesse? Amo le loro poesie, magari non tutte, ed amo le loro persone, anche se non conosco profondamente nessuna di loro. Quasi tutte le ho amate vedendole sedute dietro a un tavolo che leggevano le loro poesie, o in piedi afferrate a un microfono. Queste poetesse, loro e le loro voci in poesia, le potrei descrivere — è il vantaggio dell'essere contemporanee: poter vedere ed udire piuttosto che cavarsi gli occhi scrutando foto sbiadite o esasperare la fantasia nel tentativo di produrre il suono di voci sconosciute. Queste poetesse ho desiderato che fossero presenti in molti luoghi da cui erano state escluse; avrei voluto vedere i loro nomi stampati nei ricchi menu di molte serate, nottate, giornate, incontri poetici.

Prima domanda

La prima domanda in fondo è abbastanza semplice. Non vuole risposte filosofiche. Vuole

soltanto che si entri in rapporto, che si dialoghi con un racconto autobiografico scritto da Marina Cvetaeva, che trascriverò qui sotto. Chiede cioè soltanto che si racconti. In un capitolo del suo libro *Indizi terrestri*, (1) Marina racconta che, ridotta alla fame negli anni della Rivoluzione, prova, per la prima e l'ultima volta della sua vita, a fare un lavoro "normale". Accetta un impiego nel Reparto Informazioni di uno stranissimo Commissariato popolare per le questioni delle nazionalità. Dovrà ritagliare degli articoli dai giornali, classificarli, compilare una sorta di rassegna stampa, scriverne il riassunto su delle schede. Subito però si rende conto della sua incapacità di lavorare. Ogni giorno, ogni ora, lei vorrebbe fuggire. D'altra parte non riesce neppure a sfruttare a suo vantaggio le infinite smagliature che l'organizzazione di quel lavoro di cui nessuno ha chiaro il fine e l'utilità le offrirebbe. Dopo appena cinque mesi e mezzo se ne andrà, senza neppure aspettare quei quindici giorni che le darebbero il diritto di godere delle ferie pagate. Marina sostiene di andarsene perché non riesce a capire che cosa vogliano da lei, non riesce a "fare la classificazione". In realtà, al lettore pare che lei non possa, neppure per un attimo, distrarsi dall'intenso lavoro che la scrittura poetica comporta/È il punto di vista con cui lei guarda alla realtà che le impedisce di "fare la classificazione" ed è la scrittura che da questo punto di vista discende che si sovrappone alla scrittura che in ufficio le viene richiesta. L'ispirazione la distrae, lo stato in cui la creazione poetica la trasporta la rende "eccentrica" rispetto alla realtà che dovrebbe affrontare. L'attaccamento tenace di Marina a questa sua "eccentricità" vince la sua fame. Ma ecco le sue parole:

"Il nostro tavolo si è arricchito di un nuovo collaboratore (co-oziatore sarebbe più esatto). Un *bogatyř*', un lampone maturo, viene dalla regione del Volga. Un'eterna fame da lupo. Durante il pranzo chiede con aria disperata un'aggiunta alla porzione: il piatto, che egli porge in silenzio, è un'implorazione mite e ostinata. Mangia tutto. È bello: diciotto anni, così rubicondo che fa caldo a stargli vicino: una stufa! Senza barba e senza baffi. È timido. Ha paura di muoversi — sa che distruggerà. Ha paura di tossire — sa che assorderà. La timidezza e la mansuetudine di un gigante. Provo tenerezza per lui come per un enorme vitello: vana perché non ho nulla da dargli.

Vedendolo per la prima volta al tavolo — un orso degli Urali sopra i merletti della 'Izvestija', io e Ivanov abbiamo fatto, contemporaneamente, un risolino. Che cosa pensasse Ivanov — non lo so, ma io in quell'istante sapevo: 'Domani non verrò, anche dopodomani non verrò e neanche dopo-dopodomani. Farò il bucato e scriverò'.

Non per tre giorni, ma per sei non sono venuta. Il settimo compaio. Il tavolo è pulito — non un ritaglio — come leccato. Di Ivanov — neanche l'ombra. L'orso, i gomiti allargati sul tavolo, regna da solo.

Io, agitata: — E dov'è Ivanov? Dove sono i ritagli?

L'orso, raggianti: — Ivanov da allora non l'ho più visto in faccia! Son rimasto a troneggiare da solo per un'intera settimana.

Io, terrorizzata: — Ma i ritagli?! Avete tenuto il registro?

Lui, beatamente: — Ma quale registro! Tutto nel cestino! Sulle prime ci ho provato — la penna cattiva, la carta che spande, scrivo — e io stesso non mi ci raccapezzo. E mi è venuto un sonno... Deve essere la primavera.

(Io, mentalmente: — Menti, orso, è l'inverno che si avvicina!)

Lui, continuando: — Su, penso, o la va o la spacca! Li ho rastrellati io, quelle specie di lenzuoli, e giù nel cestino. Al mattino arrivo — vuoto. E ogni giorno così. Quelli piccoli sono tutti interi, li ho custoditi per voi. Tira fuori il cassetto: una legione di bianche farfalle!

Ed io, ammaliata da questo verso e ormai distratta, mentalmente: 'Legione di bianche farfalle! Una, due... quattro'...

(— no! —)

'Legione di bianche fanciulle! Una, due... quattro... Legione di bianche fanciulle! Ma no — nell'etere. Legione di bianche farfalle! Leggiadra schiera di piccole granduchesse'... e, interrompendomi, al 'collaboratore':

— Adesso rimettiamo tutto al suo posto... (mentalmente: tranne le granduchesse!) — ordinateli cronologicamente.

Lui: — Come?

Io: — Secondo le date. Per esempio, questo è 5 febbraio. Il numero romano II — è febbraio, chiaro? I — gennaio, II — febbraio...

Non respira e non batte ciglio. Oppure, aspettate... Scrivete semplicemente una lettera a casa. Prendete una penna e scrivete: 'Cara mamma, qui mi annoio tanto e ho molta fame'... Qualcosa del genere, o al contrario: 'Qui sono molto contento e sazio'. Perché se no la mamma si affligge. E io ricostruirò gli articoli di Steklov e Kervencev. Lui, con ammirazione: — Di fantasia?! Io: — Non certo con il cuore! E, in un attimo: 'Nell'articolo del 5 febbraio 1919 *Le guardie bianche e l'elefante bianco* il compagno Kerzencev afferma...' (2)

Seconda domanda

La seconda domanda è invece complicata. Sembrerebbe sicura di sé, in realtà nel farsi avanti vacilla, ansima, perde colore e sviene. Rinviene subito, ma le sembra davvero di osare troppo chiedendo a delle poetesse di trovare un nesso — perché questo vuol chiedere — tra il loro essere senza poesia e il loro essere con la poesia. Sa bene quanto ci tenga una donna che scrive poesie a chiamarsi "una poetessa", quando non "un poeta". Le pare perciò quasi troppo impertinente permettersi di scindere tra l'essere (una donna) e l'essere una poetessa. Si permette però di insistere ugualmente, perché è convinta che una poetessa *sia*, magari dolorosamente, anche senza poesia.

Se c'è dolore vuol dire che c'è una mancanza. Ma — chiede — c'entra qualcosa questa mancanza con quella che tante donne non poetesse sentono in se stesse?

In genere, su questo argomento, le poetesse di oggi sono molto reticenti, sia nei loro versi, sia nei loro scritti in prosa.

Meno lo sono stati e lo sono i poeti. Per esempio, Giancarlo Consonni, un poeta che scrive nella lingua della sua infanzia a Merate, così dice del senso che ha per lui il suo far poesia: "Dessutéri / nomm striisà suta i di / ntìmer de mura / in del fuméri / La fèmina rintana-da / la specia / Animai eternu.". (Dissotterro / nomi cacciati sotto le dita / numeri di morra / nel gran fumo. / La femmina rintanata attende. / Animale eterno). (3)

Questi versi a me sembrano, oltre che molto belli, anche di una luminosa chiarezza. Far poesia per Giancarlo è riscoprire in sé nomi e numeri che sono lì da un tempo lontano, che gli sono entrati sotto le dita nel momento mitico della sua fanciullezza. Si tratta di nomi e numeri diversi evidentemente da quelli che oggi lui stesso normalmente pronuncia: i nomi e i numeri di cui tutti fanno uso muovendosi per il mondo e dei quali nessuno potrebbe indovinare né

l'origine, né il nido, né la radice. Dalla loro sterile nettezza la poesia non nasce. Dai primi invece sì. Il fumo che avvolge quei nomi e quei numeri è il segno della fertile confusione di carne e di spirito, di anima e di corpo, di maschile e di femminile, la sola che può dar luogo a una nascita. Sono dunque numeri e nomi speciali, che riportano Giancarlo Consonni, mentre li scrive e in quanto li ha scritti, a una felice condizione di unità. Ma se dissotterrandoli chi scrive rinasce, la femmina (la madre?) si trasforma in un animale eterno in eterna attesa.

N.B. Alla fine, per tanti veri problemi, neppure Patrizia Cavalli mi ha risposto. Ma io volevo tanto che lei ci fosse, perciò, al posto di quella sua risposta non giunta, qui trascrivo una sua poesia, tratta dalla raccolta *Il cielo*, che mi sembra pertinente:

Essere testimoni di se stessi sempre in propria compagnia mai lasciati soli in leggerezza doversi ascoltare sempre in ogni avvenimento fisico chimico mentale, è questa la grande prova l'espiazione, è questo il male.

Note

(1) Marina Cvetaeva, *Indizi terrestri*, Guanda, Milano, 1980.

(2) *Ivi*, pp. 98-100.

(3) Giancarlo Consonni, *Viridarium*, Vanni Scheiwiller, Milano, 1987, p. 146.

La parola tra due silenzi

di Piera Oppezzo

Metterò insieme le informazioni che nel tempo ho preso su me stessa, che man mano continuo a prendere. Tuttavia non so se riuscirò a chiarire come nasce quella decisione di scrivere una poesia che viene definita ispirazione. Per riuscirci con precisione bisognerebbe aver chiuso con la scrittura e così guardarsi al passato. Ma anche in questo caso mi sarebbe difficile. Il passato personale mi spazientisce presto. È, appunto, cosa passata. Trovo la sua ricostruzione interessante. Del passato mi interessano i resti. Saldarli e mischiarli col presente. E sentirne l'accompagnamento sia nella vita che nella scrittura. Prima ho detto decisione di scrivere quando invece è più vero dire che nell'andamento quotidiano io ritengo di dover infilare questo atto o anche solo il pensiero di questo atto come uno dei tanti o pochi che ritengo di dover compiere. Nei giorni in cui questo non avviene (la maggior parte) io ho semplicemente rimandato. Soprattutto non ho potuto, a volte non ho saputo fare spazio.

Poi ci sono i giorni in cui lo spazio c'è e non so riconoscerlo. Non posso. Il lavoro, la rapacità del suo tedio, la sua forza di allontanamento da ogni stupore (è lì che il senso di ogni cosa si offusca), l'uguale anche nelle sue varianti e i conseguenti tic da catena di montaggio che mi scarica addosso mi assorbono fino alla totale restrizione di me, perché io (ognuno di noi, anche non scrittore) sarei quello spazio se... Poi ancora — raramente — ci sono i giorni in cui mi faccio largo. Lo spazio è lì, evidente. O, si può dire, io mi sono evidente. Posso scrivere. Potrei. Dissemino i fogli degli appunti sul tavolo. Li osservo come se si trattasse di onde felicemente affrontabili che mi vengono incontro. Si tratta di poche parole accostate. Alcune di queste le trascrivo su un foglio bianco. Sono quelle che mi serviranno per prime. Trascrivendole ne interseco altre in modo che il verso si avvii a una forma. Contemporaneamente il loro significato isolato si avvicina al senso. Comincio a vedere meglio sia l'argomento che il suo modo di porsi. A questo punto alzo lo sguardo per osservare fuori oppure è il telefono che

suona. Sì, uscirò. Ha una particolare pienezza fare qualcos'altro sapendo di poter scrivere. Buttare via l'occasione è uno schiaffo alla miseria del buonsenso. Uno sperpero perfetto. Questo potrebbe sembrare un atteggiamento semplicemente polemico, quasi un regolamento di conti con la situazione. Invece è il riconoscimento del valore concreto dell'ozio, liberato da giudizi pseudo-morali. E finalmente ci sono i giorni in cui la calma (la coscienza?) mi permette di sottostare con tranquillità a quella decisione, definita appunto ispirazione, che però è una decisione costante, mai contingente. Allora compio l'atto di scrivere che è l'atto principale che ritengo di dover compiere. Evidentemente a suo tempo ho deciso che era mio compito. Da allora ho questo impegno. Per cui non si tratta mai di scrivere una certa poesia ma di fare poesia. Questo fare poesia può avere un centro diverso nei diversi periodi, è comunque un centro che alimento e definisco — tolgo dall'indistinto — scrivendo. E così posso quindi dire: niente mi ispira. Il poetico è un equivoco che detta sentimenti equivoci, sentimenti sentimentali. Marina Cvetaeva, secondo me, non è stata affatto ispirata dai foglietti bianchi per la sua "legione di bianche farfalle". Lei non riceveva per scrivere. Riversava scrivendo. Del resto si considerava un tramite. "Segretario di forze superiori", si definiva. Questo il suo caso e il suo enigma. Ho detto che niente di particolare o momentaneo mi ispira. Che scrivo per decisione di scrivere. Che a suo tempo mi sono data questo compito. È darmi questo compito che è stata una ispirazione. Forse attingo da lì. Nel senso che è avere questo compito, averlo individuato come mio, che mi "ispira". Da scrivere ci sono tutti i temi del mondo — quelli che il nostro sguardo sa vedere e la nostra mente percepire — e tutte le parole in circolazione, da scegliere e collocare in modo adeguato.

La seconda domanda è una domanda enorme. Nel senso che ne produce altre. In immagine, la poesia per me (la mia? ma se non scrivessi avrei un senso diverso della poesia) è un territorio senza confini, dove il vivente è sempre rintracciabile e sempre può sfuggire, affossarsi nel buio dell'insignificanza, non avere più qualità. Se perdo il senso della sua qualità, le parole diventano inerti, non producono più movimento. "Tra le cose che sono molto interessanti da sapere una è quel che si prova di dentro per le parole che vengono fuori e che poi restano fuori", dice Gertrude Stein. Credo che per ognuno che scrive la sensazione sia che sta succedendo qualcosa quando "le parole vengono fuori". Che si sta facendo succedere qualcosa.

Questo far succedere qualcosa dà il senso di mettersi in pari. Tra la vita e me nella vita, c'è adesso una equità. C'è? Sì, ma si tratta di una equità dubbia, non permanente. Permanente è la sproporzione, con qualche intermittenza. E in questa sproporzione che si vive. Il non scrivere,

infatti, copre il maggior numero di ore della vita di veglia di chiunque scriva poesia. Ovviamente escludendo eventuali altri atti di scrittura, come ad esempio questo.

Tuttavia, indipendentemente da quanto quotidianamente mi impedisce, provo — proverei — una specie di insofferenza per una produzione poetica troppo abbondante. Perché una esteriorizzazione eccessiva di quanto per me significa, mi costringerebbe a una rincorsa delle sue possibilità formali e ad acrobazie riduttive sotto ogni aspetto (Con un po' di esperienza si può "passare" una parola su ogni cosa. Le parole si prestano al proprio disastro). Ma è nel non "approfittarne" operativamente che sta la dignità del mestiere e il senso di lavorare con le parole.

Perciò credo sia importante oltreiché inevitabile "distrarsi" dalla scrittura. Educarsi alla non-scrittura oltreiché alla scrittura. Per quanto mi riguarda ho imparato a dare ascolto a quel senso di illibertà che a volte percepisco di fronte al fatto di fare poesia. Ho forse poche ragioni per scrivere? Ho però delle ragioni consolidate. In realtà credo si tratti semplicemente di comprendersi. Di stabilire una alleanza con se stesse, anziché acconsentire al ruolo. Essere senza poesia. C'è un senza apparente. Che è l'aver scritto e non aver ancora esaurito il senso dell'accadimento. In questo caso il silenzio è carico. Niente manca. (Questo vale per qualsiasi esperienza e quindi per ogni donna. Riconosco, però, che l'esercizio dell'arte è un privilegio, di natura poco spiegabile ma reale. Un mezzo per mettere e mettersi a fuoco che aiuta a rintracciare nessi, in qualche modo a fare ordine, tra l'irrisorio e l'assoluto dell'esistenza. Sì, quando scrivo "faccio ordine"). C'è invece un senza che contiene un silenzio muto, l'impossibilità che da temporanea e contingente sembra diventare totale. A quel punto mi dico: una volta scrivevo, adesso questa storia è finita. Mi è successo solo due volte, per me un numero di volte sufficiente per considerare la possibilità di una conclusione, anche se per adesso si è sempre solo trattato di una pausa. Quando il senso di conclusione è stato confuso, ho stazionato in un limbo esistenziale, quando è stato più netto era perché ero già in movimento — ho creduto di esserlo — verso una direzione in cui la poesia era assente. Si tratta di un'altra avventura in cui mi sarei immersa. Sento la mancanza di quest'altra avventura (solo vita e nessuna parola che la ricrei), così come si può sentire che vivere una sola volta è troppo poco.

Il dolore. Quando ho letto l'antologia *The defiant muse*, che comprende circa cinquanta poetesse italiane dal tredicesimo secolo a oggi, ho pensato: quanto dolore. E così in molte occasioni,

leggendo poesia e prosa di donne. È anche vero che a volte il dolore non c'è — finalmente! Altre volte può darsi che sia semplicemente taciuto ma: e se le autrici che non parlano esplicitamente del dolore volessero andare oltre?

Io prendo in considerazione questa eventualità. Può venire quel momento.

Il dolore si è amalgamato con le altre componenti della vita, non è più un tema a sé. È andato oltre la sua causa ed evidenza particolare. Superare un dolore non è più superare il dolore. C'è differenza. Questo chiarimento a se stesse toglie rilievo all'argomento. Nel senso che il dolore individuale può cessare di essere uno spunto da trattare di per sé perché è andato a far parte di quel movimento o sommovimento continuo che c'è nel vivente. Ma il dolore individuale sottinteso fa spazio al dolore altrui, quindi andare oltre è ancora ritrovare il dolore, però nel suo scorrere e non nella sua stagnazione, che facilmente degenera in false profondità. Del resto in letteratura, e nella poesia in particolare, il non detto mantiene sempre una posizione di forza. Sarà chi legge — quando il testo ha una sua energia intrinseca — ad accrescerne tra sé il senso. E credo sia appunto l'incontro tra questi due silenzi — di chi scrive e di chi legge — a confermare da un lato la carenza della parola nei confronti del reale, e dall'altro la sua potenza nel far succedere qualcosa oltre se stessa.

Una trasognata lucidità

di Marta Fabiani

Alla prima domanda mi sento di rispondere tranquillamente, senza l'impressione di violare un segreto professionale. Mi viene subito in mente una frase di Mandelst'am: "Ho dimenticato la parola che volevo dire e il mio pensiero, incorporeo, ritorna nel Mondo delle Ombre". Se l'ispirazione è uno stato di grazia che permette di catturare parole, punte di iceberg-pensieri, è vero che a volte questo vento celestiale spira esiguo, sottile, e a volte, invece, è anche troppo e travolge, come dico in una poesia (per ora giacente nel limbo delle non ancor nate): "L'ispirazione bussa, e sono in cento pretendenti... come si diventa scaltre!". Naturalmente, col testo già scritto, a posteriori, i nessi causali sono facilissimi da trovare. E a questo proposito, mi rimane il dubbio, che ho sempre avuto, che molta parte della poesia che si scrive sia 'd'occasione', più di quel che si confessi: che confesso anch'io. Sintomatico mi sembra che nel racconto della Cvetaeva l'ispirazione irrompa, non chiamata, proprio da un piccolo ripostiglio, un ordine anche assurdo, anche insensato che si è creato: ordinare, accudire, aspettare con la pazienza apparentemente stolidi di un orso burocrate 'piazzato lì' dal poeta stesso come un gendarme del cuore... Muse. Nella mia mitologia privata apparvero, inquietanti, quando ero molto piccola (cinque, sei anni), con la schiacciante violenza dell'*eidos*. Ne ero fisicamente terrorizzata: erano le mie Eumenidi perché mi riducevano all'immobilità impedendomi anche solo di nominarle, di pronunciare *quel* nome che pure sapevo ben chiaro: non sarei riuscita a tradire un segreto di cui ignoravo il senso. Oggi mi compiaccio del pensiero di dovere a loro e a quel terrore innominabile il 'dono' di essere con la poesia. Più recentemente, ho incominciato a farne soggetto e oggetto (abusandone, temo, nel senso di sconfinare un po' troppo da certi patti) di molti componimenti poetici. Non è una tardiva catarsi (e poi non credo neppure alle catarsi): è che mi sento, di diritto, sotto la loro ala tutelare. Un'esperienza di terrore così totalizzante non può essere stata inutile: ma il suo lascito è una certa malinconia, perché so che non potrà mai ripetersi; rimangono immagini prosciugate da contemplare come stelle fisse. Tecnicamente parlando, l'ispirazione è uno stato percettivo di estrema e trasognata lucidità, molto piacevole. Come sia elargito, non so bene: so solo che un'anticamera molto utile

a questo stato si dimostra per me tradurre altra poesia, lavorare su altri poeti, soprattutto donne. Sembra quasi che ci si metta in sintonia con correnti sotterranee di un fondo comune ricco e inestinguibile... Naturalmente, dal punto di vista tecnico, si impara a conoscere come risvegliare o 'chiamare' questo particolare stato in cui si è e non si è consci: una sorta di 'spontaneità controllata' come quella che s'insegna agli attori, con un tirocinio che può apparire insolito, e a volte perfino inutile e pedante; il risultato è riuscire a controllare, senza interferire, il flusso della propria libera espressione. Raramente, credo, i poeti parlano di questi dettagli, come fanno invece i pittori, i musicisti: mi sembrano anche, in generale, i più restii a pensarsi come strumenti, i più inclini all'esclamazione: "La Poesia sono io!" Questo mi porta direttamente alla seconda domanda.

Francamente mi pare subito più intrusiva e ostica della prima. Anche perché l'insistente frequenza con cui le donne che scrivono sono chiamate a dare delucidazioni (che finiscono per sembrare giustificazioni) del loro fare poetico mi ha sempre stupito e un po' allarmato. *Chi si confida è pazzo!* (vogliamo non credere a Enrico IV?) E allora perché si chiede alle donne che scrivono questa pazzia? Non solo, ma la pratica di confidare se stesse è talmente in voga, è stata dalle donne stesse così accettata, che chi non lo fa finisce per fare stecca sul coro, per dare l'impressione, nel caso migliore, di essere un'originale o una snob. Naturalmente, lo stesso atteggiamento prevale anche nel campo della scrittura critica e non solo di quella creativa: ricordo a questo proposito che una poetessa femminista recensì il mio lavoro su Sylvia Plath osservando con una nota di rammarico che non avevo dimostrato sufficiente interesse per il privato della scrittrice... attribuendo questo mio atteggiamento a una sorta di 'riflusso' della mia generazione. Il primo pensiero è, ovviamente, che non penso sia la Poesia ad appartenermi, ma semmai viceversa. Poi penso quanto sarebbe bello, e utile, possedere una poetica compiuta, come un senso d'identità e di appartenenza: ma credo di esserne ancora lontana. E non fanno per me i raccontini rassicuranti alla *narrative art* che vorrebbero sostituire alle poetiche le piccole storie, le meschine mitologie personali... non mi interessano. Anche perché ciò che mi attira è sempre e solo il nuovo, e non il già conosciuto e premeditato. Ciò che mi attrae del futuro, anche quello poetico, è appunto il fatto che è completamente ignoto: ignoti il contenuto e lo schema. Il problema di essere o non essere con la poesia non si pone drammaticamente. Essere poeta lo considero un'accezione di sé, come essere bruna. Perché dovrei sottolinearlo ogni volta a me stessa o agli altri, presentandomi come tale? Più spesso taccio, non per occultare, non per vezzo. Di un attributo così connaturato come credo che questo sia, non ne faccio una credenziale a ogni piè sospinto.

Questo per quanto riguarda le particolarità del mio essere, diciamo, con la poesia. Non ritengo di avere sviluppata in me, più che in un altro, una particolare capacità o sensibilità alla sofferenza... ho visto sofferenze terribili patite nella peggior condizione, il silenzio che non chiede di esprimersi.

Credo invece nel fare poesia per onorare certi archetipi che mi porto dentro, per riscattare un'idea della femminilità, che ho sempre avuto, da un grigiore pesante di concetti e significati naturalistici in cui la vedo oppressa, avvilita e nascosta. Facendo poesia, ho l'impressione di acquistare facoltà che mi permette d'impersonare uno spirito androgino, un Ariel che sa ritrovare una femminilità tutta grazia, svincolata dagli atavici gioghi. Nel far questo io stessa mi sento riscattata. L'anoressica levità di Karen Blixen, il ferreo autocontrollo di una prosciugata Mademoiselle Chanel, i tentennamenti impotenti di Anne Sexton (fragile e smagliante)... tutto mi sembra espressione di questo spiritello indomito che è la mia immagine dell'Eterno Femminino. Al suo servizio, come poetessa, mi sento una portatrice di pacchi.

In una poesia non edita ho cercato di esprimerlo:

Dall'assurdo, dal gorgo e dalla favola si alzò un capriccio retto a testa alta da una personcina ostinata – s'incamminò con la sua cesta vuota pronta a cogliere fiori o monetine – ed ecco, si solleva la malata svelta col lapis traccia sulla carta segni già noti, dal rebus torna a sorridere la Sfinge guarita è malata dall'assurdo, dal gorgo e dalla favola.

A questo proposito: chi si confida è pazzo perché rinnega, con un gesto degno solo di compassione, ciò che ha affermato afferrandolo al volo con uno sforzo spesso impari e superiore alle sue forze: la verità che si può solo dire per perifrasi e parabole.

Il quotidiano della poesia

di Milli Graffi

A una domanda complessa nella sua semplicità, come è la prima, mi viene voglia di cominciare a rispondere con una serie di negativi, come quando si dice "non è questo, non è nemmeno questo, né quest'altro, ma è invece..." con una sorta di avvicinamento per negativo al fuoco del problema. La poesia, per me, non scaturisce da una serie o da un accumulo di piccole o grandi considerazioni sulla mia vita quotidiana. Il verso non mi si balena nella contemplazione dei fogli bianchi nel cassetto come capitava a Marina Cvetaeva. E nemmeno, o tanto meno, nei momenti di grande intensità emotiva oppure in quelle forme di commozione che si hanno per esempio guardando un bel paesaggio. Lì, nella vita, non mi viene in mente di costruire un verso, né mi capita di trovarmelo già pronto che esce dalle labbra. O meglio, se mi capita di trovarmelo già pronto, di solito non perviene alla pagina scritta. Ricordo che una volta usavo dichiarare che la poesia non si fa coi sentimenti, suscitando non poche reazioni scandalizzate e risentite. Fondamentalmente, sono rimasta della stessa opinione. Il materiale della poesia sono le parole, i ritmi, le ricorrenze, ecc. e questo materiale può essere disposto in modo tale da mimare e evocare i sentimenti, ma un sentimento da solo non riesce a mettere insieme neanche una virgola. E aggiungerei, brevemente, che le emozioni suscitate da una poesia raramente sono quelle che appartengono a una determinata ora del quotidiano, ma sono piuttosto grumi del profondo che emergono solo nell'espressione poetica, perché trovano nel materiale poetico la sede della propria esistenza. Ora, nel mio fare poetico il quotidiano interviene come richiesta di prodotti, richiesta precisa e dettagliata nei tempi e tutto sommato implicitamente anche nei modi. Ci sono le richieste accolte e quelle rifiutate, naturalmente, non sto affermando che la poesia manchi di libertà. Ma la richiesta è il momento dell'incontro, è anche la comunicazione, è quel tanto di vento che è indispensabile per accendere il fuoco, per innescare la scintilla, per muoversi al fare. Non sto parlando in astratto. Parlo di vita vissuta. C'è stato un tempo, una decina d'anni fa, o poco più, in cui la risposta all'incalzare del

diffondersi della poesia era il fare della poesia. Io scrivevo poesie per far fronte all'incontro con il pubblico, con gli altri poeti, con la manifestazione in corso, che era di volta in volta di un genere diverso, spesso inaspettato, imprevedibile. Un punto d'orgoglio era di presentare pezzi nuovi o almeno un pezzo nuovo, ogni volta. C'erano le poesie per le piazze, per i luoghi chiusi, per le sale, i saloni, i cinema adattati a teatro, i teatri veri e propri. Ma soprattutto, era in quelle serate che le intuizioni sul testo poetico galoppavano direi quasi all'impazzata. E mentre presentavo, o dicevo, una poesia, me ne venivano in mente altre che avrei potuto fare. O mentre ascoltavo quelle degli altri, in egual modo, sia in positivo come ammirazione, che in negativo come errori da evitare. Se ispirazione è una parola che ha un senso, io l'ho provata lì, in quelle serate, anche se non erano momenti in cui scrivevo materialmente alcun verso. Il contatto con il quotidiano non da intendersi dunque come un rapporto con il quotidiano domestico, privato, ma con il quotidiano della poesia. Cioè un evento al quale si partecipa, che ti trascende e ti trascina. Dopo tutto, anche quando si legge una poesia nella propria stanzetta, si partecipa allo stesso tipo di evento. La poesia ha bisogno di una grande pigrizia e di una grande sollecitazione. Ora il furore poetico di quelle serate non c'è più. I luoghi hanno perso il carattere d'improvvisazione; vengono procurate stanze decorose. Accettare che qualcosa possa fungere da stimolazione è in effetti più difficile. Ciononostante, mi è rimasta questa inquietante caratteristica: scrivo poesie in risposta a una richiesta. Le forme della richiesta non sono più immediate, estemporanee. E il difficile non è tanto intendere le intenzioni della mediazione, quanto trovare una richiesta che sia convincente. Abbastanza convincente da reggere il piacere del fare poetico. Mi pare che ora mi sto avviando verso un quotidiano di strategie minimali al fine di gestire un dosaggio alchemico degli ingredienti: si tratta di andare a stimolare le sedi dalle quali ci si può aspettare che parta la richiesta giusta, un po' come fa l'ape che perlustra e saggia la fragranza, la consistenza, la disponibilità del fiore, e una volta percepita la richiesta — e si tratta proprio solo di un percepire, perché nessuno più si esplica apertamente — finalmente procedere al fare. Una piccola strategia per rimettere in sesto il delicato equilibrio tra pigrizia e stimolazione.

Per quanto riguarda la seconda domanda, devo dire che le biografie sono interessanti solo nella misura in cui illuminano i testi. Purtroppo il più delle volte il biografo usa invece i testi per estrapolare la biografia, li consuma allo scopo di imbastire il castelletto delle proprie ipotesi.

Da una parte io non sento le mie poesie come oggetti esterni a me, come posso sentire per

esempio una bella collana che possiedo, e quando me la metto mi sento meglio. Credo che me le sento ancora perfettamente connaturate; quando le leggo, l'atto di narcisismo è totale. Anzi, ogni volta che le leggo, sento che si apre una forma di interrogazione — reggono ancora? — ma poi superato l'esame, affogo in un mare di compiacenza. Non credo di essere io la persona che può dire che cosa rappresenta per me la mia poesia. Ci potrà provare forse il mio biografo a psicoanalizzare la mia vita per trovarci il meccanismo che produce questo particolare genere di tic. A volte ho cercato di indagare su questo piacere della parola che non esiste, che mi invento alla ricerca della lingua sommersa, e una delle cose che mi è venuta in mente è che forse sto mimando il dialetto ligure che mio padre e la nonna parlavano al di sopra della mia testa di bambina, e che non sapevo, né ho mai saputo. Allora non lingua-madre, ma linguo-padre. Per sostenere un'ipotesi di questo genere, dovrei fare un lavoro enorme, scardinare alcuni assunti fondamentali della psicologia. Meglio lasciar perdere. Mi sembra più facile spiegare che cos'è il fare poesia per me: è uno dei piaceri più consistenti che io conosca, ma è anche dura fatica che richiede, chiede tantissimo, e qui forse nasce quella pigrizia di cui parlavo nella prima risposta.

Quanto alla scissione tra donna e poetessa, anche qui ci vorrebbe un bel biografo magari un po' mascalzone che riuscisse a stabilire la linea di demarcazione. Mi viene in mente una metafora, quelle cose che si dicevano ai tempi dei tempi per giustificare la pesante imposizione esercitata sulle ragazze perché restassero vergini: una volta che l'han provato non smettono più. Quando ero studentessa, sapevo che avrei lavorato nella letteratura, ma tenevo la poesia lontana, anzi molto coscientemente mi dicevo: la poesia mai. Ecco, è qualcosa di quel genere: ora che ho provato il piacere della poesia, non ho certo intenzione di smettere.

Ma, per un altro verso, posso capire il senso che Paola Redaelli ha voluto specificare per questa domanda, se penso all'effetto che fa sull'io di una persona assumere per esempio un incarico di una certa importanza, all'effetto addirittura visibile esteriormente di consolidamento, di potenza o di allentamento di una certa tensione esistenziale. Viene spesso da chiedersi chi sia l'uomo che c'è dietro la divisa, la facciata esteriore. Da questo punto di vista, la poesia, o meglio il quotidiano della poesia, è molto lento a costruire la facciata esteriore del poeta, ammesso che esista qualcosa che corrisponda a questo termine. Una volta ho sentito Harold Bloom affermare che essere un poeta vuol dire riuscire a convincere gli altri di essere un poeta. E un'espressione fortemente pragmatica che taglia via di netto tutta una parte di non poca rilevanza, quella dell'origine della poesia, ma che mette il dito proprio sul problema che io

chiamo del quotidiano della poesia. Se tutto sta nel riuscire a convincere gli altri, il pubblico specializzato e non, difficilmente si arriverà a costituire quella corazza esterna dentro la quale si potrebbe celare un io intimidito e dubitoso. Il carisma di un poeta o di una poetessa è la cosa più labile e più aperta alla contestazione che esista al mondo. Del resto la vicenda stessa del testo poetico, che si dà come oggetto di continua interpretazione e ricreazione da parte del lettore, non è molto lontana dalla vicenda privata del poeta, della poetessa, o di chi scrive in genere, che accetta di darsi in ogni istante a un'interpretazione e a una definizione di se stessa. Sento la poesia come un impegno a far fluire la vita in continuazione, a non cedere agli allettamenti delle reificazioni (per reificarsi, nel campo della poesia, intendo per esempio il ripercorrere in forma manieristica le tappe raggiunte precedentemente). Qualche volta il mio quotidiano di donna può essere chiuso, ostico a una ripresa, lontano le mille miglia da questa condizione ideale, è ovvio, le parole non si lasciano tentare, saggiare, non rivelano né piacere né dolore; né posso dire di aver trovato un trucco per uscire da eventuali periodi neri. Poi inspiegabilmente qualcosa succede; ritrovo la circolazione della richiesta e del dare; il movimento riprende e ridiventa possibile il fare.

Angelica fuggitiva

di Biancamaria Frabotta

Non è la prima volta che rispondo a domande come le vostre. È la prima volta però che a interrogarmi sulle 'ragioni' della poesia sono le donne, e non donne qualsiasi, ma ex militanti, o forse ancora militanti effettive del movimento femminista. Già nel lontano 1975, ahimé quasi vent'anni fa, nel *Pubblico della poesia*, un'antologia curata da Alfonso Berardelli e Franco Cordelli, mi ero provata ad abbozzare qualche plausibile risposta al questionario di un'inchiesta. Ricordate? Erano anni quelli di "inchieste", ottimistici sondaggi su quella immancabile "pratica sociale" che certo doveva giustificare ogni attività umana, anche la poesia. Però quella volta mi feci inutilmente 'inquisire', dal momento che coloro che si erano assunti la prerogativa di interrogare censurarono, dopo, le poesie che quella mia risposta dovevano affettuosamente accompagnare, colmandone le lacune, contraddicendone le certezze, insomma dando alle ragioni della poesia ragione di essere. Da quella lontana esperienza trassi una lezione di diffidenza. E anche in seguito, quando la mia poesia fu socialmente legittimata in libri, antologie e dibattiti pubblici, prima di rispondere a domande del genere esaminai con cura le aspettative culturali che contenevano, pronta, se possibile, a sottrarmi ad esse. E perché? solo per il gusto infantile di disobbedire alla consegna? O per la zodiacale doppiezza gemellare che mi ha sempre fatto preferire le fiabe in cui la protagonista al momento della stretta inghiotte l'anello che la rende invisibile e che poi le ridà corpo e sembianza, là e dove nessuno se l'aspetta? Ricordate Angelica nell'*Orlando*, a dir poco furioso di fronte a una così perversa inclinazione? Perdonatemi, ma così io vorrei comportarmi anche con voi che con una stupenda e maliziosa pagina della Cvetaeva vorreste suggerirmi la risposta ed infatti ci riuscite a meraviglia quando invocate la inevitabile "eccentricità" di una scrittura rispetto all'altra. Grazie a voi, o grazie a lei mi aiuterete a sfuggirvi, con la grazia, spero, necessaria ad ogni decente seduzione. Torniamo alle 'ragioni', e dunque alla ragione cui l'uso di una macchina elettrica trovata a un Istituto di Alti Studi Scientifici che mi ospita senza

conoscermi, con severità mi richiama. Non crediate che io faccia parte di quella pur nutrita schiera di poetesse che giudica un tradimento l'obbligo di riflettere sulla poesia, quasi che la poesia da sola potesse essere sempre l'unica e la più giusta fondazione linguistica o ontologica di se stessa.

Io la penso diversamente in proposito. Prima di tutto perché ai tempi in cui io stessa mi affannavo a interrogare le mie simili o le Inimitabili del passato trovavo scoraggiante l'eccesso di reticenza, quasi che le donne ancora una volta alle altre donne che ponevano domande volessero sempre rispondere o con il loro flusso di 'essere' o con il silenzio. E invidiavo la cultura maschile, o anche quella femminile 'neutra' che disponeva di ben coltivati, civilissimi e fioriti percorsi, che così agevole rendono il viaggio notturno e malfido della parole poetiche. Le vostre domande alludono ad altro: non vi importa che la poesia parli per la poetessa, al suo posto e in sua vece. Forse addirittura la parola della poesia non vi basta; sollecitate, impudentemente, la voce della poetessa che è forse più povera, ma anche più naturale, nel senso che è più vicina a quella 'natura' che tutte ci accomuna. Cercate forse il simile della vita piuttosto che il dissimile della poesia? Ed ecco che sono io ora a fare domande a voi; a chiedervi cioè: potreste voi vivere senza la poesia, vostra (se ne scrivete), o altrui (se ne leggete)?

La poesia sostituisce la vita di chi la scrive solo se è necessaria alla vita di chi la legge. E allora sì: essa è adorabilmente superflua e autosufficiente. Parla in luogo dell'io e lo cancella, se l'ingenuo scrivente ha, anche solo un attimo, creduto che le sue iniziali tracciate con mano malferma sulla sabbia potessero resistere all'onda lunga della marea. Altrimenti suona un mio lontano verso troppo urgente per essere bello: no, non come te poeta io sono/io sono poetessa e intera non appartengo a nessuno. Ovvero nemmeno alla poesia, padrona con cui scendere a patti, come se fosse possibile che per una volta Angelica tentasse di sfuggire a se stessa. Che bella e ardua gara di laicità nella nostra tradizione di chierici ovunque, tranne che nella riga scabra del verso, schiavi della carne e della sua fragilità!

Petrarca dice di aver incontrato Laura il giorno della Passione di Cristo e ogni passione d'amore della poesia per se stessa è un innominabile intruglio di slancio eretico e sublime oltraggio. Ogni amore infierisce e lascia il segno e come anche per lunghi anni si può anche vivere senza amare (alla lettera: non è certo un'avventura quotidiana!) così si può sopravvivere senza poesia. Ma come smettere di attenderla, come sottrarsi a quell'intenso, "passionato" lavoro che solo ci permette di innamorarci di nuovo, se ne abbiamo la voglia? Di lei, meta

corteggiata del nostro desiderio di lei, si potrà anche parlare, in sua assenza. Si potrà anche accarezzare il contorno della sua immagine, se il suo volto si sottrae al contatto. E non per questo ci si deve disperare, come di un vile surrogato. Sarebbe come accusare il povero soldatino affondato nella melma della trincea di volersi a tutti i costi consolare rimirando la foto spiegazzata dei suoi cari. E perché no, dunque? L'ispirazione non è il punto di partenza del viaggio della parola poetica. È il suo approdo e da questo punto di vista e solo da questo può essere considerata la sublimazione di un sentimento. I buoni sentimenti ce li possono avere tutti, insinuava con una certa aristocratica sprezzanza Rilke. La poesia no. Naturalmente e per fortuna, aggiungo io; per fortuna dell'umanità e non solo della poesia. Ma i buoni sentimenti, o anche i cattivi fanno parte della vita quotidiana che può servire la poesia anche in sua assenza, trattenerne il ricordo, attenderla, mantenere ben pulita la stanza che dovrà ospitarla e ben spazzolati gli abiti di cui dovrà rivestirsi. Ecco perché, in reciproca inappartenenza arte e vita si cercano, si correggono, si smentiscono. Per aiutarsi a lenire il bruciore della ferita, della scambievole assenza che sola inscena il gioco della civiltà. Insomma ecco se la poesia per caso dovesse mancarmi (e da qualche mese mi manca) voi mi avete aiutato certo a sollecitarne la ricomparsa. E di questo ve ne sono grata.

Il gioco dell'irrealtà pericolosa

La scrittura di Unica Zürn

di Luzia Braun

“Mi piacerebbe essere qualcosa che non possa dirsi né uomo né donna. Forse, allora, verrei da me o a te? Per quanto so non ho ricevuto molto né dell'uomo né della donna, abbastanza tuttavia per avvertirlo come un impedimento”. (1)

A Berlino, nel 1916, nasce Unica Zürn, scrittrice, pittrice e maga della lingua. "La sua meravigliosa infanzia" Unica Zürn la vive a Grunewald. Il nome di questo quartiere berlinese è di nove lettere, così come in un segreto rapporto col numero nove è tutto ciò che lei ama. La persona al centro della sua infanzia è un assente. Il padre, suo eterno amore lontano, come capitano di cavalleria dell'esercito, è spesso in viaggio e da località esotiche spedisce alla figlia cartoline con donne velate. Al ritorno dai suoi viaggi le porta tesori che lei conserva raccolti nella sua tenda indiana. Lui è l'uomo per eccellenza. La madre è fredda e scostante. Molto presto Unica Zürn si isola dall'ostile mondo degli adulti e si cerca alleati "nella propria realtà". Per sé scopre il "misterioso", di cui sarà custode per tutta la vita. La messa in scena e il mascheramento, il rituale e il gioco sono per lei garanti della sorpresa. Nella stanza buia, con la sua amica eccita le proprie fantasie al suono della "lingua del lamento", che consiste di sole vocali e che solo loro due possono comprendere. Fin da bambina la lingua è per lei non tanto un mezzo per comunicare, quanto piuttosto materia per celebrare riti e cerimonie. Messaggi cifrati, lettere in crittografia, accordi esclusivi costituiscono i pilastri del suo regno immaginario. "Tutti i loro giochi sono pervasi di orrore e di pericolo". (2) Il suo primo amore è Eckbert. Si stende "in un angolo e chiude gli occhi. Trema per l'attesa. Silenzio — imbarazzo [...]. Tutte le ragazze lo aspettano. Lei no. Il gioco finirebbe se lui le desse un bacio. Vorrebbe vivere sempre nell'attesa". (3)

Vivere nell'attesa diventa la sua formula magica, che lei trae dalla sperimentata profanazione del mistero, poiché, dopo quello che il fratello ha fatto con lei, tutto è sbagliato tra uomo e

donna. Tutto, tranne il miracolo. "In me c'è qualcosa che incessantemente lotta per non lasciarsi toccare. Come se aspettassi [...]. Sempre ho aspettato così. Come se un giorno potesse arrivare la prova di una beatitudine finalmente raggiunta. Non ho alcuna voglia di addentrarmi in spiegazioni. È qualcosa che impone il silenzio — ecco cos'è. Può accadere o non accadere. Perciò lo chiamo il miracolo". L'attesa del miracolo, che deve portare il riscatto consolatore, è un'attesa che ha origine da una ferita profonda. Chi attende gravemente offeso nel proprio intimo, cova risentimento e rancore. (4) Questo covare risentimento significa volgere contro di sé la vendetta per gli errori degli altri. La madre scostante, l'Amato, lontano padre, il fratello violento: per lei — nessun luogo, da nessuna parte. Più tardi Unica cerca Unkas, l'ultimo dei Moicani, tuttavia lui le affonda il coltello nel cuore e lei si ritrae, "profondamente ferita, nella solitudine". (5) Al proprio odio represso non riesce a dare uno sfogo liberatore e cerca rifugio in visioni e sogni ad occhi aperti.

Distanza, concentrazione, meditazione

Unica ama ciò che è particolare, inconsueto, inquietante. Ciò che si ripete e che non cambia mai le fa rivoltare lo stomaco. La promessa è per lei più eccitante del suo adempimento, la rappresentazione mentale più preziosa della sua concretizzazione, l'immagine più sacra della sua realizzazione. Come il signore delle "Lettere inventate", imponendole "il divieto di intromettersi", dà forma all'immagine della signora, immagine che è sconosciuta a lei stessa, così Unica Zürn nel creare le proprie immagini vorrebbe restare al riparo da ogni possibile obiezione. Ha il terrore che la vita possa contraddire i suoi sogni, che — come si vedrà più tardi — le faranno perdere la ragione. Da ragazzina si invaghisce di uno sconosciuto. Il primo tentativo di eludere la differenza tra uomo e donna, è lo sforzo compiuto davanti allo specchio. Vorrebbe diventare simile a lui, ma nello stesso tempo restare l'"unica" (Unica) "che non gli si avvicina". Prima che l'uomo possa divenire reale, che il Bello possa correre il pericolo di non essere nient'altro che "l'inizio dell'orrore" ("*als des Schrecklichen Anfang*" — Rilke), pone fine a quel rapporto e chiede allo sconosciuto una fotografia. Quando è ancora presente lo trasforma in amato lontano, in ricordo, e restituisce al corpo, insieme mistero e nascondiglio, ciò di cui esso era stato la causa: "Mette in bocca la fotografia, la mastica accuratamente e la inghiotte. Si è unita a lui". (6) Sarà stato — ecco il tempo grammaticale della sua esperienza vissuta.

Quando, passato l'anno, fiorisce il gelsomino

Unica Zürn ha quindici anni quando la casa della sua infanzia, la "caverna del tesoro" con le

dodici stanze, viene messa all'asta. Per la prima volta il suo regno inaccessibile viene violato con la forza. Non riuscirà mai a superare questo dolore. "Un'infanzia spezzata, che esteriormente ha avuto termine nello spazio di una sola ora, non vuole cessare di continuare a vivere e ad agire interiormente". La sua infanzia termina — senza successione, poiché ad "essere-donna", o meglio, a "diventare-donna" lei non riesce a decidersi. E così sarà per tutta la sua vita, dato che la via verso la femminilità è sbarrata da sua madre. Nel suo sesto anno di vita un sogno la porta dietro uno specchio. Come in tutti i suoi testi, Unica Zürn descrive se stessa con una lingua sobria e quasi sempre in terza persona, come se descrivesse un'altra: "Davanti a sé un tavolo. Sul tavolo un cartoncino bianco. Quando lo prende in mano per leggervi il nome, si sveglia". Quando cerca rifugio presso sua madre, "si abbatte allora sulla bambina spaventata una montagna di carne tiepida [...], e lei fugge per sempre la madre, la donna, il ragno! È profondamente ferita". (7) Il punto d'inizio della sua storia, che si trasforma per lei ripetutamente in sciagura, è quel vuoto, il biglietto bianco, su cui non c'è scritto chi lei sia. L'immagine dello specchio non riflette la risposta, ma resta muta.

Al posto della coscienza di sé subentra il corpo traumatizzante della madre e copre tutto. I primi occhi di donna che Unica Zürn ha visto le hanno inculcato la paura insuperabile del "ragno" e, anche se la madre non è un modello a cui rifarsi e non offre alcuna possibilità di orientamento, è tuttavia solo la testimonianza vivente di qualcosa che la figlia non vorrebbe mai diventare: una donna. L'immagine, frutto della sua fantasia, di essere abbandonata dalla madre segna contemporaneamente il momento della nascita della visione salvatrice: l'uomo nel gelsomino, a lui si vota piena di stupore e docilmente ansiosa di apprendere. "Infinita consolazione! Sollevata, siede di fronte a lui e lo guarda. È paralizzato! Quale felicità". (8)

Rinunciando alla speranza nel calore, uccido il gelo

Dopo un matrimonio fallito, Unica Zürn comincia a scrivere. Simile alla signora delle "Lettere inventate" vive ora con le parole un "matrimonio bello e spettrale". La scrittura: un amore che si può vivere, anch'esso tuttavia non privo di pericoli. Nel 1953 conosce il pittore e scrittore surrealista Hans Bellmer. Ripete il tentativo fatto in gioventù di diventare simile all'altro.

"L'ossessione di un volto ben preciso la accompagna da giorni. Improvvisamente si trova di fronte ad una grossa somiglianza...il volto di Bellmer. Per diventare simile a quel viso si taglia i capelli...". Nel 1954 Unica Zürn abbandona Berlino e va a Parigi con Bellmer, che d'ora in poi "sarà il suo unico compagno". Nell'ambiente surrealista, a cui lei appartiene, il mito platonico

della coppia perfetta viene vagheggiato intensamente nella pittura e nella letteratura. Un sogno per lei doppiamente nefasto. Infatti Unica Zürn nell'uomo non cerca solo "l'altra metà", in lui cerca anche la propria metà femminile, come se riuscisse a sentire se stessa solo attraverso di lui. Dapprima abita con Bellmer all'Hotel de l'Esperance in Rue Moufflard. In seguito quindi ad Ermonville, una piccola località nei dintorni di Parigi. Unica Zürn ha 37 anni quando scopre per sé la scrittura automatica e anagrammatica, da cui non potrà più liberarsi. Si vota completamente al gioco con le parole. "Gli anagrammi sono parole e frasi che nascono cambiando la collocazione delle lettere in una parola o in una frase. Si possono usare soltanto le lettere già date e non ci si può servire di nessun'altra". (9): così lei stessa determina il principio della poesia anagrammatica. Ritrovamento più che ricerca, questo frugare nella parola si attaglia bene a quest'artista, che rifugge timorosa dalla decisione, poiché non conosce la scelta. "Non so cosa darei per poter tornare nuovamente allo stato virginale" — un'impresa impossibile nella vita reale le riesce nella scrittura. Nell'anagramma infatti la lingua viene sezionata e ridotta allo stato grezzo di materia prima, suddivisa in singole lettere, in puri suoni. Tuttavia, come forma poetica l'anagramma è severamente ermetico. L'autore viene espropriato del ruolo di geniale produttore di idee, egli si sottomette al potere delle parole. L'anagramma non si rivolge a nessuno, è come se tra mittente e destinatario provocasse un cortocircuito. Un'attrazione fatale per un soggetto che a posteriori attua sul piano linguistico ciò che nella vita sperimenta nel proprio rapporto con la realtà: la rinuncia ad ogni riferimento — anche a se stessa. Nella lingua, l'accoppiamento oggetto-denominazione viene abbandonato, le lettere e le parole sono libere, possono però diventare una mania per chi le combina di nuovo insieme. Ogni significato — inteso come messaggio intenzionale — viene eliminato. Come unico elemento a disposizione resta solo il significante, che è esattamente ciò che si deve porre in un ordine nuovo — nell'ordine dello "spirito del gioco". Un gioco misterioso, che può trasformarsi in attività febbrile, in ossessione, in malattia. Proprio come nel caso di Unica Zürn.

Il bianco con il punto rosso

Piagnucola il tuo spirito mortale
Che è lì grande come l'afflizione. Cuscini opachi mandano
posta. Tu nel rosso. Volta. P. S. Il bianco con il punto rosso è La camera della ferita. Peste —
fragore — assassinio. A chi puzza, sputa. Fine.

Come in una radiografia, nelle costruzioni linguistiche dell'autrice si trovano tutte le sue esperienze, anche se sono soltanto le parole che operano e non un soggetto poetico. Gli

anagrammi di Unica Zürn sarebbero da intendere, secondo I. F. Rabain, come "il rovescio di quel bianco vuoto, che va letto come un biglietto da visita". (10)

Strada facendo mi accorgo della dissonanza dei nostri passi

Il rapporto tra Hans Bellmer e Unica Zürn non è facile. Nei sedici anni della loro convivenza vi sono da entrambe le parti tentativi di distacco, che però falliscono. Insieme, tra le stesse mura, vivono ritirati in sé, o meglio, del tutto isolati. Unica Zürn non poteva accettare la rigida divisione dei surrealisti tra la celebrazione di un astratto principio femminile e l'indifferenza verso il destino reale della donna — basti pensare a Nadja — senza trovare se stessa. Caratteristica della sua immagine di sé è la descrizione di se stessa come "il pulcino che guarda i cerchi disegnati dall'aquila e si torce il collo in un'ammirazione isterica". (11) Fin da quando, bambina, guardava la croce della finestra, sa che è impossibile vivere la "leggenda a due". "Lo sguardo rivolto alla crociera della finestra, cerca per sé un complemento maschile. Cavalca le sbarre metalliche del suo letto bianco" (12), scrive in "Oscura primavera". "Ne ha abbastanza di soluzioni", scrive in "Mistake", e così le restano domande senza risposta, desideri che non risparmiano neppure la bramosia: essere qualcosa "che non sia né uomo né donna". Nella sessuale Terra di nessuno, nel Né-Né, lì vorrebbe abitare, vorrebbe restare bambina — una possibilità di sfuggire al ruolo della donna, come del resto anche la follia e il suicidio. Solo nel sogno e nelle sue storie surrealistiche ha la forza di adirarsi, sogna una giovane donna - serpente bella e pericolosa, che non si può sopraffare, neppure dopo che è stata privata di tutti gli organi. " Con orrore potemmo vedere che la creatura parlava senza lingua, vedeva senza occhi e viveva senza cuore — pur senza sangue aveva una grande forza e senza cervello ordiva piani tangibili. Era diventata molto più viva, più ardente, più intelligente — posseduta dall'odio e dalla brama di vendetta — piena di una forza e di una furia che erano disumane. Quanto a noi, solo con la fuga potemmo sottrarci alla totale di distruzione ad opera di quest'essere spaventoso e degno di ammirazione. Ancora al momento del risveglio ero piena di questa inequivocabile ammirazione per lei". Tuttavia, distruggere.

Scrivo in un altro passo, non sarebbe tipico della donna. Ma cosa potrebbe essere il "femminile"? E questa la chiave del suo segreto, che lei non conosce, poiché "porta la serratura nel proprio grembo"?

Oracolo e spettacolo

Anche Hans Bellmer ha la sua ossessione. Nella sua ricerca dell'anatomia dell'inconscio corporeo fa luce nel ventre della bambola, del suo maschile giocattolo di guerra. Come un gioco di incastri e di specchi, l'interno si mostra all'occhio contemporaneamente da mille angolazioni diverse. Unica Zürn opera con le parole allo stesso modo con cui il suo compagno di vita ("compagno di sventura") procede col suo alfabeto del corpo. Lei illumina internamente la parola come un corpo linguistico trasparente, lo smonta in ogni parte, per poi ricomporre pezzetto per pezzetto un nuovo corpo fatto di parole. A quanto vi è di stupefacente nell'anagramma Hans Bellmer dedicò il seguente testo: "È palese che l'uomo conosce la propria lingua ancor meno di quanto conosca il proprio corpo. Anche la frase è come un corpo, che sembra invitarci a sezionarlo, affinché, in una serie infinita di anagrammi, possa comporsi di nuovo ciò che essa in realtà contiene. Se si osserva attentamente, l'anagramma ha origine da una discordanza profonda e paradossale... Il risultato mostra, in modo piuttosto inquietante, di essere dovuto più all'azione di un'altra coscienza, che della propria... Sembra che alla soluzione partecipi in modo considerevole il caso, come se senza di esso nessuna realtà linguistica fosse vera: solo alla fine, infatti, in un secondo tempo, diventa sorprendentemente chiaro che questo risultato era necessario, che non sarebbe potuto esservene nessun altro. — Chi volesse ogni giorno scrivere un anagramma sul proprio calendario alla fine dell'anno possiederebbe un poetico bollettino meteorologico del proprio Io". Nel caso di Unica Zürn il bollettino meteorologico risulta decisamente fosco. Scorrendo i versi iniziali dei suoi anagrammi si possono rintracciare le sue perturbazioni biografiche:

"C'era una volta una bambina che non voleva mai/ Tu dirai il tuo segreto/ Nessuno lo sa, ach, menomale/ Oracolo e spettacolo/ La vita è bella/ La vita è orribile/ La mia gioventù è la sciagura della mia vita/ Nella polvere di questa vita/ L'utilità è la madre di tutti i vizi/ Non so come si vive l'amore/ Ancor prima di aver vissuto morirò".

La prima raccolta di anagrammi Unica Zürn la espone nel 1954, insieme ai suoi disegni, alla Galleria Springer di Berlino. La intitola "Hexentexte". (14)

Qualcuno cuce. Sei tu? Quanto più stretta diventa la sua alleanza con le parole, tanto più debole diviene il legame con gli uomini. Il comporre anagrammi è un'occupazione di cui non è stabilita la fine. "La concentrazione e la grande tranquillità che questo lavoro richiede le offrono la possibilità di isolarsi completamente dal mondo circostante — e anche di dimenticare la realtà — è ciò che desidera". (15) Diventa prigioniera dei propri oracoli e delle

proprie visioni. Quando, donna ormai matura, si imbatte nel viso delle sue "nozze infantili" lo può a mala pena afferrare. Nel 1957, "in una stanza a Parigi vede di fronte a sé l'uomo nel gelsomino". È lo scrittore Henry Michaux. "L'impressione di questo incontro è per lei così violenta che non può superarla. Da quel giorno, molto, molto lentamente, incomincia a perdere la ragione". (16) D'ora in poi tutto sta sotto il segno di lui. H M diventano per lei le cifre del miracolo, il cui compenso non è la redenzione, bensì un'irritazione che porta alla malattia mentale. All'Hotel Minerva a Parigi il monogramma salta agli occhi, rosso sangue sul bianco degli asciugamani. Lui è dappertutto e le dà disposizioni. Crede di sentire la sua voce alla radio, di ricevere ordini da lui, nel suo ventre lui recita una poesia. Tutto attorno a lei diventa segno, rivelazione, ordine. "Questo gioco si gioca da sé, come fa il caso". Così come nell'anagramma non si può riconoscere un soggetto, dato che l'autore, o l'autrice, scompare, come se esistesse una specie di seconda soggettività, che si trova nell'effetto, allo stesso modo Unica Zürn non può identificare il regista della propria follia. Nel creare anagrammi, così come nella follia, si manifesta quella "discordanza paradossale" che la fa apparire testimone della propria assenza — momento della nascita di un'opera o

Il gioco dell'irrealtà pericolosa

Unica Zürn conosce le cause della sua graduale perdita della ragione. "Non smetto più di inchinarmi di fronte alla mia sventura", scrive. La sua "anelante fantasia" e la sua "pronta disposizione all'inganno" la rendono libera per la follia, intesa come l'assoluzione dal peso di doversi adattare nel mondo. "Sì!

Se è pazza le sarà possibile divertirsi tutta sola. Le idee più belle, le più incredibili, incominciano a fiorire, come il gelsomino". (17) Dietro suo espresso desiderio viene ricoverata nella clinica psichiatrica di Wittnau — è il 1957. Otto anni dopo, nell'Uomo nel gelsomino fa un resoconto, così preciso da far rabbrivire, degli aspetti brutti e banali della follia e delle cure violente che vengono impiegate per domarla. I lati amari dei "grandi voli" della follia — nel linguaggio specialistico la sua malattia si chiama schizofrenia — Unica Zürn li vive negli anni successivi, in ripetuta sequenza. Gode "il bel tempo della follia" come nient'altro al mondo, nonostante il prezzo sia alto. I giorni "troppo sani" li definisce i "giorni deboli". Tra le crisi e i soggiorni in clinica continua a lavorare. Nel 1959 è una delle poche donne presenti alla grande mostra del surrealismo a Parigi. All'auto-consapevolezza maschile di Bellmer, Hans Harp, Breton, Brauner, Max Ernst e Man Ray lei contrappone la propria riservatezza, il proprio

fascino e il sorriso, come dice Henry Ruth, "cui non veniva mai meno qualcosa di remoto, di infantile, era un piccolo evento della natura, uno squarcio improvviso di sereno" (18).

Bisogna restare immobili nell'adorazione

Tuttavia è ancora e sempre la ricerca della frase ciò che la seduce. "La vecchia, pericolosa febbre degli anagrammi l'ha afferrata. Nascono uno dopo l'altro. E pericoloso per lei, perché si isola di nuovo completamente dal mondo circostante. Senza accorgersene, va incontro ad una nuova crisi. Nessuna allucinazione, nulla di insolito, tuttavia in lei si nota un cambiamento". Unica Zürn si ammala di parole. Come se l'esistenza della lingua pretendesse il suo prezzo. Vita contro vita. Salvezza e insieme sciagura, questo promettono il cerchio, il numero nel numero, la parola nella parola: sistemi chiusi. Il movimento delle lettere su un foglio di carta è per lei sufficiente, promettono ebbrezza e voluttà, mentre invece aumenta la sua avversione verso il proprio movimento. Il corpo è sentito da lei sempre più come un peso piuttosto che come fonte di piacere, e il letto, "in cui si può scrivere, disegnare e sognare, è il suo ultimo rifugio nella sua fuga dalla vita". Soffre di disturbi dell'equilibrio, non può più camminare, si irrigidisce, "il corpo deve quindi di nuovo scontare le colpe altrui". La sua paralisi appare come l'esigenza del corpo di cedere a ciò che da lungo tempo con la psiche e col pensiero era stato preparato: lo stato di quiete, il desiderio di non doversi muovere, se non per volare. "Se ci fosse come una forte, intensa spinta che mi innalzasse fino alle stelle".

Correre, ballare, ondeggiare, volare, saltare, ridere.

Inciampare, aspettare, giacere, essere legati, tacere.

Anche nella scelta dei verbi la "libertà danzante" lotta contro la "repulsione verso la velocità". "La sua mania di scrivere, di annotare le proprie esperienze, ha prodotto solo gravi sciocchi tuoni d'inchiostro e assassinii di parole".

Gettandosi dalla finestra durante una visita ad Hans Bellmer nell'appartamento di Parigi, Unica Zürn pone fine alla propria esistenza in un giorno di ottobre dell'anno 1970. Il miracolo ha deciso. Non accade. La croce della finestra, il suo simbolo infantile dell'inconciliabilità, diventa croce di morte.

"Anche dopo 43 anni questa vita non è diventata la mia vita. Potrebbe essere altrettanto bene la vita di un altro. Solo quando gli avvenimenti non si ripeteranno più, solo allora sarà la mia

vita... e questo non si verificherà mai, fino al momento della morte". Unica Ziirn ha 54 anni. "Quando il nove è divenuto sei". E l'anagramma risponde:

Dove piove tra nove e tre? La pioggia tra noi è così nuova. Dei venti il nove è divenuto sei. Le vie sono rosse, corri bianco da noi. Finiremo di vincere! Ore, belle, per arrossire. Tacendo, sapendo, ora. (19)

La mania di ritornare al nove anche nella morte?

(Traduzione dal tedesco di Cinzia Sinigaglia)

Note

Per i disegni e il testo "Mistake", che segue, ringraziamo Inge Morgenroth, curatrice del libro Unica Zürn, *Das Weisse mit dem roten Punkt*, Lilith, Berlin, 1981. E inoltre la casa editrice Brinkmann & Bose, che sta preparando l'opera integrale della Zürn.

(1) Per le citazioni in italiano si è scelto come riferimento il testo *L'uomo nel gelsomino*, ed. La Tartaruga, Milano 1980. Nelle note successive ci si limiterà quindi ad indicare la pagina che contiene il brano riportato. 1 passi citati privi di nota non sono stati finora tradotti.

(2) pag. 17

(3) pagg. 25-26

(4) È interessante a questo proposito sottolineare come il nome della scrittrice possa considerarsi un "nomen loquens", che esprime e riassume in sé la sua problematica esistenziale, quasi un anagramma sulla sua vita. "Unica", come esclusivo è il suo amore proprio per tutto ciò che è particolare, inconsueto e irripetibile. "Zürn" è la radice del verbo tedesco "zürnen", che significa appunto nutrire un risentimento, un'ira repressa, un rancore profondo, essere irritati interiormente.

(5) (6) pag. 36

(7) (8) ragno (=die Spuine) in tedesco è femminile (N.d.T) pag. 43

(9) pag. 52 - 53

(10) pag. 217

(11) pag. 89

(12) pag. 11

(13) "Testi stregati"

(14) pag. 53

(15) pag. 45

(16) pag. 65

(17) pag. 222

(18) pag. 57

Le trombe di Gerico

di Unica Zürn

Pubblichiamo la seconda parte del racconto di Unica Zürn, "Le trombe di Gerico", tratto da Unica Zürn, Das Weisse mit dem roten Punkt, Lilith, Berlin, 1981. Il racconto, inedito in Italia, è tradotto da Germana D'Alessio.

E adesso racconterò la storia di mio zio Falada e della nascita miracolosa di sua figlia Ambra. In una giornata di sole un uomo solitario, ma non privo di speranza, di nome Falada, si rivolse al suo medico con le seguenti parole: Cosa devo fare per concepire una figlia attraverso il naso e per partorirla attraverso il mio orecchio? Poiché amo i profumi e i suoni armoniosi.

— Allora cerchi di annusare e di ascoltare con tutte le sue forze. Questo miscuglio di ambra e di muschio la farà rimanere incinto, — e il medico consegnò a Falada una boccetta blu cobalto e gli ordinò di ricordarsi di avvicinarla sempre al naso. — Si accorgerà dei primi segni della gravidanza per via di una leggera pressione nell'orecchio sinistro. Quando l'orecchio comincerà a fischiare e a rimbombare, allora si rechi da un ostetrico, perché il parto sarà vicino. Arrivederci. — Falada tornò alle sue faccende e ben presto gli venne in mente, come per caso, una breve poesia: — Appesa oscillante nella culla bianca delle sue anche la piccola Ambra va per i prati. Ombra di ciglia scende tenera sulla curva rosa e rotonda della sua guancia...

Più avanti di così la poesia non andò, ma Falada aveva trovato il nome della sua futura figlia: Ambra! Dopo essere rimasto incinto — il suo orecchio sinistro infatti pizzicava gradevolmente — visitò spesso e instancabilmente i concerti e le *lautmalereien* che venivano dati in quei giorni, abbandonandosi all'ebbrezza della musica di tutti i secoli.

Ma quando si guardava allo specchio, avrebbe volentieri appeso la sua faccia a un chiodo, perché aveva un aspetto così insignificante e avrebbe invece tanto voluto essere un bel padre

per la sua Ambra.

Il trentatreesimo giorno dopo il concepimento e con l'inno alla gioia nel cuore si recò con un senso di vertigine alla clinica ostetrica, dietro le cui porte chiuse risuonavano le grida di dolore delle partorienti. Il grembiule dell'ostetrico era un unico orrore sanguinoso di bambini, e Falada orgogliosamente distolse gli occhi da quello spettacolo, perché era sicuro di compiere un parto senza sangue.

— Un parto di testa — così lo annunciò la levatrice, e l'ostetrico fece risuonare in un grammofofono una musica da torcere le mani, da rammollire le ossa, mentre Falada, con l'antichissimo istinto del padre partoriente, si mise a capo in giù. Allora sentì come qualcosa che non poteva frenare scivolava e scivolava via; questo qualcosa venne acciuffato dalla levatrice tra il pollice e l'indice, ed egli la osservò con occhio curioso. — Ha persino delle vere unghie — disse lo sciocco padre, ancora stordito, mentre esaminava Ambra, che era grande quanto un occhio di gatto. La pesante massa tremolante di una nuova partoriente venne portata dentro su una barella e Falada davanti ad essa abbassò gli occhi.

Egli fasciò Ambra in un pannolino minuscolo e la depose nel taschino della sua giacca. Ringraziò, pagò la somma irrisoria che veniva richiesta per un parto di testa e si diresse dal proprio medico.

Il medico osservò la bambina attraverso una potente lente e le propinò il suo primo nutrimento terreno, che consisteva di una minuscola goccia di profumo patchuli.

— E adesso cosa devo fare? — chiese Falada un po' imbarazzato della sua nuova situazione.

— Niente, — rispose il medico.

— Intendo comunque educare Ambra. In fin dei conti nutro certi ideali.

— Sciocchezze! — dichiarò il medico e sollevò entrambe le mani verso il cielo.

— L'educazione è un crimine nei confronti dell'umanità. —

Il padre fece una faccia testarda. Allora sentì bussare al suo cuore, ed estrasse Ambra dalla tasca della giacca, per vedere cosa desiderasse. Lei saltò fuori dalla sua mano, crebbe e scomparve. E tutto questo in un attimo brevissimo, da togliere il respiro! Alla rotondità

rosa-rossa di Ambra stava appeso un minuscolo pannolino, come il guscio che resta appiccicato al pulcino.

— È andata in strada tutta nuda! — gridò Falada. — La rinchiuderanno! — Forse l'albero della conoscenza sta già nuotando nella sua scia — sorrise il medico e prese il suo cappello. — O magari un Adamo — gridò il padre, e in fretta uscirono di casa.

Ma la ricerca di una unica fanciulla nuda li mise in grande imbarazzo. Seguendo l'esempio di Ambra tutte le giovani fanciulle si erano tirate la veste sopra la testa e i fioristi avevano il loro daffare per fissare margherite bianche su migliaia di rotondità rosa-rosse. Stanchi della ricerca infruttuosa, il medico e Falada si sedettero su una terrazza per bere una birra. La loro attenzione fu attirata da una bambina di cinque anni che stava seduta davanti a una montagna di gelato di lamponi. La piccola aveva un naso di inusuale bellezza e Falada riconobbe sua figlia Ambra. — Oh, ma stia zitto! — lo apostrofò la bambina, senza che egli avesse detto una sola parola. — Quando nella sua testa volevo riposarmi della fatica infinita del divenire, lei si metteva a recitare versi. Creazioni ridicole di indescrivibile idiozia! — Ma è veramente mia figlia? — chiese il padre, ferito fin nel profondo dell'anima. — Figlia qui, figlia là, — fece il medico impaziente. — Probabilmente ha trascurato di chiedere ad Ambra il permesso di poter essere suo padre. —

In quel momento la spudorata Ambra scendeva, appesa alla mano di un ragazzo negro che vendeva giornali, verso la riva per fare il bagno. Falada nascose il volto tra le mani e si mise ad invecchiare. Lei tornò ormai diciassettenne, spingendo davanti a sé nel carrozzino un bambinetto a strisce bianche e nere. "Questo è Omohona Omonene", così presentò il nipote al nonno Falada. — Il bastardo verrà affogato — digrignò Falada. Ma il medico con aria protettiva pose la mano sulla nera testolina lanuginosa e, secondo una vecchia abitudine, prese in mano il fonendoscopio. — Si rifiuta di respirare, di vedere, di sentire e di annusare, — enunciò. La sua anima è una piccola sfera di ottone, che in una aureola di nobile seme di capotribù muove lentamente incontro al sole nascente, come saturno nel suo anello. Questo fanciullo appartiene alla specie dei bambini burloni. Perché dallo scherzo è nato e scherzo un giorno ritornerà — sempre che un giorno suonerà la sua ora. — Non capisco neanche una parola della sua estasi medica, disse Falada, mentre Ambra, in uno di quegli imprevedibili umori fanciulleschi appioppava un calcio alla carrozzina. Il bambinello si mise a rotolare e disparve. Ambra, che intanto aveva assunto la personalità di una vecchia dama di riguardo, pretese di adottare

immediatamente il proprio padre al posto di figlio, cosa che le procurò la prima sberla della sua vita. D'impeto si lanciò allora nel bicchiere di suo padre, ma il medico la pescò di nuovo fuori e la depose sul suo cappello per asciugare. L'altoparlante della polizia trasmise l'annuncio: righe bianco-nere abbandonate di origine ignota portano scompiglio sul fiume Hudson. Poiché lo scherzo secondo il paragrafo 99 è vietato, si invita la popolazione a consegnare l'oggetto di disturbo alla polizia affinché possa essere annientato.

— Una sfera di ottone sta rotolando in cerchio all'interno del bordo del suo cappello — disse Falada al suo medico — ma Ambra aveva già ingoiato la sfera. Il ragazzino nero che vendeva giornali passò precipitosamente con l'edizione della sera: Madre disumana divora il suo primo figlio!

— Adesso è tutto passato? — chiese Falada al suo medico. Ma il medico era dell'opinione che tutto sarebbe ancora continuato, se le cose andavano come dovevano. Falada per tranquillizzarsi si mise a letto con una boccetta di gocce di valeriana. Si era già arrotolato per dormire, quando si accorse di un naso incredibilmente curioso, che da solo sul suo cuscino si avvicinava con movimenti proboscidali alla boccetta con le gocce di valeriana.

Era Ambra, che come un gatto cominciò ad arrotolarsi sul petto del padre, ad avvolgersi in una spirale di danza del ventre intorno al suo dito. Ma il padre la schioccò atterrito sul lenzuolo, perché cominciava a temere la propria figlia. Ambra invece partorì e partorì da tutte le aperture del suo corpo un nastro senza fine di bambini ambratici, che incontenibili cominciarono ad empire tutta la casa.

Un tempo una piccola idea di speranza si era agitata nella testa di Falada, poiché il solitario aveva desiderio di una figlia. E ora una imponente schiera di ragazzacce cucinava, friggeva, cuoceva, faceva la maglia, rideva e litigava a destra e a manca. Falada, con circospezione, ne mise al corrente il suo medico. Mentre era al telefono con il medico, il profumo di cibi conservati e cucinati gli entrò nel naso dalle stanze inferiori. — Al momento siamo da cento a trecento persone, che sono state, del tutto erroneamente, concepite e partorite a causa della valeriana. Ovunque si guardi, ci sono Ambre. Chi dovrà pagare tutto questo? — Non io, — disse il medico con fare deciso. Si chiamano, comunque, valeriane e quando il profumo della novità in esse si volatilizza, e non le si lascia più annusare la valeriana, allora, come sono nate, devono morire. Faccio un salto da lei.

Il padre Falada andava in giro inquieto per la stanza e piano piano una figlia gli si fece vicino al cuore, così piccola come una volta. Con distrazione ipocrita egli chiuse forte le dita intorno ad essa e strinse il pugno. Dalle stanze inferiori si sentiva confusione e lavorando si rideva. Il medico entrò e con un breve sguardo abbracciò la nidiata di valeriane. Le facsimili si portavano in giro l'un l'altra sulla schiena, si appendevano alle lampade e nelle tende o si mettevano in bocca l'un l'altra come caramelle. Perplesso il padre alzò le braccia e dalle sue dita cadde la prima o la tarzanata, col viso nero e la lingua penzolante. — Questo non è il modo di disfarsi di loro, — gridò indignato il medico, e raccattò col contagocce una lacrima che la strangolata aveva versato. Il padre invece mise Ambra nel suo album di cartoline e lo appesantì con grossi libri, perché voleva pressarla per incollarla in seguito nel suo album di francobolli, e tenerla per ricordo.

Si chiamò la polizia e si portarono in prigione per violazione di domicilio in tutto 666 valeriane, e da lì, già il giorno seguente, un decesso moltiplicato per 666 finì al crematorio. Ma quando cominciarono a bruciare, arrivarono i gatti, perché l'aria profumava di valeriana e i gatti si rotolavano a terra in estasi e il loro miagolare suonava come una musica di festa giapponese.

— L'ho scampata un'altra volta, — disse Falada, ridiventato solitario, mentre appoggiato alla sua finestra osservava il fumo che saliva dal crematorio.

— Eh no, — disse il medico con voce soave. Mi mostri per un attimo l'orecchio, in modo che eliminiamo questa faccenda allo stesso modo di come è nata. Falada fece come gli veniva detto. Il medico svuotò dalla sua pipetta la lacrima di Ambra morente nell'orecchio di Falada e lo sigillò accuratamente con una pallina di cera. — Non sfuggirà né si moltiplicherà, — disse il medico, — e il tempo si richiuderà dietro di lei, come la siepe della bella addormentata. Arrivederci, amico mio. — Falada tornò alle sue faccende, e solo quando talvolta, la sera prima di addormentarsi lo coglieva irresistibile la nostalgia, allora lentamente portava la boccetta di valeriana vicino all'orecchio e l'orecchio si tramutava in occhio, con il quale poteva guardare in una lontananza infinita, dove in un angolino una piccola bambina sedeva nella neve della solitudine e giocava con le proprie dita. Con la posta del suo pensiero, che non sbaglia mai la mira, le inviava un bastoncino di menta a strisce rosa e bianche e questo era tutto. I miei giorni si volgono alla fine. Finiamola con questo gioco crudele. L'ultima ora meravigliosa — non vuole dunque giungere? Divieni polvere e terra e divieni polvere e invia l'inverno eterno. Tutt'intorno si fece sera e viaggiò con me, che ero ridiventata(o) il bambino beato, nel paese di

Wiedewo. O venti, mille fratelli, lasciatemi svanire nel vostro respiro.

Mistake

di Unica Zürn

"Mistake" è l'unico testo scritto in francese da Unica Zürn. Si tratta di appunti scritti durante un viaggio di ritorno in aereo da Parigi a Berlino, dedicati a Lacan. L'anno è il 1970, quello del suo suicidio.

La traduzione dal manoscritto originale è di Rosella Prezzo.

Senza pancia, lei fa nascere la sua città. Tutti la guardano sull'aereo, ma è troppo occupata a partorire la città, per badare a qualcuno. Ascolta: tutto ciò che attraversa l'orecchio diventa più vero dell'esperienza attraverso gli occhi. Voglio dei testimoni, pensa l'uomo magro, nel suo paese, nella sua poltrona. Se non ci sono testimoni, nessuno lo crede.

Presto si vedrà in cielo il suo formidabile numero da circo. L'eroe nell'aereo, tutto nero con un piccolo cerchio bianco — (l'aereo senza nazionalità) — sta per arrivare. Le dà una mano, lei trasalisce. È semplice e ora è capace di tutto. Ha un coraggio incredibile. Lei! sempre così timida: E una novità. Dopo tanto tempo — qualcosa di nuovo!

Ed è salva: lo steward è contemporaneamente il giovane liberatore, il più gentile di Parigi. Le dà gratis un pacchetto di sigarette blu: AVEC LES FELICITATIONS DE L'AIR FRANCE. C'è scritto sul pacchetto. Forse non è scritto sul pacchetto? Ma lei vede queste parole. Allora: è scritto.

L'eroe nell'aereo nero non arriva, venire così vicino — è troppo difficile. Bene! La festa sta per cominciare su un'altra pagina. Infatti sa: tutto — ciò che succede è la festa più grande della sua vita. "Non credo all'ipnosi a una distanza così grande", dice il medico di Essen nell'aereo. "Ma se è possibile, allora è criminale". L'uomo magro nel suo paese, nella sua poltrona dà il suo gentile messaggio: il capitano della quinta colonna si è vestito di nero e bianco. Si mangia il rosso e il bianco.

Nella hall dell'aeroporto di Francoforte lei si siede di fianco ad un vaso bianco. Il solo oggetto nero nella hall è un attaccapanni in ferro. Sembra una gabbia. "Entri", dice l'uomo magro nel suo paese — nella sua poltrona e lei diventa un serpente. Al centro dell'attaccapanni lei non si può più muovere. L'uomo magro ha un piccolo sorriso divertito.

"Di certo è diventata pazza", dice il medico che la guarda nella hall, come tutti gli altri". "Non ha niente a che vedere con l'ipnosi nello spazio libero, è semplicemente una crisi di follia". Lei resta nell'attaccapanni-prigione e arriva un uomo in blu: "Venga, il suo aereo per Berlino aspetta".

"Datemi la parola!" (Lui non capisce)

"Datemi la parola! Una lettera, una cifra".

E lentamente lui dice: "U - L - M - 3 -una cosa qualsiasi. Venga!" Si alza immediatamente. Fiduciosa lo segue a causa della lettera M ("Attenzione alla lettera M" erano le parole della zingara a Palavas, che le ha guardato il palmo della mano). Il mercante d'arte a Berlino e il medico di Essen la guardano, quando sale sull'aereo per Berlino. Il medico: "Ha cominciato a sentirsi male a Parigi. Non mangia più, non dorme più e sta fondando una città. — È sulla strada di ritorno per l'ospedale psichiatrico". "Stia zitto", dice il mercante d'arte. Se crede di poter fermare la prossima guerra, bisogna che fermi questa guerra. L'auto nera! S'è gettata su un'auto nera, l'ha vista — per lei quell'auto nera era la prossima guerra. Tutti sul nostro pianeta hanno il diritto di fermare la guerra.

Un ballo inizia col suo motivo. Questo motivo guida il primo passo. L'uomo magro — lo sa: lei ama il ballo. Ma bisogna guidarla. Ma non è esatto. Non è il ballo. Sono gli esercizi e la ripetizione. La ripetizione? Forse. Alla fine: lui sa. Questo è essenziale. Qualcuno, che sa la verità su di lei — e le possibilità — tutto. Lui dà l'attacco per il primo passo. Con una bacchetta sottile. Ping. Contro vetro e metallo. PING! Basta così. La frase seguente del medico di Essen: "Ad ogni costo vuole cambiare la sua vita. Consideri un po' gli ospedali — gli uomini e donne — migliaia — sono tutti arrivati in mezzo alle nuvole. E certamente bello per lei essere folle. Ma poi? Poi viene la caduta. Ora vola, tutto diventa bello per lei. La sua infelicità inizia coi calmanti. Finisce tutta la poesia.

"Conosco gli ospedali psichiatrici" pensa l'uomo magro. Ma se non si può più sopportare la vita

normale, si sceglie "l'altra parte".

Se capisce, il fascino se ne va. Se capisce l'amore, l'amore se ne va. Se non ha domande — cosa le resta? Domande senza risposte. E ciò di cui ha bisogno. Ne ha abbastanza delle soluzioni. "La guardi", dice il medico di Essen. "Vuole lasciare l'aereo in pieno volo. Vuole tornare laggiù, nelle sue abitudini, nella sua 'sicurezza sociale'". "Rimanga al suo posto. Signora", dice lo steward-liberatore. L'aereo nero: col suo piccolo cerchio bianco sale, nel cielo, mentre l'altro atterra a Berlino. Con le lacrime agli occhi solleva la mano: addio.

"Abbassi gli occhi ai suoi piedi — Guardi —", dice l'uomo magro — pallido nel suo paese. "Guardi! Mi prendo cura di lei".

Dove è cominciato? Già da molto tempo. È cominciato all'età di sei anni. È cominciato, quando ha pensato per la prima volta alla parola AMORE. AMORE! Era un uomo sconosciuto. L'uomo magro. L'uomo bianco. L'uomo paralizzato. L'uomo con gli occhi blu. L'uomo che parla poco. Se parla, parla dolcemente. L'uomo nella poltrona, davanti a una casa bianca. L'uomo che non la tocca. L'uomo che si chiama AMORE. E a sei anni si sposa con lui. L'uomo del pensiero. L'uomo che è presente — dappertutto — da sempre. L'immagine dell'amore. Comincia qui. Sicuramente.

1970 (O di Pasqua) per il Signor Professore LACAN

U. Z. pazza di felicità perché C. R. comprerà 50000 quintali (OPIOM) di oppio per uccidere H.B. (oh dolcezza)

Un corpo senza echi

di Annalisa Alessio

Un uomo e una donna sono seduti in un luogo pubblico. La donna sono io. Il luogo impedisce gesti che avrei comunque desiderato e mi costringe alle parole. L'incontro non è casuale, come nessuna delle parole che l'uomo pronuncia. La figlia dell'uomo si chiama Valentina. Ha otto anni. Ha tante bambole — mi precisa. Hanno tutte capelli lunghi; sguardi perduti; corpi maneggevoli. Tua figlia come me bambina: anche a me hanno regalato tante bambole. Tra le mie, una l'ho chiamata Marina. Io ho otto, nove, dieci anni, come li avrà tua figlia.

Tua figlia invidia i corpi delle sue bambole?

Io, il corpo di Marina lo invidio. Per questa ragione, scompongo l'ordine della sua bellezza; traggio dalla compostezza lucida delle sue gambe pose che avrei imparato come sconce. L'invidia passa dalle mie mani; l'ansia con la quale tocco il corpo di Marina somiglia ad un tentativo di devastazione. È necessario, per me, impadronirmi del corpo di Marina immettervi una legge: sottometterne il mistero. Attraverso l'ubbidienza del corpo di Marina cerco una norma per interpretare il mio; per adeguarlo alla seduzione.

Come gioca Valentina con le sue bambole?

Io vesto Marina per spogiarla; la lavo per sporcarla; la tocco per corromperla; la rendo più bella per degradarla.

Se entri cosa trovi nella stanza di tua figlia?

Nella mia c'è silenzio. Un gioco come il mio di norma e di trasgressione non ha bisogno di sonoro. Forse sarebbe bastato comprenderne la scelta del nome. Poiché è "senza echi" Marina

è il nome che ho pensato per punirne il corpo.

Conosci i nomi delle bambole di tua figlia?

Su Marina consumo curiosità e vendetta; così perfetta, lei è senza parole. Io uso parole con cattiveria. Io castigo mentre lei non può reagire al castigo. Io penso mentre lei non può che sottomettersi alla mia classificazione. Del dominio ho fatto un gioco e della mia stanza il luogo del suo esercizio. La stanza è il mondo.

Perché regali bambole a tua figlia? Marina me l'hanno regalata perché io fossi la mamma.

Così è anche per Valentina? C'è un ordine vigilato da milioni di generazioni che parla di maternità, di latte, di culle. Non l'ho scelto io, quest'ordine. Le sue regole vogliono dolcezza e fiabe; ninna nanne. Dicono sia fatto d'istinto. L'ordine richiede giochi leciti: non il rapporto stabilito tra il corpo di Marina e il mio cervello di bambina. Richiede una selezione di parole; non ammette quelle dei miei rituali per scoprire le anse del corpo di Marina.

Adesso, tra il cervello dell'uomo e il mio corpo scorrono rituali e parole. Non ho scelto io né gli uni né le altre. Tra il cervello dell'uomo e il mio corpo si può creare amore?

Tra me e Marina non è stato possibile. Né mi avrebbe interessato. Mi piace la presa del mio cervello sul suo corpo.

Così forse all'uomo, adesso. Mi ridurrai ad un sistema di gioco? O sarò io ad iscrivermi nel tuo gioco?

Marina è la mia bambola. Se provassi amore per lei dovrei scacciare i mostri dai suoi sonni. Non dovrei ridurre il suo corpo ad un meccanismo forzato del mio cervello.

Ci sarà anche per tua figlia un momento di scarto?

Per me, c'è stato un punto in cui il corpo di Marina mi è sfuggito. Il corpo di Marina ha, infatti, un "dentro" che non è conoscibile dal mio cervello. Né comprimibile in una norma; un "dentro" che si sottrae ad ogni mia possibile devastazione. Così, anch'io, adesso, posso chiudermi. Il corpo di Marina è ubbidiente e cedevole. Proprio per questo, mi vince. Mi domina da una soglia che non posso sottomettere. Questa soglia mi affascina. Per averla, e per vincere Marina l'ho sorpassata. Ho fatto del suo corpo il mio. Così ho potuto averla e comprenderla

tutta. Questa mia vittoria è una trappola.

Tua figlia sarà capace di non caderci? E tu sarai capace di non indurla a pensare che l'adeguamento al corpo della bambola e all'ubbidienza del suo silenzio sia una vittoria?

Il potere di Marina è grande. Oltretutto facilmente percorribile. C'è un fascino nelle non-parole. Le sue gambe come le mie: arrese e scomposte. Il mio "lasciarmi fare" come il suo. L'intelligenza dirottata a scegliere biancheria nera. La mia stanza è lo scenario. È appena variata rispetto alla mia stanza di bambina.

Come sarà la stanza di tua figlia? Io, nella mia stanza e in me stessa, ho ricomposto le parti distinte del mio gioco: la bambola che seduce e la bambina che comanda e che vede, ho ridotto al minimo il sonoro. Probabilmente ho fatto lo stesso anche con il cervello. Ci gioco, quindi, con il mio corpo accessibile.

Vi hanno praticato scoperte su questo corpo. Vi hanno praticato del sesso. Io, questo sesso, l'ho, soprattutto, "visto". L'ho vissuto, ma, soprattutto, mi è piaciuto raccontarlo. La bambola e la bambina. Lo specchio e il suo contenuto. Il racconto e il suo oggetto.

Se è questo che vuoi non mi sarebbe difficile farti riflettere dallo specchio.

Che uomini vorrà Valentina? Io volevo uomini per questo obiettivo. Uomini che fossero alla ricerca di una carne reale di bambola nella quale mettere le mani. Uomini che si servissero di me per approdare a questo desiderio, collocato prima ed oltre di tutte le donne della loro esistenza, pensata e reale. Uomini che imponessero al mio corpo l'ubbidienza del silenzio. Uomini che forzassero in me l'adeguamento alla bambola.

Non è difficile trovare uomini per questo gioco. Io entro consapevolmente nel loro sistema di uso. È il mezzo per ottenere la materia che mi è necessaria per riempire lo specchio.

Tu cosa vuoi conoscere? Loro hanno conosciuto la mia testa scivolata giù dai limiti fisici del letto. Hanno potuto facilmente prevedere i miei possibili abbandoni tra le lenzuola. Non hanno mai percepito il mio gioco né le sue ragioni. Né sospettato di una bambola posta all'origine, sia mia che loro.

Mi hanno affascinato le loro logiche sul mio corpo. Le ho comprese bene perché sono le stesse

mie sul corpo di Marina. Ho seguito senza difficoltà i loro rituali, così simili ai miei di un tempo. Li guardo da una soglia. Provano curiosità e ansia. Spesso sperimentano tentativi per impadronirsene. Ognuno di loro ha differenti forme di uso. Io le interpreto e le classifico. Mi ci perdo.

Valentina sarà capace di fermarsi e di prevedere il limite del rischio? Io ho mescolato troppo in profondità l'esistenza della bambola con la mia. La bambola mi osserva e mi ossessiona da dentro. Io mi guardo vivere in questa sola parte di me.

Come se non mi fosse più possibile vivere senza specchi. Ci sono uomini come marines che da me si aspettano il silenzio. Che rivendicano norme di uso sul mio corpo. Mi è sfuggito il meccanismo del gioco. Sono andata troppo oltre i suoi confini. Si sono appropriati del mio gioco, fino a ridefinirne le regole.

A tua figlia insegna a non derogare dalla consapevolezza di sé. A non farsi complice di nessuno tra quanti cercheranno di aggirarne il cervello e di accantonarne le parole. A Valentina insegna a comprendere l'origine e la colpa.

Quanto a me la colpa è mia. È di Marina. È di chi me l'ha regalata. Colpa di Natale, in cui alle bambine si regalano bambole. E colpa del mondo che pensa alle bambine come mamme e come bambole. È colpa delle mamme che temono che alla loro bambina, di notte, si sostituisca una strega. Ed ignorano che l'unica reale salvezza, per la loro bambina, sia diventare una strega che si ostini a pensare e non rinunci a dire.

È colpa degli uomini che non sanno quanto le streghe siano utili a sé e al mondo.

È colpa anche tua se preferisci la biancheria nera, il pizzo, la Bovary. Se, adesso, cerchi addosso a me i simboli della bambola.

Corpi levigati di parole

di Patrizia Violi

Da piccola non ho mai giocato con le bambole. Odiavo le bambole. Soprattutto quelle il cui corpo era già corpo di donna in miniatura, prefigurazione di un inevitabile divenire. Forse, senza saperlo, per quegli stessi motivi per cui le altre bambine, senza amarle, hanno giocato con le bambole Marina, imparando, su quei corpi di gomma, ad educare i propri, a sottometterli al desiderio di un altro sguardo, ad adeguarli ai gesti della seduzione.

Ma allora questo non lo capivo e un poco disprezzavo le bambine che giocavano alle bambole. Le mie bambole erano le parole. Era il loro "dentro" di cui volevo carpire il segreto.

Le ripetevo all'infinito, a mezza voce dentro di me, finché, lentamente e quasi impercettibilmente, il loro senso si perdeva, si staccava come il resto di una decalcomania, e restava solo la pura bellezza del loro suono. In quei momenti mi sentivo leggera e stranamente felice; le parole erano liberate e anch'io finalmente liberata da loro, non dovevo più forzarmi entro la sequenza ordinata della loro legge, da brava bambina giudiziosa.

Allora provavo un piacere segreto e un po' selvaggio, di cui sapevo non dovevo parlare a nessuno. Solo molto, molto tempo dopo, ho cominciato ad avere il sospetto che forse fra il mio giocare con le parole e il loro giocare con le bambole il confine era più ambiguo di quanto mi era piaciuto credere. Che forse vi erano nessi più segreti e nascosti fra quei corpi lisci di bambola e la incorporea bellezza delle mie nominazioni.

Non stavamo forse percorrendo scorciatoie opposte ma complementari io e la bambina che giocava con le bambole, l'una piegando il suo stesso corpo alla loro legge, l'altra rifiutando ostinatamente di guardare la propria immagine riflessa? Dov'erano i nostri corpi reali di bambina?

Come erano fatti, prima che le parti del gioco li separassero, prima di ogni distinzione fra la bambola che seduce e la bambina che comanda e che vede? "Ho ridotto al minimo il sonoro".

Io invece ho riempito di suoni senza senso la mia stanza dei giochi. Ma è poi così diverso?

In una camera d'albergo di una città che non conosco, sdraiata sul letto, guardo scendere la penombra senza accendere la luce. Mi porto le mani sul viso, mi tocco il viso e mi sento toccare finché mani e viso si confondono e io non so più bene quale parte del mio corpo tocca e quale è toccata. Nel momento in cui le due sensazioni si fondono mi dico "questa sono io". Dove sta quella cosa che può dire "sono io"? Dove è localizzata questa coscienza del mio esserci? Nel cervello, nella pancia, nella pelle? Da piccola, i miei giochi. Mi "ritiravo" dal mio corpo fino a non sentirlo più, prima le gambe, poi le braccia, poi piano piano il tronco; dopo un po' il mio corpo mi pareva lontano, pesante, abbandonato. Potevo pensarlo, ma non ero più "io". Dov'ero "io"?

Il piacere del gioco stava nell'arrivare a ridurmi ad un piccolo punto, senza dimensioni, nella mente, e poi liberarmi anche da quello e "uscire fuori". Non mi è più riuscito da allora.

Ora, in una città straniera, dove si parla una lingua che non conosco, riprovo a lasciar andare il mio corpo fino a perdermi e mi chiedo dove è il punto in cui il mio sentirmi e il mio pensarmi si incontrano.

Nelle città che non conosco mi sento sempre un po' più leggera, specie se, come qui, si parla una lingua che non capisco, e io mi sento di nuovo liberata dalle parole, come nei miei giochi di bambina. Cerco di pensarmi/sentirmi senza usare parole.

E se il senso venisse da qui, nascesse in questo punto oscuro della coscienza, nell'esperienza dell'essere presso di sé, prima della separazione fra sentire e pensare?

Prima di cominciare a progettare il nostro corpo, prima di volerlo descrivere, sezionare, nominare, prima di diventare spettatrici di noi stesse?

Cerco tracce di questa memoria nelle parole di altre. "Dovremmo essere capaci di pensare con il ventre e sentire con il cervello? Può questa coscienza essere centrata interamente nel cervello o interamente nel ventre?

È più facile per una donna raggiungere questo stato di coscienza di quanto non lo sia per un uomo?". (1)

Non lo so.

Da quando comincio ad avere ricordi mi sembra di essere sempre stata divisa, le mie parole non sentivano e il mio corpo non pensava. Forse alle bambine bisogna insegnare a difendersi non solo dalla levigata docilità delle bambole, ma anche dalla pura bellezza delle parole.

Note

(1) H.D., *Notes on Thought and Vision*, San Francisco, City Lights Books, 1982.

Il vaso di Pandora

di Agnese Seranis

La pagine che seguono sono tratte dal libro di Agnese Seranis, Io, la strada e la luce di luna, Edizioni del Leone, Spinea-Venezia, 1988.

Agnese Seranis vive e lavora a Torino in un Laboratorio di ricerca nel campo della fisica.

Io all'inizio volevo far finta di niente e non gli davo importanza perché allora non volevo stare attenta a quello che mi succedeva perché pensavo ancora che fare un figlio fosse qualcosa che mi poneva in una situazione di inferiorità che diceva che io ero solo un utero che ero solo una donna e che tutto il mio agitarmi per dimostrare che ero furba come un uomo lì era confutato che ero come tutte le altre e allora cercavo di dimenticarlo e continuavo a fare tutto quello che facevo sempre e cercavo di nascondere quella pancia che cresceva. Com'ero stupida ma che cosa potevo farci se io allora volevo essere soprattutto un uomo? Ma anche se non ci stavo attenta però non potevo fare a meno di essere qualche volta sola con la mia pancia soprattutto quando stavo male o quando mio figlio cominciò a muoversi. Ricordo quando la sera ero così stanca che mi addormentavo sul tavolo oppure che vomitavo e avevo male dappertutto. E dovevo mangiare dovevo nutrirmi perché lui crescesse. E vedevo la mia pancia che cresceva sempre di più e quando mio figlio si muoveva a volte vedevo delle protuberanze della pancia ed avevo la netta percezione della sua presenza. Ho provato a volte paura. Cos'ero mai io? Che cosa avevo dentro? Mi sentivo come invasa da un altro essere che senza pietà mi avrebbe svuotata mi avrebbe succhiata tutta per poter vivere lui. Mi sottraeva il nutrimento ovunque potesse trovarlo mi spogliava il sangue e cresceva cresceva e forse sarebbe diventato così grande da farmi scoppiare. Ed io avrei dovuto rinunciare alla mia vita per lui se fosse stato necessario. Lui quell'essere che mi portavo dentro avrebbe potuto farmi morire. Ma quell'essere non ero forse io stessa? Non era carne mia non ero io che gli elaboravo il cibo non

ero io che respiravo non ero io che dormivo per lui? E se non era così chi era dunque lui? E che diritto aveva di farmi rischiare la vita per lui? Aveva forse dei pensieri suoi dei sogni suoi forse poteva non amarmi? Forse si sentiva in una prigione? Eravamo due o uno? Se io morivo mi dicevo muore anche lui ma allora siamo uno stesso essere. È possibile morire per un altro? Quando uno muore muore lui e la sua morte non è morte anche per un altro. Ma se muoio io adesso mi dicevo muore anche lui allora abbiamo un unico destino allora la nostra vita è un unico filo e siamo uno stesso essere. Lui forse chiede qualcosa di diverso da ciò che chiedo io? Lui viene dove lo porto e allora esisto solo io. Sono io che ho dei pensieri sono io che piango sono io che dormo sono io che ho dei sogni sono io che mi arrabbio sono io che percepisco il mondo esterno. E se così non fosse? Cos'è mai diventato il mio corpo? Il mio corpo contiene pensieri che non so il mio corpo sogna sogni che io non sogno? Io sono io oppure sono lui? Allora Io sono due e dove comincio e dove finisco perché lui sia lui? Ma io sono più forte di lui io ho più potere perché se volessi potrei ucciderlo. Ma chi ucciderei lui o un po' di me? Ecco se io mi tagliassi una mano avrei fatto morire un pezzo di me ma se mi toglieassi lui da dentro che cosa avrei fatto morire un pezzo di me o qualcos'altro? Io ricordo di una mia amica che aspettava un figlio e decise di abortire. E quando ritornò dall'ospedale era sconvolta e mi disse che nell'ambulatorio dove l'avevano operata c'era un secchio con del sangue e lei pensò che tra poco in quel secchio sarebbe finito anche suo figlio. Lei non voleva un figlio non voleva essere legata per tutta la vita ad un altro essere non voleva che tutta la sua vita cambiasse. Io rimasi sconvolta per quell'aborto e la guardai come se fosse un'assassina o peggio perché aveva usato il suo potere. C'era anche il padre è certo.

Ma per lui fu un incidente una noia un disagio un'ansia perché non sapeva cosa avrebbe deciso lei. Il suo corpo non si era mutato il suo corpo era lo stesso di prima del rapporto lui non avrebbe dovuto mutilarsi non avrebbe sentito sul suo corpo il taglio dell'asportazione sul suo corpo non vi sarebbe stato segno di quello che andava accadendo. Io ricordo il mio corpo giorno per giorno che si mutava la rotondità del ventre che diveniva sempre più evidente il seno che diventava gonfio i capezzoli che si allargavano e diventavano scuri il viso più morbido e tutto si mutava e dentro di te vi era un fervore di attività di cui tu eri da una parte spettatrice e dall'altra coinvolta con ogni organo. Ed ogni tanto eri come assalita da uno spavento e ti dicevi: "Ma davvero farò un figlio?" e ti toccavi e la mano sul ventre improvvisamente percepiva un movimento e ti diceva: "Sì dentro di te sta formandosi un nuovo essere" e allora ti sentivi chiudere la gola e ti saresti messa a piangere senza sapere neppure perché. C'erano dei momenti in cui sentivi di appartenere alla Natura sentivi un totale appagamento sapevi

perché esistevi: perché la Vita continuasse. E provavi un sentimento di forza di potenza immensa. Il cosmo si muove si espande tutto è moto tutto pulsa tutto scandisce un ritmo proprio ma non separato dall'altro nulla può reggersi da solo ma un equilibrio fatto di necessarietà di reciproci legami esiste ed una trasformazione continua di energia nella forma e della forma in energia con processi che iniziano si esauriscono trovano nuovi modi in un gioco instancabile esatto innumerabile sorprendente. Era diverso da tutto ciò il tuo corpo? Nel tuo utero si era innescato un processo delicato complesso le leggi della fisica le leggi della chimica giocavano energia era assorbita energia era trasformata ed una nuova forma stava appearing ed il tuo corpo era una fucina molto più ardente di quella di Vulcano. Che senso di smarrimento: perché quel processo era inarrestabile e ti avrebbe anche consumata se fosse stato necessario perché per lei la Grande Madre era diventato importante solo quel processo di cui tu eri l'occasione la forma che andava trasformando. "Ne uscirò ancora integra? — mi chiedevo — Sarò ancora quella di prima"? E percezioni a volte di essere divorata da dentro da un estraneo che si era introdotto nel tuo corpo nascostamente e che senza pietà avrebbe fatto scempio di te e che c'era in gioco un duello mortale da cui uno dei due avrebbe potuto uscirne perdente. Questo essere così inerme in apparenza ha come alleato la Natura o meglio la Vita che giocherà tutto e per tutto perché nulla la fermi decisa a lasciarti come un tronco vuoto se ciò fosse necessario al nuovo germe perché come una catena da germe deve prodursi un altro germe e per lei non fa differenza se esisti tu o se la tua linfa vitale è stata trasferita ad un altro essere.

Io non so se esistette un primo istante ma tutti dicono che ci fu e che la Vita fu un evento incredibilmente improbabile e allora è propria questa sua improbabilità a renderla spietata e nulla può giustificare che quella scintilla si spenga neppure la tua vita. Eppure a te è lasciato tu possiedi un potere immenso perché tu puoi decidere di fermarlo quel processo fosse anche uccidendo te stessa. Allora ti senti potente come una Dea per un momento sei una divinità che tiene il filo di quella possibilità e potresti reciderlo per sempre. Se tutte le donne uccidessero l'essere che si forma dentro di sé se tutte le donne rifiutassero di accoppiarsi la terra diventerebbe piano piano una landa con vecchi con esseri in decomposizione ed un giorno quando l'ultimo essere morisse la Vita si arresterebbe o almeno dovrebbe attendere per ricomparire forse millenni. Oh l'uomo sì è necessario ma se si volesse potresti giocarci con lui potresti sottrargli quel liquido necessario e tenerne pochi sceglierli come i tori da monta. Non viene sottratto così lo sperma al toro facendogli annusare la pelle di una vacca finta? Lo sanno bene loro qual è il loro limite e ne hanno una immensa paura. Paura di essere selezionati paura

perché sono consci della loro relativa essenzialità paura perché la loro vita dipende dall'amore della donna dipende dall'eventualità di un gesto di morte già all'inizio là nell'utero della madre. Che cosa dirà la madre: sì o no? Accetterà di non dare la stoccata ma di sottomettersi al gioco della Vita che potrebbe costarle la sua? Non si fidano gli uomini dell'amore che un giorno potrebbe finire ed allora quello smisurato potere della donna di decidere per la vita o per la morte potrebbe mostrarsi in tutta la sua implacabilità. Come fare a bilanciare questo potere enorme? Come se non esercitando in modo estremo il potere di morte?

[...]

La madre mi ha dato la vita mi ha fatto uscire dal suo corpo si è separata da me e mi ha gettata in un mondo sconosciuto. Io ero unita a lei ma lei si è separata da me. Lei non è un esterno di lei non so dire se sono io se lei è ancora me od io sono ancora lei la mia identità si confonde con la sua ed il mio destino di fronte al mondo si confonde con il suo. Anzi lei con il suo essere mi dà il capogiro perché non so collocarla e quando la guardo e penso là là nel suo ventre ho vissuto per giorni e notti ho mangiato attraverso il suo corpo ho dormito attraverso le sue palpebre abbassate ho respirato attraverso il suo respiro mi sono ammalata attraverso le sue malattie ho amato attraverso il suo sesso come posso dire di lei lei è il mio esterno? E allora i suoi occhi pieni di amore non mi rassicurano perché sono come i miei occhi che nello specchio mi rimandano il mio amore verso me stessa. Anzi questo io essere anche mia madre mi sottrae una mia assoluta esistenza di unicità minaccia il persistere nello spazio - tempo del mio io. E non è lei che ha permesso il mio luogo spazio temporale? Non è lei che ha assentito a staccare una parte di sé per la mia possibilità di esistere? E non avrebbe lei il diritto un giorno di riprendersela se io sono lei?

E allora la mia integrità non è minacciata da questo suo amore per se stessa? Ciò che lei ha separato un giorno non potrebbe volerlo riprendere come suo? Sua carne suo sangue suo desiderio? Allora bisogna scappare da lei dai suoi occhi d'amore bisogna perdersi nel mondo in cui lei ti ha gettato per salvare se stessi da una eventuale sua minaccia di auto-riprendersi. E non ti ha gettata indifesa là in quell'esterno sconosciuto? Che armatura ti ha dato? Nessuna. Che amore ti ha preparato? Nessuno. Che eternità ti ha assicurata? Nessuna. Che rifugio ti ha indicato? Nessuno. Ti ha messa su una strada e non ti ha indicato una meta non ti ha indicato una stazione a cui scendere. Nessuna. Non ti ha indicato nessuna chiave per capire. Le tue montagne devi scalarle da sola mettendo un chiodo dopo l'altro cercando da te la flangia sicura

su cui posare il piede quasi un gioco crudele. Come nelle favole devi superare mille prove ma tu non sai quali saranno lei non te le ha dette ti arriveranno da luoghi inaspettati in momenti inattesi ed è lei che ha permesso tutto ciò. È lei responsabile di questo bosco impenetrabile che devi attraversare di queste mura che devi abbattere di questi mostri che devi uccidere di queste acque minacciose che devi attraversare. È lei. È lei la strega cattiva. Bisogna fuggirla allora. Lei non potrà mai rassicurarti lei non avrà mai il potere di sospendere la paura il timore di quella minaccia collocata in un luogo indefinito e potrebbe essere ovunque e lei viene prima di te è un te stesso prima di te e non può dovuta ad una necessità temporale accompagnarti nel tuo viaggio. Il suo amore non mi rende forte ma potrebbe solo annullarmi potrebbe rendere necessaria la mia morte quando lei morisse continuando quella identità di atti dell'esistere di quando ero nel suo utero.

Ho paura di perdere me stessa. Mi sento insieme figlia e madre. Volevo trovare una giustificazione all'esistenza che sto proponendo con il mio ventre gonfio ed ho scoperto che non ve n'è. Volevo scoprire momenti di appagamento dei sensi ed ho scoperto che essi non sono che sospensione di paura sollievo perché possa sopportare tutti gli altri momenti. Ho scoperto la paura dell'amore o meglio la minaccia che può venirmi dall'amore di una madre oppure semplicemente l'inesistenza dell'amore di madre. Desiderio di fuga dall'essere che minaccia la mia stessa identità con il ricordo di quand'ero lei. Figlia che non vuole la madre essere umano che deve fuggire da quell'utero che potrebbe risucchiarlo reclamando di riunirsi ad una parte di sé. Eppure io sono qui a ripetere il gioco di chi condanno a diventare io stessa da essere minacciato a essere minacciante.

[...]

Voglio capire chi sono io è per questo che ho abbandonato tutto il mondo ma com'è difficile! Non sai proprio da dove cominciare... io non capivo più che cosa mai gli uomini si aspettassero da me e mi hanno fatto dubitare di me stessa e mi hanno lasciata stupefatta... stordita davanti ad un'immagine femminile che si trasformava in mille immagini no meglio che si frantumava in mille immagini così diverse da esserne angosciata bastava sfogliare un libro d'arte io mi ricordo come rimasi inchiodata per ore ad osservare quel viso di Madonna di Antonello da Messina quell'ovale così puro quella bocca quel naso così spirituale quegli occhi così innocenti così privi di desiderio un volto trasparente come un'acqua marina delle più preziose ma che cosa ti aspettavi? Che dipingessero la Madonna come una puttana?

È vero ma se guardo i San Giuseppe hanno tutti dei volti più umani già ma la Madonna era senza peccato era un corpo intatto era la verginità e la verginità ha qualcosa che incanta soggioga per quel suo distacco dal mondo da una materialità che non può offuscarla ed è come se la verginità in sé significasse anche una particolare libertà spirituale non essere schiavi della carne non perché la si rifiuta in un'eroica rinuncia ma perché la sostanza della verginità rende inevitabile l'esserne intoccati eh sì la verginità quel volto di madonna ti conduce per mano nel mondo spirituale che vorresti luce ragione incorruttibile assenza anche di sentimenti perché il sentimento è calore e può appannare ogni qualsiasi trasparenza Beatrice di Dante non era in fondo una madonna? La verginità dà come una assicurazione è uno stato su cui il mondo non ha ancora lasciato alcun segno della sua violenza delle sue debolezze e si può ancora sperare no sognare che esistano altre possibilità d'essere ma che? Sto fantasticando che sembrerebbe che l'uomo di fronte alla verginità si fermi ma non è vero perché poi l'uomo ha anche il desiderio di deflorare questa verginità forse perché una vergine in qualche modo sfugge si sottrae al suo controllo al suo dominio ecco l'uomo la vergine vuole sognarla solo vuole pensarla come a sollevarsi dalla materialità del suo mondo e allontanare da sé l'orrore della morte e della putrefazione ed infatti la Madonna non è assunta in cielo incorrotta? La verginità è come il sogno dell'uomo di una dimensione trans-umana con la consistenza che le deriva dall'essere il prodotto di un pensiero e non poteva l'uomo pensare ad una verginità — uomo perché nella costruzione di una dimensione spirituale contrapposta a quella del suo vivere materiale necessitava di qualcosa d'altro da sé su cui proiettare le sue istanze come avrebbe mai potuto spiritualizzare il suo essere maschile colpevole di guerre di violenza di stupri di torture di una storia piena di sangue? L'essere femminile vittima o spettatrice sofferente poteva accogliere in sé prendere tra le sue mani questa istanza dell'uomo ancora presente necessaria per non cadere nella disperazione di un luogo di innocenza e di spiritualità e se penso ancora a quel volto di madonna non posso non pensare alla sua perfetta bellezza e non è anche la bellezza che può assumere il volto il corpo di una donna a sorprendere per la sua armonia ad evocare immagini di altre armonie la verginità coniugata alla bellezza come una statua di ghiaccio trasparente che non gli si concederà mai perché lui possa continuare a sognare e sperare ma io noi potremmo fare le stesse operazioni io potrei mai dipingere così il volto di una vergine di una madonna? Dentro di me sento che la risposta è no no no e potrei costruirmi un'immagine maschile equivalente? E ancora la mia risposta è no no no allora io non sogno non tendo ad una dimensione di spiritualità? Mi guardo in giro in questa cucina di questa vecchia casa quante donne hanno lavorato hanno cucinato hanno sofferto hanno

consumato il loro tempo per dare la vita agli uomini e non solo nell'istante della nascita ecco immagino la sera una due mille di queste donne abbandonare questa dimensione che ti richiede ogni briciola delle tue energie e poi il ventre che si gonfia il seno che perde il latte il ciclo lunare del sangue come dimenticare tutto ciò rimuovere la fisicità intrinseca essenziale di tutti questi momenti? Si sarebbe dovuto rinnegare il proprio corpo per costruirne un altro e sarebbe stato possibile vivere pienamente dopo questo rifiuto? Si sarebbe mai potuto contemplare il volto l'immagine di una madonna o dell'essere femminile vergine incontaminato mentre il proprio utero si contraeva in spasmi dolorosi?

[...]

... Mi sono accorta presto che per me non c'erano luoghi ovunque non c'erano luoghi per una donna che diceva solo no no no ormai non potevo che dire no io lo so perché era dentro la mia testa questo no a tutto perché in ogni cosa c'era un pericolo perché ormai scoprivo in ogni luogo un inganno perché in ogni luogo io mi scoprivo inesistente ché non ero che l'ombra dei loro desideri o dei loro bisogni mentre io volevo essere io volevo conoscere volevo tenere nelle mani ciò che ero magari per offrirlo per scambiarlo è solo questo che desideravo donare alla pari ciò che effettivamente ero io mentre sino ad oggi mi sembrava di non donare nulla se non il mio corpo a cui essi davano forma a cui essi davano pensieri a cui essi prestavano immagini io l'avevo capito che essi volevano solo dialogare con se stessi o con un'altra inventata da loro stessi ché non inquietasse ché non proponesse una lettura diversa della vita e con cui dovessero confrontare il loro stesso ruolo mi stavo giocando la mia sanità mentale ché non era facile dire io non sono quella vergine io non sono quella dolce tua compagna perché in qualche modo nella mia vita lo ero anche stata e allora come sciogliere questo enigma questo nodo di dire io non sono ciò che sono stata è possibile essere stata ciò che oggi dico non sono? La mia psiche o la psiche di ogni essere umano è talmente arrendevole è talmente adattabile a poter diventare camaleontescamente ciò che altri vogliono? Perché allora io ero stata la dolce donna di Vermeer e ne ero anche felice se ciò mi era chiesto dall'amore di un uomo l'amore dunque è così potente da ottenere tutto sino l'annullamento di un essere è così potente da ottenere ciò che la forza forse non riuscirebbe?

Io so che non avrò più amore che davanti a me ci sono giorni di grande infinita solitudine io so che loro mi dicono che sono pazza e forse lo sto diventando davvero ché dentro di me sento aprirsi sconnessioni e temo di perdermi in brandelli prima d'aver capito la nuova trama del

mio essere eppure in fondo in fondo un senso di libertà un'eccitazione di essere pronta sul limite di un continente che finalmente potrò esplorare senza paura o se paura avrò sono pronta a non mentirmi ad affrontare anche la verità di quel femminile misterioso oscuro come una caverna buia da cui non sai se ritornerai io accetterò anche la sessualità umida brulicante come le oscure profondità di una foresta equatoriale dove i profumi i colori gli umori l'infinita molteplicità della vita stordente ed esiziale dove nascosto tra gli splendidi fiori di un albero può esserci il morso mortale di serpente o nelle acque profonde larghe di un fiume la fama insaziabile dei piccoli piranha può divorarti ma perché l'uomo ha paura? Ci dev'essere una ragione perché l'uomo mi ha trasformata nel vaso di Pandora?

[...]

... Io sono anche il vaso di Pandora il mio ventre è l'humus del bosco il sottobosco di una foresta tropicale lì troverai il veleno dell'insetto od il fungo profumato lì la morte e la vita si intrecciano inestricabilmente ma hanno lo stesso diritto a coesistere entrambi manifestazione di quella energia vitale che si trasforma e cerca instancabilmente mille forme e l'una per lei è uguale all'altra ed è nel mio ventre che ogni essere umano prende alimento e lì che prende sviluppo l'intelligenza e la violenza è già lì che si programmano le guerre è già lì che si compongono le armonie e allora il mio ventre sia pure questo vaso di Pandora sia pure questo vaso che contiene il bene e il male ma chi fa mai questa distinzione? Non la Vita che è amorale a cui interessa solo Vivere e la Vita è la Vita è l'eruzione di un vulcano e poco importa se la manifestazione della sua terribile potenza richiederà delle vittime sarà splendido ciò che mostrerà e la Vita è la bianca montagna che si staglia contro l'azzurro di un cielo e la Vita è il dolce sorriso di un bambino e la Vita è terribile dolce violenta crudele tenera spietata indifferentemente perché esistere è esistere e così è il mio ventre il mio ventre è dolcezza struggente il mio ventre è lascivia dannata e cosa dunque si deve fare? Accettare accettare questo corpo così corpo questo corpo così carne questo corpo così sessuato così brulicante di vita questo corpo che è così difficile dimenticare questo corpo che mi impedisce di allontanarmi dalla fisicità della Vita vittima dunque o come fare a trovare una nuova via per ricomporre come studiare il movimento quando il mio corpo è movimento come osservare il cosmo e le sue leggi quando il mio corpo è la legge come separare il momento della conoscenza quando il mio corpo da sempre da prima di ogni evoluzione conteneva portava dentro di sé immutabile l'oggetto della conoscenza quando esso è conoscenza anche se a me inconsapevole il mio corpo conosce ma io no nelle cellule del mio corpo è iscritto il principio della vita il

filamento del DNA si scinde si re-duplica la chimica cambia si evolve già lì nel mio ventre è iscritto quale sarà l'essere umano di domani lì è iscritto quello che conoscerà domani lì è racchiuso il domani la possibilità di ogni cambiamento e tutto ciò preme dentro di me che vuole trovare la sua fisicità io sono abitata da qualcosa che mi possiede e posso abbandonarmi a questo qualcosa e farmi strumento perché esso mi attraversi docile o chiedermi e cercare di leggermi e comprendere posso essere io intelligenza e ugualmente bellezza posso essere io insieme immutabilità e ugualmente movimento? Posso essere io insieme oggetto di conoscenza e pensiero conoscente? Posso io rifiutarmi di diventare strumento luogo della Vita per essere indagatore pensiero? Posso essere io insieme razionalità ed irrazionalità se ciò significa incontrollato ma esistente? Io scrivevo le mie equazioni un giorno seduta ad una scrivania ed improvvisamente alzai gli occhi e vidi il ventre gonfio di una giovane donna che aspettava un figlio. Fui presa dall'angoscia che sentii come una lacerazione come se il suo corpo in cui avvenivano trasformazioni reazioni la cui comprensione totale ci avrebbe spiegato la Vita fosse una parte di me che io m'ero strappata di cui m'ero mutilata per pensare più liberamente per trasformarmi in quello che mi consideravo un essere razionale ecco mi dissi il mio conflitto insanabile essere un ventre ed un pensiero essere attratta dalla tentazione dell'esistere per esistere non chiedendo non dando riposte ma solo esistere dire un sì incondizionato lasciandosi invadere dall'appagamento della propria necessità esistenziale in questo ritmo di Vita semplicemente come una foglia al vento ed il dubbio atroce ma io davvero mi sarei posta delle domande se prima non se le fosse poste quell'essere umano che si è chiamato uomo che non trovava posto per sé nella natura al cui corpo non era stato assegnato se non un breve compito lasciandogli immensi spazi di tempo per la noia ed è stata questa noia che l'ha spinto ad osservare ad esplorare a giocare mentre il corpo viveva il mio corpo viveva indistinto da ciò che lo circondava i volti di donna di Leonardo non avevano lo stesso mistero dei fiori che disegnava delle nuvole di un temporale non era intercambiabile il paesaggio ed il volto che vi si stagliava? Leonardo avrebbe potuto mai essere una donna e darmi la stessa misteriosa imprevedibile immagine di donna simbolo della multiformità della vita? Che cosa mai diventerò io che cosa mai io non già più donna-paesaggio non ancora la donna Leonardo qualcosa in me sta mutando qualcosa si sta lacerando come conciliare il tempo dell'osservare dell'astrarre ed il tempo dell'esistere? La Vita si rifiuterà di continuare in un corpo consapevole cosciente di ciò che sta avvenendo? La Vita si rifiuterà di abitare nel corpo di chi cerca di svelarla?

In lingua isterica

di Rossella Mosca

L'immagine isterica fa appello al mio occhio per accecarlo all'esterno e aprirlo all'interno, è "la mano" che arriva al mio corpo e lo tocca, lo emoziona, lo commuove. Ho perciò immaginato l'impressione ricevuta come evento del femminile, evento materno-filiale-erotico, come discorso sensuale sulla diversità, come avvento della Lingua femminile. Lingua del femminile. Ho immaginato di "dare voce" alla passione dell'isterica convertendo il suo corpo, le pose ed i gesti in parole, le parole della Lingua isterica dell'utero femminili. In quanto espressione dei sensi, esplosione sensuale e sessuale, comunicazione che contagia, la lingua isterica è la Lingua mai detta, quella che non si può dire, quella che parla solo a partire dal corpo, è l'espressione femminile, la traduzione "al femminile" del linguaggio che in questo stesso linguaggio non può trovare "luogo", se non perdendosi. Il linguaggio dominante, come espressione maschile del verbo, ha bisogno di "distanza" per parlare, si allontana dal corpo, lo "rimuove", lo annulla. Il linguaggio non vuole sentire. Se il corpo isterico ospita la sua stessa lingua nel senso che la accoglie, la vive, la sente e anche la teme e l'attende, il nostro corpo femminile deve ora comprendere l'ospite, "abitare" il proprio corpo, esprimerne la lingua, parlarla, dialogare.

Vagando sensata tra maschere e gesti malvista, dimoro vistosa nel bosco rosato del mio silenzio, fraintesa mi spiego fusione insensata del sogno, "effondo" dal sogno il mio ventre lo espongo lo mimo mi espongo animale l'osceno rivelo di bimba invecchiata, di donna mai nata, di madre che "illude", di figlia "delusa", di amante confusa d'osceno mi velo- io celo, lo svelo-lo copro-mi scopro diversa-uterina matrice-la madre-"materia"-la mia-"la di tutte".

Toccando patisco la via della carne che è dentro ed intorno/ sentire del corpo - il corpo che sente/patisco toccando l'intreccio ossessivo dei volti/di lui dell'amante - il diverso/di lei - della madre - l'uguale.

Immersi nel "sogno d'amore" - comunque abbracciati - dovunque confusismi chiedono

d'essere uguale - lo sono ma sento lo scarto - lo sono. Portarmi al di là dell'insieme tradur-me -differire.

Seduta senza occhi mi guardo maceria di ossa/si sfasciano muscoli/ i nervi si smagliano e cado-non-cado-cedo/con-cedo alla carne un volo di ali amorose/ mi pianto per terra -lanciata nell'aria/ mi libro -pesante mi radico. Gravidà. Ovunque gridando il silenzio la bocca è la lingua mai detta. "Dis-cussa" scom-posta scompongo l'unione forzata, il sogno ed il ventre.

C'è un "gesto" del letto che sta-con-il-corpo, lo avvolge-lo tiene-"con-tiene" amoroso.

Segnata, sgridata portando ferite d'inizio mortale, immensa sconfino per solitudine e dolore. La-sciarla -la madre -lasciarsi illusa nel "bosco d'amore" lo evado e lo inseguo come se non-del-corpo l'amore -come solo di lei -per lui.

"Ero bimba da amare e dolce, venuta al mondo in trepidante attesa". Tendo-mi tendo verso-da -parto/salgono le braccia in lenta esplosione dal corpo verso il corpo/mani toccano l'aria -la premono/ vi imprimono il corpo. Prendere lo spazio-abitarlo-darlo alla carne costretta/spingerla fuori -emetterla. Allargo -dilato -premono le ginocchia -centro della mia terra verso il cielo l'ascesa dei calcagni, l'ardore dei polpacci, cosce come nidi, l'involucro oscuro del piacere -la mia rosa arrossata- finché la bocca scoppia nasce la Lingua: semi-segni-lettere. Le parole indicibili. Tagli -incisioni per uscirne-per non uscirne mai più/ero dove non sono mai stata -insieme "con-fuso"/la con-fusione. La mano c'è -siamo-sono /la mano che sente.

Ascoltarla -accoccolata nel suo palmo-rendermi la mia e la tua presenza. Confuse eravamo insieme. Energica -energia come fuoco sento -calda starci a lungo.

"Desiderio di anni nel deserto; tutta affondata nella terra, senza fioritura alla superficie, solo lavorando alle radici, che nessuno vede." (1)

Deserta -sentire la carne "deserta" toccare l'incolto del corpo -amarlo vuoto fecondo -portarlo -mio figlio portarmi sua figlia -la gravida.

Troppo amore per la figlia -poco: "pendo" dall'orizzonte delle tue labbra tra il sole e la luna/media dipendo divisa/ appena un "filo" di rugiada mi tiene/ quel "velo" d'unione che taglia-placenta.

Calore del ventre -lo sento -mi scalda la stoffa su cui mi appunto -la nascita sanguina amore
-rossore che incalza dolore che scalza come una sconfitta divisa-delusa-recisa-dolente.

"E il fatto di esser pur sempre tua figlia". (2)

Tua -di nessuno mi voglio -appartengo ad un corpo-dei corpo mi velo-rivelo il delirio-il corpo
"deliro": fo uscire dai solchi di tutte le donne -del come del dove-dei quanto dovuto.

"E io continuo a dividermi e scorro divaricando, desidererei scorrere in un letto e diventare
ampia". (3)

Eccedo -accado oscena -lo sguardo mi scivola addosso-mi trova-non trova il mio corpo che
altrove "dimora"-laddove io accado diversa -carnale nel corpo "ha corpo" la mia differenza.

"Realtà" della "scena" il mio corpo/ labirinto patito-tormento goduto. Conviviamo: con forza
parlano le dita intorno al volto/ sapienti ronzano "api del miele"/alludono "lettere della
Lingua".

Stare con il corpo per lasciarlo -unirmi per mancarmi.

Abbandono e fusione sono/ evasione dalla scena di una smorfia/ ingresso in-nella posa/altra-
un'altra-me stessa. Opposta mi intreccio/mi velo-mi svelo/ ripeto la "trama"/mi fondo-mi
effondo/ ritrovo quei "nodi" d'insieme confuso/ perdita-assenza-la mia demenza.

Il pettine tagliò i capelli/l'acqua sciolse le linee del viso.

"Farmi bella" -nessuna-uguale all'amante/come lui perché lui mi voglia.

"Prendimi nel tuo sonno più addormentato, starò buona: soltanto cuore". (4)

Queste ginocchia su di te -sguardo/le mani s'intrecciano per chiamarti/ti invocano: guardami
non mi guardare/piccina al punto da starti in tasca/in te non trovo amore se non per
l'abbandono. Caduta in pezzi mi derubi. Lui dice cosa-come-quanto devo/lui mi riduce-mi
vuole "mano" per non cadere/ "nido-rifugio-alcova"/uguale a lui perché io non sia.

Stesa nel letto come se camminassi ti sento frugare il corpo/ violarmi -invaderlo. Dualità
mortale. Evado anche da te -mi slancio/sfumando mi assottiglio/spalancata sto nel piacere/lo

godo-ne godo-mi godo/patisco l'avermi-intera toccarmi/sensata godermi -sensuale saziarmi.
Dal tuo desiderio verso la mia passione: mi appassiona toccarmi/ sentire l'evento negato-
silenzio parlato/rumore del testo -sapore del ventre/parola uterina-materia eloquente.
Sapermi la Lingua indecente.

L'ingresso nel corpo -dimoro-rinasco silente m'inchino -la terra saluto: "regina" -spiegando la
schiena m'incarco, mi curvo -il braccio è il ramo voglioso che cresce -si allunga -si espande.
Dissolta la guancia -sfogliata abbraccio la madre che ho dentro mi abbraccio per stare col
corpo lo porto-mi porta-sopporta. Importante.

Avanzando la nave del ventre nella vita rotonda dei mesi/la passione patire-sognare
-sopportare infinita/di nascere tutta la vita.

"Il tuo corpo lo sapeva quasi prima di te, nel modo in cui appunto i corpi sanno, un modo così
infinitamente fedele e diretto". (5)

Ma loro non sanno la sapienza -senso intelligente-gusto che sa/ non lo sanno-non mi sanno/mi
vedono utero-mi guardano assenza/ sorniona li escludo-sensata non guardo-sapiente li vedo.

Mancando mi tocco -godendo mi sbuccio saziata mi colgo -piagata raccolgo il mio fiore -lo
assaggio -lo gusto e il disgusto mi viene profondo letale -veleno.

Colei che seduce nel gioco d'amore con filtri e magie -con veleni.

Infusa-confusa-diffusa-effusa materia in fedeltà caotica/ vergine-gravida-nubile -chi sono?

Che mi ami perché cerco-mi cerco-non sono!

"Crearmi non riflettermi, riflettermi anzi, ma non come in uno specchio, come in uno scudo".
(6)

Ecco il segreto -balenio di me stessa -lampo: le "pose", le "maschere" per sedurli-ridurli alla
facciata come fosse l'intero-interno/ Indurre l'occhio a negarmi -ché mi colga
oscena/nell'immagine inquadrata-confinata/confusa mi celo-reclusa mi svelo. Non mi fanno
essere-non ci sono-sono altrove ma chi dice di me la presenza, chi ricorda la bocca, i miei gesti,
l'assenza?

Insieme confuse eravamo -dualità mortale.

Innamorare-me devo -prendere me con amore.

Per "mettermi-al-mondo" parto/contrazioni emetto-esplosioni effondo/confusa accado-effusa evado/spossata avvengo nel corpo/ lo invaso-travaso dal ventre alle dita/svelando materia svelata/ distinguo il mio sesso/piacere diverso-piacere diversa/piacermi diversa -carnale -vitale.

Parto -"porto in scena" una parte/la parte dell'occhio l'oscena/ recisa-amputata-eccessiva/a parte l'evento che accade immediato/ il corpo ospitato -mio parto negato.

Note

(1) R.M. Rilke - L.A. Samomé, *Epistolario*, La Tartaruga, 1984, p. 132.

(2) *Ibid.*, p. 100.

(3) *Ibid.*, p. 221.

(4) Marina Cvetaeva, *Il paese dell'anima*, Adelphi, 1988, p. 68.

(5) Rilke-Salomé, *op. cit.*, p. 100.

(6) Cvetaeva, *op. cit.*, p. 123.

Quasi una realtà

di Lea Melandri

Non sono certa, come Rossella Mosca, che il corpo femminile abbia una "Lingua", né, come scrive Agnese Seranis, che questa lingua parli con la voce solenne del cosmo, tanto meno che la luna, pallida e taciturna compagna dei poeti, possa rischiarare i sentieri che dovrebbero avvicinare una donna a se stessa. Ma che sul corpo, e su ciò che in esso avviene, pesi il sedimento di immagini capaci di renderlo irriconoscibile, è per me un'esperienza così evidente, che sono quasi sempre disposta ad accreditare al sogno contorni più forti che alle cose reali. Della "signora Emmy von N.", da lui curata per un caso di isteria, Freud scrive:

"Alla mia domanda, conferma che durante la narrazione vede davanti a sé le scene corrispondenti, plasticamente e a colori naturali... con tutta la vivacità della realtà". (1)

La curiosità di un bambino o di un guardone, che mi spinge a frugare con piacere e con fastidio dentro le scritture, quando siano generose di paesaggi interni, altrove innominabili, è ciò che conserva alla spettatrice il suo "teatro privato", lasciandone ad altri il racconto. Ma se è così facile allungare una mano, toccare e commuovere la donna che ci sta vicino, fino a indurla a prestarci la sua voce, è perché attraverso i gesti e la messa in scena di una Fisicità negata passa l'unica lingua che ci è familiare.

Sulla tela oscura, che si disegna nella testa quando gli occhi si fanno ciechi e sordi verso il mondo, l'"evento" temuto e desiderato che dovrebbe comparire, non è la terra vergine custode di un'esistenza femminile inesplorata, ma la trama che intessono pensieri ostinatamente attaccati al loro luogo d'origine. La "caverna buia" dell'utero materno, come la "foresta" di una sessualità "umida brulicante", presiedono ai "rituali" che ogni figlia celebra intorno al corpo che l'ha generata, e non c'è da stupirsi se le stesse figure improntano le "logiche" con cui l'uomo ha creduto di afferrare il mistero di un sesso diverso. La parola maschile, che disegna

sul silenzio della donna le forme del proprio sogno, si lascia accanto una vita che, non avendo avuto modo di nascere, può solo tentare di districarsi tra immagini che le appartengono e non sono sue.

La tentazione di abbandonarsi a una fisicità che abbia la perfezione immobile di una creatura inanimata, oppure il movimento grandioso e necessario alla "Vita" della specie, per quanto possano essere remote le sue radici, trova nella vita sociale lo sguardo che la conferma imm modificabile come un destino. Le gambe della bambola appaiono ad Annalisa Alessio "arrese" e "scomposte". Ma non è diversa — nella mutevolezza e nell'esagerazione — la mimica del corpo che si è visto costretto dentro la maschera di passioni altrimenti impresentabili:

"...una tale espressione degli stati emotivi era più vivace e sfrenata di quanto corrispondesse alla mimica normale di questa donna, alla sua educazione e alla sua razza: quando non si trovava in stato isterico, essa era misurata, quasi rigida nelle sue manifestazioni espressive". (2)

Se l'uomo ha potuto fingersi un distacco dal luogo d'origine, confortato dalla certezza della continuità e del ritorno, la donna è rimasta impigliata nei lacci di una nascita che la costringe a strappare la sua parte d'amore solo vestendo i panni di un figlio o di una madre, o sognando l'indisgiungibile unità dei due.

Nessuna lingua, dimenticata dalle parlate del mondo, custodisce gli affetti incontaminati che passano tra una donna e l'altra donna, tra una donna e se stessa. Nessun corpo è rimasto così lontano dalla parola da non portarne segni più vistosi di ogni sensazione propria. La Natura, come lo Spirito, nascono dall'alfabeto unico con cui l'uomo ha creduto di poter far fronte al suo incerto destino sposando la necessità e la libertà, il tempo e l'eterno. Se ancora si confonde la materialità dall'esperienza con l'essere di un sesso solo, è perché la nostalgia d'infanzia preferisce immaginare la vita, al suo inizio, raccolta in un unico grembo, e ogni passo successivo come un possibile ricongiungimento. Ciò che è reale e vivo per ogni donna nel tempo di una gravidanza, diventa figura morta, grandiosa e distante, nel sogno immortale della specie. Non è facile sottrarsi all'eredità di un Dio, né rinunciare ad erigere come sfida l'alone fantastico di un potere che ha consistenza e limiti nel proprio essere concreto. Ma quando si impara a confrontare la voce solenne del "femminile" con la sensazione comune delle donne di parlare una lingua muta, la vicenda che comincia con l'impossibile incontro di una madre e di una figlia, si fa più prossima all'ascolto, e più disposta a lasciarsi dire.

Soltanto allora rumori e pose, che erano parsi insensati, eccessi minacciosi o disturbanti di ogni buon ordine, cessano di essere il fondo "mai detto" di una "seconda coscienza", "uterina", per offrirsi come preambolo di una storia che non ha avuto seguito.

Ma perché "passioni femminili" così vistosamente "messe in scena", protese verso di noi con tale prepotenza da poterci toccare, dovrebbero aver bisogno che si presti loro la "voce", e si traduca il loro messaggio in parole? Perché i corpi danno segno di voler dir qualcosa e di volerla nello stesso tempo tacere? Perché si torcono come se ubbidissero a un linguaggio già formato, mentre mendicano la lingua d'altri? Il "teatro privato" dell'isterica ha già la sua spettatrice prima che uno sguardo esterno vi si posi sopra. Nella zona d'ombra che sta presso la scena illuminata c'è un occhio che guarda e che per raccontare ciò che vede, sceglie i gesti di una fisicità muta ("lo celo lo svelo").

"...in qualche angolo del suo cervello risiedeva, come essa si esprimeva, un osservatore acuto e tranquillo che contemplava le follie... tra gli altri timori puerili e autoaccuse formulò anche quella di non essere stata affatto ammalata e che tutto era stato simulato". (3)

È a questa spettatrice di se stessa che Rossella Mosca presta la sua voce, con un processo analogo di "conversione": muovendosi all'incontrario rispetto a chi ha trasformato pensieri e fantasie in fatti somatici, Rossella restituisce un silenzio "sensato" al discorso. Ma per comprendere e dire, bisogna prima addentrarsi "nel bosco rosato del silenzio" dell'altra. È lì che un'esistenza femminile "frintesa" mostra — se non può sciogliere — i suoi enigmi e il suo mistero: madre e figlia nello stesso tempo, matrice mai nata di ogni essere, ventre che esce dal volto trasfigurato del sogno, animalità che grida la sua presenza oscena dietro i veli di una figura ideale.

In condizioni meno drammatiche, come sono quelle dell'esperienza comune, la spettatrice può farsi regista dell'azione che ha creduto di subire, e trasformare un evento, per alcuni aspetti esterno e invasivo, in una finzione riuscita:

"lo, questo sesso, l'ho, soprattutto 'visto'. L'ho vissuto, ma, soprattutto, mi è piaciuto raccontarlo. La bambola e la bambina. Lo specchio e il suo contenuto. Il racconto e il suo oggetto".

L'"immagine" specchiata, e più attraente di ogni piacere reale, va sopra il corpo, pudica e spudorata lo rivela e lo nasconde, illude e lo delude, lo esalta in movimenti scomposti, per

poi rinserrarlo dentro una rigidità di morte. Nella "preistoria" femminile, prima che il tempo ridistribuisca le parti, sono presenti entrambi i volti: "di lui dell'amante-il diverso", "di lei-della madre-l'uguale". La vicenda inconfessabile, che appare e scompare dietro la malattia dell'organismo, sembra essere quella di un'esistenza a cui non è data alcuna uscita che essere la madre o il figlio, l'amante o l'amata, la materia generatrice o il pensiero che la ridisegna, spinto ora dalla nostalgia ora dalla paura, ora dalla crudeltà ora dalla tenerezza. Perché il corpo, che si sente depositario unico della vita possa esibire la sua immensa potenza, bisogna che dentro e attorno si faccia silenzio, ma per lo smarrimento che ne consegue, è altrettanto necessario che si porti in salvo un occhio vigilante, capace di leggere ciò che la vita tace di sé. A sua volta, ciò che è stato visto, bisogna che non sia narrato, per permettere ai due volti irrinunciabili della "passione femminile" di continuare a fronteggiarsi nel "teatro" interno, e riacquistare da una parte quello che si perde dall'altra. Vistose e nascoste, gridate e trattenute, le pose dell'isterica non rinunciano a nessuna delle polarità che all'origine si situano così vicine da confondersi, così irragionevolmente connesse l'una all'altra da potersi dare indifferentemente la vita e la morte.

La 'normalità' — la storia — costringe a scegliere, e la donna che ha conosciuto la sua prossimità alla madre e al figlio, alla potenza animale come a quella dello spirito — perché tale si configura immaginariamente ogni nascita — dovrebbe rassegnarsi_a essere la compagna fedele dell'uomo, o diventare in tutto simile a lui. La perversione e la tenerezza — l'isteria e il sogno d'amore — che tengono il desiderio e gli affetti di una figlia ancorati al corpo materno, *patiscono* le forme che dominano uniche la relazione originaria, le figure congiunte di un maschio e di una femmina, ma è in questa torsione dolorosa che continuano a segnalare, al di là di ogni patologia, la ricerca di un'esistenza intera.

Teatri entrambi — il corpo isterico e il sogno a occhi aperti — distraggono la mente per concentrarla meglio su di sé, accecano la vista che dà sul "fuori" per aprirla su un paesaggio interno, che ha coloriture vivaci e sentimenti forti, come quelli che si addicono a un evento di nascita. Allo stesso modo, sia l'uno che l'altro, inscenano instancabilmente l'impossibile intreccio degli opposti, la gravità della terra e la leggerezza dell'aria, la dilatazione del calore e la contrazione del gelo, l'eccitata mobilità e la paralisi, l'intrusione e il contenimento. La "dualità mortale" racconta una storia che si avvolge in cerchio su se stessa e che, se anche segnala un esito risolutivo, lo fa per tener fede a un'attesa di ricongiungimento.

Nella fretta di dare una lingua alla donna che si è sentita in esilio dentro il linguaggio dell'uomo, è facile che la "parola uterina", la "materia eloquente", diventino immediatamente luoghi di riconoscimento, o di una ritrovata integrazione nel proprio essere. Forse non si tratta di cercare una lingua sepolta, né l'alfabeto dimenticato del corpo femminile, quanto piuttosto di aprirsi un varco — che è di silenzio e di attenzione — dentro le lingue che già conosciamo, perché il pensiero possa scoprire nuove parentele di senso, produrre contaminazioni e muoversi con più libertà tra gli ambiti separati dell'esperienza; perché cominci, soprattutto, a fare il suo ingresso in quella zona inascoltata che ancora passa attraverso l'immune teatralità del folle o del malato, e dica ciò che vede.

Note

(1) S. Freud, *Opere*, vol. I, Boringhieri, Torino, 1967, p. 217.

(2) *Ibid.*, p. 250.

(3) *Ibid.*, p. 211.

Avvicinamenti

di Brigitte Steingruber

Cara Lea, mi hai pregato di scrivere qualcosa sulla maternità. Fra tutte quelle incursioni di mani che cercano di afferrare i fogli, penso a quello che potrei avere da dire in proposito. È così tanto, così incredibilmente tanto, che non so proprio da dove cominciare. Da quando ho Benjamin, nella mia vita tutto è diverso. Così del tutto diverso e sottosopra, che fino adesso non ho ancora trovato un ordine. (Ma c'era poi prima tutto questo ordine nella mia vita?). No, non è perché Benjamin sia un bambino così pieno di temperamento, che mette ogni cosa a soqquadro. Sul piano della realtà sul quale lui e io ci incontriamo, è tutto fantastico, non problematico, spontaneo, di cuore, pieno d'amore... Godo nell'essere, a mia volta, insieme a lui di nuovo bambina. Godo nel riscoprire la natura, gli esseri umani, il linguaggio, su un piano del tutto neutrale dal punto di vista dei valori: tutto si dà, semplicemente è, qui, esiste. Niente è buono, cattivo, bello, brutto, ecc. Godo a guardarlo come prova le sue forze, come si accosta agli altri, come stabilisce i contatti con i coetanei, quanto il suo mondo sia pieno di fantasia, quanto instancabilmente inventi sempre nuovi giochi, ci si immerga e tuttavia rimanga sempre aperto al nuovo, come abbia poca paura di essere respinto, rifiutato, di sbagliare. Con la sua sicurezza, il suo charme e la sua apertura, va incontro a tutto e a tutti. Prende quello che può ricevere, e accetta con rabbia spontanea quando non può ricevere. Sì, questo rivivere le origini è ciò che fa dello stare insieme a lui qualcosa di così bello... Mi riconcilia un po' con la mia infanzia. Tuttavia, a questo punto, la situazione inizia anche a diventare problematica, perché, con il risvegliarsi di questi positivi ricordi dell'infanzia, si sono risvegliati anche quelli dolorosi. La bambina in me comincia a lamentarsi della sua infanzia. Un'infanzia che tenevo accuratamente nascosta da qualche parte nel mio inconscio. Per lungo tempo mi sono rifiutata di riconoscere questa sofferenza, di confrontarmi con essa, di farci i conti. Avevo delle difficoltà a raccontartelo quando aspettavo un bambino. E ciò era dovuto alla sensazione che il bambino ci avrebbe separate. Ed effettivamente mi ha separato da molti dei miei amici/amiche

e conoscenti di allora. Compreso suo padre. Questo fatto non sono riuscita finora a sopportarlo del tutto, perché si trattava di un rapporto per me molto importante. Con la maternità mi sono lasciata dietro le spalle un mondo. Un mondo nel quale avevo appena cominciato a sentirmi a mio agio: quello delle intellettuali femministe. Allora avevo tuttavia la sensazione che non fosse il mio mondo. Mi vedevo aver raggiunto in quell'ambito i miei limiti, proprio con la tesi di laurea, ed ero di nuovo alla ricerca di altro. La strada me la indicò il mio inconscio — una parte di me che difficilmente avrei potuto afferrare con l'intelletto, perché troppa, fin troppa competenza finivo per incamerare sul piano intellettuale. Di lì mi veniva sicurezza e riconoscimento di fronte al mondo. Così ho finito per sbandare. Il mondo delle emozioni, dei bisogni o desideri inconsci non è perlopiù spiegabile razionalmente. Questo mi procurava e procura a me, creatura così mentale, parecchio filo da torcere. L'esperienza della maternità mi ha insegnato che è necessario rintracciare i desideri inconsci, esplicitarli, per non averli rivolti contro se stessi.

Ora, a distanza di tre anni e dopo un anno di terapia, vedo le cose con un po' più di chiarezza: inconsciamente, attraverso il bambino, volevo procurarmi un padre, ricreare per me stessa un'infanzia felice. La mia era stata segnata da un padre che non mi riconobbe mai e da una madre che non aveva mai tempo per me.

Non a caso mi sono scelta, come padre del bambino, un uomo che mi ha fatto provare ancora una volta quello stesso rifiuto. Ma forse le cose stanno in modo un po' diverso. Forse ero così presa dalla sofferenza provata nella mia infanzia, che quest'uomo non l'ho visto affatto per quello che è, ma solo per quello che ha risvegliato in me? In questa non chiarezza persisto ancora. Mi risulta difficile accettare che mi sono giocata con le mie stesse mani l'opportunità di una famiglia felice, insieme al bambino e a suo padre. "Con il tuo passato è già una gran fortuna che tu abbia scelto per il tuo bambino un padre che almeno gli vuol bene", dice la mia terapeuta. Per me dunque essere madre significa accettare che il padre del mio bambino ami sì il bambino, ma che non mi perdoni di avere fatto questa scelta senza di lui. Spesso avrei la tentazione di sottraiglielo, perché non sopporto il suo rifiuto. Ma poi quando mi rendo conto che così finirei solo per trasmettere al bambino la mia storia — anche Benjamin sarebbe costretto a crescere senza padre — cambio disposizione interiore e cerco di non impedire l'incontro tra di loro.

Mi dico allora: "Gitte, la situazione è un'altra. Ora sei tu la madre e non il bambino. Sii contenta

che Benjamin non ha il tuo destino. Ora puoi imparare a prenderti cura di te stessa, crescere, essere indipendente dagli altri. Allora non avrai più bisogno di aspettarti un padre, come hai fatto per trentatré anni della tua vita. Allora potrai disporre della tua vita come vorrai, e come un padre solo in rari casi rende possibile. Allora potrai anche essere un riferimento per Benjamin nella ricerca della propria strada. Se non proietti su di lui i tuoi bisogni disattesi e non cerchi così di legarlo a te".

Per il momento la cosa più importante per me è trovare la mia strada, indipendentemente dai messaggi ricevuti nell'infanzia e da modelli acquisiti da parte dei genitori. Tutto il resto, penso, può aspettare e si risolverà in seguito da sé. Benjamin mi è molto di aiuto nell'avvicinarmi alle mie sofferenze più profonde, da cui non sfuggo più, perché per esperienza ho compreso che me ne posso liberare solo così. Da quando un paio di settimane fa ho ripreso la mia attività intellettuale e lavoro alla pubblicazione del mio libro, avverto come il cerchio stia cominciando a chiudersi. Per poter riuscire nell'attività di ricerca, devo prima trovare la mia identità di donna. La maternità mi ha aiutato ad avvicinarmi per un certo tratto, e tuttavia mi sento ancora distante le mille miglia. Adesso vorrei di nuovo tentare sul terreno intellettuale. Tema: cosa vuol dire in realtà l'"essere donna"?

Mia cara amica, è questo quello che per ora posso dire sulla maternità. In ogni caso, per concludere, vorrei ancora una volta sottolineare che, nonostante tutte le sofferenze, non mi sono mai pentita di essere diventata madre. E la più bella e più profonda esperienza della mia vita. Spesso riesco a mala pena a rendermi conto che questo meraviglioso essere proviene da me. E nei momenti di euforia, riesco addirittura ad essere grata del dolore che mi ha reso di molto più consapevole.

(Traduzione di Gabriella Galzio)

Metropoli, città-madre, scena-madre

di Giuliana Bruno

"Il tempo in cui mia madre ha vissuto *prima di me*: ecco che cos'è, per me, la Storia". (Roland Barthes)

Metropoli: un segno composto, "montaggio" di due parole del greco antico: "meter" e "polis". La metropoli è, alla lettera, la città-madre. Il senso profondo di quest'etimologia, offuscato nell'approccio quotidiano, e a volte pure nell'architettura, riappare con forza nelle rappresentazioni cinematografiche. La fantascienza filmica è ossessionata dalla metropoli del "futuro prossimo" e la rappresenta spesso legata alla figura della madre. La madre messa in scena, diventa la *mise en scène* dell'intreccio filmico, il perno della sua scena-madre. Il film che in modo forse più emblematico rappresenta la metropoli come città-madre è *Metropolis* (1926) di Fritz Lang. (1) La scelta del titolo mette in luce il rapporto dell'intreccio "architettato" dal film con la figura materna. *Metropolis* è una città tutta chiusa in se stessa, urbanisticamente immaginata come l'interno di un corpo, un utero. Nella città-madre, si produce una trama che ha al centro un personaggio sdoppiato, il cui nome è quello della Madre per eccellenza: Maria. Il rapporto d'amore tra Maria e il protagonista maschile del film, Freder, è una trasfigurazione del tragitto edipico. Freder ama Maria, si relaziona a lei, come se fosse sua madre. Tutta la gestualità, i codici del rapporto corporeo tra i due ne parlano come una figurazione madre-figlio. La scena-madre del film è una sequenza che mette in scena la scena primaria: Maria e il padre di Freder vengono da lui sorpresi insieme, a toccarsi. Un *climax* in cui l'immagine filmica si spezza e si contorce in una girandola di effetti visivi esprime in soggettiva la reazione di Freder a questa scena, quella primaria, che avvia la risoluzione della storia edipica del film. Maria rappresenta la madre in un modo che ricorda da vicino l'immagine del materno di Melanie Klein. (2) Nel film ci sono due Marie, una Maria "buona" e una Maria "cattiva". La buona Maria ha un suo doppio, costruito dal perverso scienziato Rotwang, un "replicante" che

le somiglia perfettamente, ma agisce in modo sempre malvagio. La scissione del personaggio filmico che rappresenta la madre si può leggere in relazione ad una delle scoperte psicoanalitiche più importanti sul materno. Melanie Klein ha infatti messo in luce una divisione nella figura materna: il seno materno è scisso per il bambino in "oggetto buono" e "oggetto cattivo", è un significante contraddittorio e complesso di amore e di odio, dove si esprimono voracità, avidità e distruzione. In *Metropolis*, questa scissione produce letteralmente due personaggi, due Marie, due madri fisicamente indistinguibili ma psicologicamente concepite come opposte l'una all'altra.

Metropolis, lo spazio che contiene la storia, è anch'essa un significante doppio. Come ci sono due Marie, ci sono due metropoli, due città-madri: la città di sopra e la città di sotto. L'una è paradisiaca, l'altra infernale, l'una "buona", e l'altra "cattiva". La dicotomia del personaggio materno si esprime e si riflette in una geografia che anch'essa divide, separando l'"oggetto buono" e l'"oggetto cattivo" del topos materno.

La storia delle metropoli al cinema continua, fino ai nostri giorni, a rappresentare al futuro prossimo un passato remoto, un processo, un viaggio di regressione. La chiave di lettura del futuro si trova in realtà nel percorso passato. Da *Metropolis* a *Blade runner* (1982) di Ridley Scott. La Metropolis di *Blade runner* è una Los Angeles nel 2019. Un topos ibrido, letteralmente cosmopolita: una città all'insegna della condensazione e dello spostamento, un microcosmo che sembra contenere a frammenti la memoria del mondo, che lo rende a portata di mano. Pastiche semiotico, la città-madre, velata dalla pioggia, è una città dove tutto si costruisce sulle ceneri, all'insegna del riciclaggio. È insieme primitiva e super tecnologica, terzo mondo e capitalismo avanzato, deserta e affollata, abitata da edifici in costante decadimento, erosi dal tempo o futuribili e *high tech*. Una città dove si ha l'impressione di viaggiare senza spostarsi, perché l'Oriente è dietro l'angolo, China(in)town. Simulacro di memorie disperate, l'architettura della metropoli contiene un universo spazio-temporale composito. In questa *mise en scène* cinematografica di città-madre, i cui significanti postmoderni offrono una visione diacronica e geografica discontinua, frammentaria, non-lineare, il racconto filmico cerca di riaffermare, attraverso un discorso sulla madre, il valore della Storia.

La metropolis di *Blade runner* è abitata da replicanti, "skin jobs", copie di umani, simulacri, corpi iperrealisti. A differenza del doppio materno di *Metropolis* o del "robot" Olimpia di *Der sandmann* di Hoffmann (che ispirò le riflessioni di Freud sul perturbante), storie fondate sul

doppio, dove l'opposizione binaria è culturalmente ancora possibile, il replicante di *Blade runner* è invece un segno seriale. È il segno che indica la perdita di ogni distinzione tra originale e copie nell'era "neo-barocca" della simulazione. I replicanti hanno l'aspetto e la sessualità degli esseri umani, si muovono come loro, parlano come loro, hanno pure delle emozioni e dei sentimenti (segno irrefutabile di "umanità" per la fantascienza). Che cosa gli manca dunque?... La Storia, una storia. Non hanno legami col passato, vivono solo pochi anni, le loro memorie sono "fabbricate" come loro.

Per sopravvivere, per avere un futuro, i replicanti hanno bisogno di un passato. Devono stabilire una continuità, poter provare di avere una storia, una memoria, una genesi. Un tragitto edipico segna profondamente il percorso dell'intreccio del film. I replicanti cercano la soluzione al problema nel confronto risolutivo con il "padre", con colui che li ha creati, Tyrell, il capo della Tyrell corporation che ha "concepito" e prodotto i replicanti. Lì, nel rapporto col padre, cercano una risposta all'interrogativo della Storia. Ma invano. Il punto, in realtà, è un altro. La risposta all'interrogativo della Storia, del racconto (e della Sfinge?) va cercata nel pre-edipico, nel rapporto con la madre. La madre è il punto di rottura e di cesura, il topos del legame e della separazione.

Nella figura della madre si riconosce il punto di rottura e di cesura del testo. Un esempio "eclatante" è la sequenza iniziale del film. I replicanti possono essere smascherati, e condannati a morte, da un test, da una serie di domande tese a sondare le reazioni emotive. L'intensità nel tempo delle emozioni differenzia il replicante dall'umano. Il film comincia con uno di questi test cui è sottoposto Leon. Il replicante Leon risponde o cerca di rispondere a tutte le domande. Ma ce ne è una cui proprio non può. Gli viene chiesto di evocare le sensazioni e le emozioni legate a sua madre. A questo punto, Leon esplode: "Mia madre, ecco cosa ho da dire su mia madre..." e spara sull'inquirente, uccidendolo. Leon cerca di sfuggire alla morte, ma, replicante senza memoria materna, non può provare di esistere, è comunque spacciato.

La madre è ciò che lega l'essere alla Storia. Il film *Blade runner* stabilisce un legame narrativo tra madre/storia/fotografia, una relazione che è il nodo teorico degli ultimi scritti di Roland Barthes e, in particolare, di *La camera chiara* (3). Questo libro di Barthes sulla fotografia è in realtà un libro sulla madre, su sua madre. E per me, un libro sulla propria madre, sulla morte e sulla storia. In questo senso, è uno dei più affascinanti viaggi teorico-narrativi sulla figura della madre e sul posto della madre nel pensiero teorico e nella storia. Le riflessioni più profonde

sulla natura del rapporto tra fotografia e storia sono espresse nei brani dove Barthes racconta, in prima persona, in forma quasi di diario, le suggestioni evocate dal contemplare le fotografie della propria madre morta.

La fotografia, dove vita e morte si toccano, esercita per Barthes un fascino fenomenologico. È una traccia del presunto esistere nel tempo, un documento dell'esserci stato. Lo stesso fascino fenomenologico la fotografia lo esercita sui replicanti di *Blade runner*, che "inspiegabilmente" collezionano foto. Per combattere la schizofrenia diacronica, il disordine dei significanti spazio-temporali, l'impossibilità di stabilire un rapporto di continuità tra passato, presente e futuro, i replicanti si aggrappano alla fotografia, dove esserci stati significa esserci.

Nel viaggio filmico à rebours alla ricerca della storia, del tempo perduto, uno dei replicanti riesce a salvarsi, ad uscirne vivo. Uno solo, tutti gli altri soccombono. Il replicante è una donna, Rachel. Rachel ha un documento, ciò che fonda e rende possibile la storia. Il documento di Rachel è una fotografia. Non una fotografia qualsiasi, come gli altri replicanti, ma La Fotografia. Una fotografia di lei bambina, con sua madre. Questa fotografia le permette di dimostrare la sua esistenza, la sua continuità temporale, attraverso e con la madre. Il rapporto con la madre testimoniato dalla fotografia è il punto risolutivo, in quanto segno dell'esserci, dell'esserci stato e del poter esserci. Come per Barthes che si sofferma sulle foto della madre morta, l'effetto della fotografia è una confusione perversa tra essere reale e essere vivo. Alla ricerca delle proprie origini, Rachel riesce a stabilire attraverso la fotografia di sua madre quel tempo prima di sé, quell'esistenza temporale che la precede. Esibendo la sua foto di bambina con la madre, Rachel afferma così il proprio diritto alla storia e alla Storia. Per questo, mentre gli altri replicanti muoiono, Rachel sopravvive. Questo scenario, la scena-madre del film *Blade runner*, si ritrova, messo in scena quasi alla lettera, nella scrittura di Barthes:

"La Storia è isterica: essa prende forma solo se la si guarda — e per guardarla bisogna esserne esclusi. Come essere vivente, io sono esattamente il contrario della Storia, io sono ciò che la smentisce, che la distrugge a tutto vantaggio della mia sola storia (impossibile per me credere ai 'testimoni'; impossibile, per lo meno, essere un testimone; Michelet non ha per così dire potuto scrivere niente sul suo tempo). Il tempo in cui mia madre ha vissuto *prima di me*: ecco che cos'è, per me, la Storia (e del resto è proprio questo periodo che storicamente mi interessa di più). Nessuna anamnesi potrà mai farmi intravedere quel tempo sulla scorta di me stesso (è la definizione dell'anamnesi) — mentre invece, contemplando una foto in cui, bambino, essa mi

stringe a sé, io posso risvegliare in me la dolcezza grinzosa del crepe de Chine e il profumo della polvere di riso". (4)

Come nella *mise en scène* spazio-temporale della "metropolis" di *liade runner*, la storia è per Barthes un significante di isteria. Non si riesce a toccarla o a immaginarla a partire da se stessi, ma solo in relazione col materno. La storia è quel tempo prima di sé, quel tempo abitato dal materno. Un'immagine ce la rende possibile, rendendola visibile. Tra simulacri seriali, la memoria non è più una madeleine proustiana, ma è una foto, un'istantanea, la foto del sogno. Foto(gramma) del materno, il monumento di memoria è un documento di storia. "Solo nell'immagine, che balena una volta per tutte nell'attimo della sua conoscibilità, si lascia fissare il passato... Il passato è appreso nella memoria: e cioè nello stesso." (5) La Storia si percepisce attraverso la Fotografia della propria Madre che ci abbraccia bambini. Il significante visivo diventa corpo, memoria, ci riporta il tatto e il profumo della nostra storia, del nostro legame col tempo, della nostra esistenza, imprescindibile da questo abbraccio materno. Un abbraccio di fusione e divisione, presenza e assenza, continuità e discontinuità. Lo sguardo cerca conferma nella memoria, e cioè nello stesso, in quella foto consunta della propria madre, cercando di riconoscere, di riconoscersi. Frammenti. Frammenti di un discorso amoroso. Frammenti del sogno. Ciò che ho visto c'era, eppure era già differito. Documento dell'esserci stato la fotografia è documento di storia, di quella storia che ci lega al tempo di nostra madre, prima di noi. *Interfuit*. Traccia del sogno di unità, fusione e presenza, scomparso del momento stesso del suo esserci (stato). Sogno di storia, di onnipotenza temporale. Sogno d'amore. L'immaginario esiste solo come perdita.

Note

(1) Aspetti della città-madre di *Metropolis* in relazione anche all'ideologia hitleriana e al rapporto di Hitler col materno sono discussi nel saggio di Roger Dadoun, "*Metropolis: Mother-City - Mittler-Hitler*", *Camera Obscura*, n. 15, 1986. Questo saggio ha ispirato le riflessioni su questo film.

(2) Cfr. tra l'altro, Melanie Klein, *Invidia e gratitudine*, Firenze, Martinelli, 1969 e *Love, Guilt and Reparation & Other Works 1921-1945*, New York, Delta, 1975.

(3) Roland Barthes, *La camera chiara*, Nota sulla fotografia, Einaudi, Torino, 1980, trad. it. di Renzo Guidieri.

(4) *Ibidem*, p. 67.

(5) Walter Benjamin, "Tesi di filosofia della storia", in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 77-86.

Per la sceneggiatura di...

di Giovanna Coico

Mie care, io faccio la sceneggiatrice. Alcuni pagamenti infimi, al punto da apparirmi nel ricordo malignamente casuali, con la dicitura "per la sceneggiatura di..." certificano la verità fattasi denaro della mia vocazione. Per adesso posso dire di aver firmato poco più che la dichiarazione dei miei redditi, esiguissimi. Dico "mie care" all'inizio, perché quando scrivo le cose che ho più a cuore immagino sempre destinatari femminili, per lunga tradizione personale. È anche molto probabile che le prime file di poltrone davanti allo schermo dei miei eventuali film le veda popolate tutte da facce di donne, e di donne contente soprattutto. Come e perché si scoprirà meglio dopo. Tutto questo ha comunque la funzione di presentarvi il personaggio intorno a cui si muove la storia che vado a raccontarvi.

Il giorno dunque che ho deciso di fare la sceneggiatrice, o alcuni giorni dopo, mi sembra più probabile — la determinazione di tempo è utile a darvi il senso dello scorrere del tempo insieme a questi pensieri — il giorno dunque che ho deciso di fare la sceneggiatrice, mi sono guardata intorno cercando altre simili a me, sceneggiatrici femmine cioè, a cui riferirmi, e da cui magari imparare. Non c'erano, o erano talmente poche al punto di quasi non esistere. Un brivido di paura e di eroico senso di pionierismo mi ha attraversato, in mezzo a quel deserto in cui solo in quel momento mi ero accorta di trovarmi. In questo punto di attesa e di sospensione del racconto prendo tempo e mi scuso del tono autobiografico e dettagliato. So bene che le stesse cose possono essere scritte più brevemente, a mo' di saggio, ma io voglio per quanto possibile raccontarvi una storia. Per adesso è un giallo. C'era stata un'elisione? E se c'era stata quali motivi avevano portato a questo?

Secondo quanto dicono i manuali di sceneggiatura americani a questo punto il protagonista deve cominciare ad incontrare alcuni primi intralci che lo mettono alla prova e che mettano a

nudo i suo carattere. Tali intralci dovranno poi aumentare.

Così accade. Alcune esperienze e bernocchi personali cominciano infatti a mostrarmi le difficoltà per una donna in questo lavoro, e sicuramente per me. Ben presto avrei scoperto non la soluzione dell'intrigo, che così la storia troverebbe anzitempo un epilogo, ma che fare la sceneggiatrice e scrivere sceneggiature è difficile.

Per l'uso di alleanze e coppie solo di uomini, per la compromissione profonda e disdicevole che inventare insieme comporta, l'interdetto che pesa sull'ingresso professionale delle donne in questo mestiere m'è sembrato notevole. Va da sé che il muro contro cui si batte la propria testa sembra sempre il più duro. C'è in più che nel mondo del cinema e affini, diventare sceneggiatrici per le donne significa abbandonare vesti antiche e un tempo sontuose: l'usuale statuto di alimento fantastico ed emotivo e quello di segno dell'altrui potere. Altri indizi dunque si accumulano sul mio tavolo, altri fogli bianchi nel mio cestino. Ma ecco che, grazie ad un minimo particolare dimenticato, o alla connessione casuale e fortuita di due elementi trascurati, come accade nei gialli indiziari, improvviso un pensiero si forma nella mia mente. Riusciva agli uomini più facile scrivere sceneggiature e fare gli sceneggiatori perché i protagonisti dei film, quelli che tirano la storia, sono quasi sempre maschi?

Se così fosse la strada da esplorare sarebbe quella di costruire storie e situazioni intorno a personaggi che ci assomiglino, donne cioè. L'ipotesi è interessante, e non solo riguardo me.

Qui il *plot* si fa intricato. Cerco ora esempi nel cinema, nella tv e nei ricordi. I personaggi che circolano sugli schermi sono quasi sempre comprimarie inadatte a fare da ossatura ad una storia. Molto spesso si tratta di personaggi parziali, donne pazze e pazzarelle, donne nefaste, fastidiose, inautentiche e idealizzate, indifferenti, o grossolanamente passive, o perfide senza risonanza. E comunque sempre regolarmente sconfitte. Soltanto alcuni personaggi femminili dei film degli anni trenta sembrano contenere rappresentazioni del femminile sfaccettato. Dopo di allora la visione della femminilità sembra essersi come ridotta.

Intanto le difficoltà non fermano il nostro protagonista, tutt'altro. Come è suo dovere non demorde, anzi intestardisce nella sua impresa.

Chiedo in giro: in quale personaggio femminile del cinema proiettereste l'ideale di voi stesse? Come me, anche le donne a cui ho rivolto questa domanda annaspano. Da una sala

cinematografica si esce felici per essere stata per un'ora e mezza James Bond, o chiunque altro, meno per essersi specchiate nelle di lui comprimarie.

In una gran parte delle storie di cinema continua a passare una definizione del mondo che ammassa sugli uomini qualità e trame positive, al contrario sulle donne molto del negativo o dell'ideale, troppo vacuo per essere vero, che circola nel mondo.

Oppure essere donna è qualcosa di molto nobile, e una gran fonte di felicità. Non ritrae questa particolare forma di felicità l'immagine che le donne danno di se stesse quando si descrivono, né quella che alle donne si offre. Se certe felicità, forse non percepite e non raccontate non esistessero, le donne dovrebbero da tempo essersi estinte. Dopo aver visto alcuni film m'è capitato di pensare che se le donne fossero quelle che ho appena visto sullo schermo, o il loro punto d'arrivo fosse quello che la storia riserva loro, la razza femminile dovrebbe far come certi piccoli animali, di cui mi sfugge il nome, e che usano suicidarsi collettivamente e periodicamente nelle acque del mare. Qui la trama e la protagonista sono ad una svolta decisiva. In una buona sceneggiatura, a differenza di quanto sembra spesso accadere nella vita, tutto deve tornare. Per cui, in conseguenza di quanto visto fino adesso, connesso dato a dato, accumulate da tutte le vicissitudini forza e fantasie nasce ora dentro di me il desiderio di avere o inventare personaggi che mi tengano compagnia e che raccontino l'eroico, l'avventuroso, l'appassionante, l'ironico di essere donna. Un personaggio del genere è difficile da mettere al mondo.

È difficile spiegare una donna, specialmente se datata oggi. È invece molto facile ricadere in vecchi archetipi o far diventare il personaggio incomprensibile o nemico.

Questo è l'acme drammatico del mio racconto: la difficoltà per una donna di fare di sé un oggetto raccontabile e raccontabile con felicità. Ma andiamo avanti e assaporiamo la storia fino in fondo. Ciò che un uomo è o è felice di essere lo dicono i fatti e le sue imprese. Fino adesso il cinema non ha fatto che raccontare tutto questo. Io penso che il piacere e il contenuto dell'essere donna non sta tanto nei fatti o nelle nostre imprese, quando anche le compiamo o le compissimo. Il piacere e il senso dell'essere donna sta nei pensieri, nelle code dei pensieri, nei piccoli fatti, nel vivere la realtà come reversibile in qualcos'altro la cui esistenza consente di vivere al di là delle apparenze. Queste le storie che m'aspetto da me o da altre. O da uomini che sappiano vivere la felicità senza spavento. Che tutto questo sia vero o falso, reale o impossibile, e in che misura lo sia, non lo so. Io l'ho pensato, come le storie. E dopo ero più felice. S'era

aperto a me come un senso d'avventura.

PROSCENIO

Il Decameron delle donne di Julija Voznesenskaja

Incontro con l'autrice

di Donatella Massimilla

Nel romanzo *Il Decameron delle donne* (edito da Rizzoli nel 1988) di boccaccesco c'è soprattutto la cornice. Dieci giovani donne, ricoverate nella corsia di un reparto maternità di Leningrado, vengono a sapere che l'ospedale è stato messo in quarantena e per ingannare il tempo decidono di raccontarsi a turno delle storie su temi riguardanti i problemi della donna moderna (dal primo amore, ai soldi, al sesso, l'infedeltà, ecc.). Si tratta in realtà di un lungo viaggio in un complesso universo dove, impercettibilmente, l'erotismo sfocia nel candore, il candore nella tenerezza, la tenerezza nella malinconia o addirittura nella tragedia. E gli echi boccacceschi si disperdono via via in atmosfere cecoviane, le protagoniste oltre a riportare proprie esperienze evocano storie legate alla memoria e al passato. Insieme ai personaggi di Albina (l'hostess dell'Aereoflot), Olga (operaia), Emma (regista teatrale), Galina (intellettuale dissidente), Valentina (funzionaria di partito), e le altre, il mosaico si arricchisce di una miriade di personaggi secondari che vanno dai mariti alcolizzati, alle suocere infide, alle ragazze madri, agli insegnanti che circuiscono le allieve.

Nel libro, scandito al ritmo delle giornate che si susseguono, arriviamo pian piano a conoscere attraverso le storie, e le reazioni che scatenano, dieci singole individualità di donne che non a caso l'autrice presenta in elenco, nella prima pagina del suo libro, sotto la dicitura "Personaggi". Se inoltre, anziché leggere giornata per giornata, il lettore volesse seguire solo di un personaggio le dieci storie di seguito, si accorgerebbe come di un percorso progressivo che svela e rende sempre più trasparente l'anima del narratore. Julija Voznesenskaja nasce a Leningrado nel 1940 dove ha studiato regia teatrale.

All'inizio degli anni '60, i cosiddetti "anni miti", era fra quelli che costruirono il famoso Caffè dei Poeti di via Portava. Lì si incontravano i giovani poeti di Leningrado con gli intellettuali fino a quando nel '63 le autorità ne impongono la chiusura. Per Julija, figlia di buoni comunisti, il punto critico diviene l'invasione della Cecoslovacchia del '68, come per tanti "dubbiosi" della sua generazione. Dopo questo evento condivide l'operato di alcuni gruppi culturali clandestini e fonda insieme ad altre compagne il primo movimento di pensiero femminista in Unione Sovietica. Le autorità la "trasferiscono" in un piccolo paese della Siberia con l'obbligo di risiedervi per cinque anni. Dopo sei mesi Julija fugge a Leningrado ma, subito ripresa, la sua condanna si trasforma in due anni di prigionia in diversi gulag. Lì scrive di nascosto poesie, imprime nella memoria ed appunta su piccoli pezzi di carta tante storie di donne. Ritornata libera il suo coinvolgimento sulla questione femminile sfocia in un'intensa attività di denuncia e determinante sarà il suo apporto alla nascita della rivista "Donne in Russia". (1) Lascia l'Unione Sovietica alla vigilia delle Olimpiadi di Mosca. La spinta decisiva le viene data dalla minaccia di invio dei suoi due figli maschi in Afghanistan. Attualmente vive in Germania, a Monaco. Ed è qui che incontrerò Julija, a casa del suo editore Lev Roitman, un gentilissimo signore russo naturalizzato tedesco. Sarà il nostro interprete, visto che la scrittrice non parla, o si rifiuta di parlare, il tedesco. Il filtro della traduzione doppia, oltre al fatto di non essere sole, impone ritmi lenti e semplicità nelle domande e nelle risposte. Julija era già al corrente del mio attuale studio per adattare per la scena il suo *Decameron* e di partecipare con alcuni frammenti di lavoro montato teatralmente all'edizione '89 del Premio Scenario. A questo progetto sarà dedicato molto spazio del nostro incontro. Le sue idee in fatto di resa teatrale e le sue indicazioni di lavoro saranno per me preziose ed utili. Se il *Decameron* fornisce a mio avviso un interessante materiale drammaturgico da sviluppare, lo è vieppiù incoraggiato da questa "autrice ideale" che comprende e non censura i miei inevitabili tradimenti teatrali. Ma di questo non si riferirà nell'intervista che segue, per giusto riserbo oltre che per mancanza di spazio. La lettura delle dieci giornate del *Decameron* sovietico sarebbe del resto necessaria per affrontare un'analisi della trasformazione dal racconto alla scrittura scenica.

D. Che tipo di impulsi creativi ha seguito nella genesi della sua opera?

R. La cosa più importante per me è stata all'inizio stabilire il luogo dove questi personaggi potessero incontrarsi. Se ad esempio l'avessi ambientato in una cella le donne non avrebbero avuto libertà di muoversi, ci sarebbe stato troppo stress. Se fossero state in un ospedale come semplici malate e non partorienti, sarebbero state in cattiva salute e comunque in un certo

sensu prive di mezzi comunicativi. Così ho capito che il reparto maternità poteva essere un luogo giusto, le donne che hanno partorito sono in uno stato particolare, c'è effettivamente più possibilità di comunicare. Ho preso un foglio e ho disegnato dieci letti non troppo lontani fra loro, poi ho cominciato a fantasticare sulle donne che li avrebbero occupati... siccome mi piace anche dipingere ho iniziato a farne i ritratti, i volti di alcune donne li conoscevo già, altri mi erano sconosciuti. Improvvisamente le ho viste sedute sulle sedie, sui letti, muoversi nello spazio, parlare e raccontare delle storie. Molte di queste sono storie che ho ascoltato quando ero rinchiusa, altre sono storie che ho vissuto in prima persona. Una volta che hai deciso la personalità di un personaggio è quasi naturale attribuirgli la storia che gli si adatta di più. È anche vero che i personaggi diventano quasi indipendenti, cominciano a parlarti ad agire senza ascoltarti, fanno proprio quello che vogliono., a te non resta altro che scrivere il più velocemente possibile. È arrivato il momento in cui ho dovuto dire basta, non ce la facevo più! Ho buttato la penna e persino del materiale, ce n'era troppo.

D. Il Decameron delle donne sembra richiamare nei suoi processi narrativi una struttura di tipo teatrale. Quello che riteniamo sia anche teatrale è fare un'esperienza e vedere noi quest'esperienza come spettatori, al di fuori di noi.

R. È vero, ho una visione della vita che è anche teatrale. A volte siedo al tavolino di un caffè e mi metto a guardare la gente che passa; vedo un volto interessante ed immediatamente parto con la fantasia. Mi chiedo chi è quella persona, quale ruolo interpreta sul palcoscenico della vita. Questo modo di osservare la realtà viene assunto nel romanzo dal personaggio di Emma, la regista teatrale. È lei ad "aprire il sipario" all'inizio del *Decameron*.

D. Personaggio che sembra essere in qualche modo un "alter ego" dell'autrice...

R. Sì, per certi aspetti è anche autobiografico, ma una Emma regista teatrale esiste veramente nella realtà. E una mia compagna di studi dell'Istituto d'Arte Drammatica della città di Leningrado... Io non potei finire la scuola, circolarono dei miei scritti dissidenti e fui mandata via, a lavorare in una fabbrica. Lei invece è diventata una regista donna, ed anche perché donna ha dovuto prima lavorare "a lungo" in piccoli teatri di provincia, per poi conquistare il suo attuale posto a Leningrado. Ma ora è affermata, ce l'ha fatta; se dovesse andare a Leningrado le darò il suo indirizzo...

D. Quando è nato il suo amore per il teatro?

R. Il mio amore per il teatro è nato insieme a quello per la letteratura, ma poi è stato represso dall'ambiente circostante, non c'erano le condizioni per alimentarlo. La spiegazione è da vedere nella realtà sovietica. Se gli scrittori potevano scrivere e pubblicare su fogli clandestini opere altrimenti proibite... nessuna possibilità avevano i drammaturghi, le loro opere difficilmente sarebbero arrivate sulla scena. Oggi, in conseguenza alla Perestrojka, si ha in Unione Sovietica un interessante sviluppo di tipo letterario. La drammaturgia (avendo un tempo di realizzazione più articolato e complesso) è rimasta nuovamente indietro rispetto all'enorme fioritura della letteratura, della pubblicistica. Non essendoci molti testi interessanti di autori moderni i teatranti cercano di attingere materiali dalla produzione letteraria contemporanea. Ma questo non è facile da realizzare, soprattutto quando il materiale di partenza non è affatto scritto o pensato per la scena.

D. Può farci qualche esempio?

R. Micael Chatrov è un autore ufficialmente molto conosciuto e diffuso. In un suo testo ambientato negli anni '20, "Avanti, avanti, avanti", fra i personaggi vi sono Lenin, Stalin. È come se avesse tentato di scrivere un testo teatrale moderno, ma poi non c'è riuscito, rimane un testo letterario. Anche quello che succede di frequente al famoso teatro Taganka è significativo: vengono scelti e rappresentati sulla scena avvenimenti tratti dalla cronaca dell'anno del giornale "Ogonok". È vero che questa rivista ha percorso quella che sarà poi la Perestrojka, ma quelle rappresentazioni erano fatte di testi puramente giornalistici, una specie di "lettura in scena". Potremmo fare un ulteriore esempio parlando della poesia dissidente. Quello che era considerato in un certo senso il leader era Vladimir Visotsky, è morto nel millenovecentottanta. Anche la poesia era repressa, le sue canzoni sono state adattate per la scena, ovviamente quelle di contenuto sociale.

D. Nel primo numero dell'Almanacco Donne in Russia, uscito in Unione Sovietica nel '79, oltre ad esserci un suo articolo sull'esperienza difficile della prigionia condivisa da lei con un gruppo di donne non solo detenute politiche, compare anche un servizio sulla disagiata degenza di dieci ricoverate in un reparto maternità. Da un punto di vista igienico-sanitario sembrava non esserci protezione alcuna per le partorienti, quasi abbandonate a loro stesse dal personale paramedico. Nel Decameron delle donne non si accenna mai a questo problema.

R. La giornalista di *Donne e Russia* ha fatto chiaramente del puro giornalismo. C'è stato un tempo in cui il sistema sanitario sovietico era ritenuto il migliore del mondo, il più progredito. Oggi le

stesse statistiche ufficiali riflettono una realtà diversa, nel 1988 la mortalità infantile è ancora di 55 neonati ogni 1000 nascite. A quel tempo non c'erano statistiche ma la gente vedeva da sé l'andazzo reale delle cose, il degrado; così al tempo in cui fu composto *Donne e Russia* lo scopo era di evidenziare al pubblico quanto fosse terribile la situazione.

D. Le protagoniste del Decameron rivelano uno spaccato femminile diverso per origini e vissuti, unito però dai temi riguardanti il lavoro, la famiglia, la politica, la religione. Grandi temi giocati poi sul terreno della quotidianità, delle piccole e grandi situazioni che si incontrano nel farsi delle giornate della vita. Attraverso i loro racconti si coglie un gran senso di ironia, di "sdrammatizzazione" anche delle differenze. La stessa dirigente di partito, Valentina, e l'intellettuale dissidente, Galina, grazie al linguaggio del reale riescono a trovare delle strane complicità.

R. Il femminismo in Russia è sempre stato diverso da quello occidentale. Le donne russe sono alla pari con l'uomo per quello che riguarda il lavoro e la professionalità, ma le code per la spesa e la cura dei figli, ad esempio, è solo nostra. L'uomo è la prima vittima in Unione Sovietica. Lo stato lo ha spodestato del suo ruolo patriarcale: non è più in grado di assistere la sua famiglia, di nutrirla, di proteggerla. Anche per questo si lascia facilmente contagiare dalla depressione e dalla vodka. Non ci battiamo contro l'uomo ma al suo fianco per avere case più umane, asili nido, maggiore assistenza per gli anziani. Le donne conducono queste battaglie meglio degli uomini che, vittime del regime, si trasformano in famiglia in tiranni, quasi per umana rivalsa. Le protagoniste del *Decameron* sembrano diverse fra loro e le loro esperienze di vita sono effettivamente distanti, ma al di là delle apparenze sono unite: è una specie di nucleo originario che le accomuna, almeno loro sono intimamente sane. L'ho sperimentato in prigionia: ero l'unica detenuta politica in mezzo a delinquenti e prostitute e se sono sopravvissuta lo devo solo alla loro amicizia (sorride). È vero ho una visione ottimistica della vita, se dovessi dire a quali delle giornate del mio romanzo mi sento più legata, è senz'altro l'ultima, quella della felicità.

D. A proposito dell'ultima giornata da lei nominata mi è subito venuta in mente la storia che racconta Valentina, la dirigente di partito, che narra di un giorno in cui particolarmente triste si era recata in un parco a cercare un po' di pace seduta su una panchina appartata. Viene allora avvicinata da una donna anziana che dopo averla guardata a lungo di nascosto, la va a ringraziare per questo attimo di felicità donatole dalla visione "di una donna giovane e bella, con i capelli scuri, raccolti in una traccia, un abito semplice di tela bianca e per di più con il lavoro in mano". Subito dopo la vecchia dà un vero e

proprio titolo a questa visione intensa "La fanciulla in bianco ricama al giardino d'estate". E talmente indicativo questo episodio per me che mi piacerebbe conoscerne la genesi.

R. Nel libro compaiono in modo ricorrente dei personaggi di donne anziane, io li chiamo "angeli del destino". Sono dei veri miracoli quelli che avvengono nella realtà di tutti i giorni. Non ci sentiamo bene, come Valentina, o non sappiamo dove andare a dormire, come Zina appena uscita di prigione che entra in una chiesa e non c'era mai stata prima. Anche a Zina, che era veramente disperata, poteva succedere il miracolo di vedere apparire la Madonna in una specie di "visione allucinata". Invece più semplicemente si avvicina una vecchia donna che le dà un pezzetto di carta con il suo indirizzo e la invita ad andare a stare da lei quando ne avrà bisogno. Anche qui la vecchia ha osservato la giovane da lontano, ha sentito a livello epidermico le paure e le angosce della vagabonda, e poi si è diretta decisamente verso di lei. Questi incontri generano poi sempre dei cambiamenti all'interno dei personaggi. Zina non andrà a dormire dalla vecchia ma dopo poco incontrerà, grazie ad una fiducia ritrovata, l'uomo da cui avrà un figlio.

D. Molte storie, soprattutto quelle che Zina ambienta in prigione, hanno quasi un ritmo di "ballata".

R. Sì, e se mi permette darle un suggerimento, cerchi un'attrice che si avvicini al personaggio di Zina a partire dal canto. Quando si è chiusi in prigione non si può cantare, quando si è fuori si canta sempre, anche quando si sta in silenzio.

Note

(1) L'Almanacco *Donne in Russia* uscito in Unione Sovietica il 10 Dicembre del '79 è stato parzialmente tradotto in italiano e pubblicato nel numero di gennaio/febbraio 1980 di "Effe". Vi compare l'articolo di Julija "Lettera da Novosibirsky".

L'anno prossimo... a Gerusalemme! (*)

di Piera Redaelli

Piera Redaelli ha vissuto e lavorato per molti anni in Libano. Nell'agosto del 1988 ha partecipato al Campo della pace delle donne in Israele e ha avuto modo di visitare per la prima volta Gerusalemme.

Scalzo, il bambino sale verso Betlemme, per una strada secondaria, un viottolo piuttosto.

Non vedo come è vestito. Non saprei dirlo. Lo vedo solo salire scalzo. E, con in mano, avvolte in un pezzo di stoffa, delle palline di madreperla, bucate nel mezzo perché ci possa passare il filo di un rosario. Ha aiutato la madre a contarle: 50..60..70.. 100, 1000, molte di più. Il lavoro di una settimana. Ore passate sulla soglia di casa (perché all'interno della stanza non c'è una finestra, manca la luce) a bucare le perle. Ma, per oggi, niente lavoro. Cammina, lui. Sale verso Betlemme. Là sulla porta della villa, quella di Elias Freij, il notabile, attenderà dietro il cancello che il fagottello sia sfatto e le palline contate un'altra volta: 1 centesimo per ogni cento perle bucate. Sale, guardandosi intorno. Di tanto in tanto si ferma per osservare una lucertola che riposa immobile sul ciglio della strada. Nota le margherite: sono più dell'altra volta, la primavera avanza. Mandorli e olivi e fichi, qualche uccello che insegna a volare ai suoi piccoli. Lui starebbe lì a guardare, accucciato fra i cespugli per non disturbare questa vita intensa. Ó anche in piedi. Tutta la giornata. Ma sa che deve andare da Elias Freij. Capisce che è necessario. E si incammina di nuovo, con un odio per il signore di Betlemme che col passare delle settimane, aumenta, aumenta...

Non mi vede, lui.

E come potrebbe, intento com'è a raccontarmi di questa campagna, alla quale la mia fantasia dà, a poco a poco, una forma, un rilievo, delle pendenze e un colore?

Gli chiedo: "Ma non provavi invidia per gli altri, non sentivi l'astio che ti rodeva dentro, come

me, quando a scuola vedevo che le mie compagne avevano la sottoveste a me negata?". "No", mi dice stupito (e c'è un rimprovero nel suo sguardo perché l'ho distratto mentre osservava le rondini). "No, invidia no, solo odio per Elias Freij... E lavorare mi impediva di scorrazzare per la campagna quanto avrei voluto. Questo è quanto rimpiango". "Rimpiangevo", si corresse.

Seguendo lui, appiattata fra i cespugli per non farmi notare, ho preso anch'io possesso di un tassello del mosaico, di un pezzo di questa terra. Colline e pendenze, un po' come l'Argentario o la campagna toscana. Oliveti e mandorli in fiore che crescono in prati erbosi (la valle dei Re, ad Agrigento, di maggio?). Muretti di pietra che delimitano campi ben coltivati, gechi e salamandre che si affacciano fra i sassi sotto un sole che arriva sempre al suo appuntamento. A volte anche vipere e serpentelli voraci che strisciano silenziosi verso i nidi per divorare uova di uccello appena deposte. E bande di ragazzi che di notte se ne vanno per i viottoli fra i campi, seguiti dai latrati dei cani selvaggi. E piccoli gruppi di bambine e bambini che all'uscita di scuola ritardano un poco il ritorno a casa per uscire, non visti, dall'abitato. Là, nei pressi della grotta, si ingaggiano in gare impietose dalle quali le bambine escono disfatte, stracciate: i bambini riescono a pisciare più lontano, con getti eleganti e controllati.

Con questo bambino, così scalzo che a guardarlo mi si stringe il cuore, ho conosciuto un pezzo della Palestina. Ascoltando, anch'io ho vissuto in quell'unica stanza, incastrata fra altre vecchie case abbarbicate sulla collina di Beit Sahur. Con lui ho percorso nei giorni di festa la strada verso Betlemme, versa la chiesa del "Mahed", della Natività, per sbirciare preti e fedeli che salmodiavano abbastanza composti. Con lui ho diviso, il giorno dell'Aid al-kabir (1), quel dolce di semola farcito di datteri e ricoperto di zucchero che toccava anche a lui, anche se bambino cristiano.

(Io pure sono nata in campagna. Ma non ho visto i gatti in calore. E il pene enorme dei somari eccitati. E come le mucche partoriscono i vitellini. Nessun ragazzino mi ha accarezzato la vagina, e neanch'io l'ho fatto, stretta la notte in un letto che chiedevo fosse fatto a "barchetta", con le lenzuola e coperte ben tirate e rimboccate strettamente sui lati, tanto da sollevare un poco i bordi del materasso e darmi l'illusione di essere in una culla).

Non solo a Beit Sahur ho "vissuto". Prima, molto prima — ancora sgattonavo e a stento riuscivo a percorrere insicura brevi distanze — ho abitato su nel nord, nella Galilea (2). Poche sono le immagini di quei giorni, rimaste nella mia memoria. Scorci della grande casa contadina del Mukhtar (3) di Farrade (4) e dei campi. Una sensazione di abbondanza, data dai secchi di latte

cagliato, dalle conserve di fichi e di carrube e di melanzane, dalla carne di montone e dalle pesanti trapunte di lana ricoperte di cotone ruvido. I contadini che ogni giorno all'alba venivano a lavorare sulla terra del Mukhtar e ripartivano la sera, con quel po' di frutta, di cereali o legumi che, a seconda della stagione costituivano la loro paga. Ho il ricordo confuso anche di uno zio che, vestito di una strana divisa, veniva ogni tanto a farci visita da Haifa. Al suo parlare frammischiava a volte termini di una lingua straniera. Si vantava di amicizie importanti, là, in città, fra i caporali che comandavano i picchetti dei soldati inglesi che pattugliavano la ferrovia, una lunga strada di ferro, diceva, che si snodava sotto il sole su verso il nord: Beirut, Istanbul, Belgrado... Una volta quasi 35 anni più tardi, l'ho vista anch'io quella strada ferrata. Era a nord di Sidone, nel Libano meridionale.

Ma, invero, mi è sembrata poca cosa. Niente se confrontata all'imponenza misteriosa di cui ci parlava lo zio. Suggeriva anzi solo desolazione e tristezza, così com'era, spezzata in due da una bomba israeliana, il cui calore aveva accartocciato le rotaie riducendole a quattro inutili moncherini.

Non voglio divagare. Anzi vorrei dirvi che ho un dubbio. Forse questi non sono i miei ricordi diretti. In effetti ero troppo piccola allora.

È stato Abu Ahmed, il Mukhtar di Farrade che, molto più tardi — a Teli al-Za'atar, Beirut —, coi suoi racconti sul tempo andato, ha dato un senso e ha tradotto in immagini quelle sensazioni fugitive che avevo immagazzinato nella mia prima infanzia. Lui, nonostante l'esilio e la miseria del campo profughi, situato alla periferia di Beirut, fatto di baracche col tetto di lamiera in cui si stringevano famiglie numerose, non aveva rinunciato ad alcuni degli obblighi connessi al suo antico status. E a Teli al-Za'atar, come nel passato a Farrade, continua a regnare sul *diuan* del villaggio che altro non era se non una stanza col pavimento ricoperto di stuoie multicolori e un bricco di caffè che si manteneva caldo sulle braci, da offrire a stranieri e viandanti. Ma, a Teli al-Za'atar, il campo assediato dalle milizie falangiste nel 1976, i viandanti non arrivavano proprio. E così, a me, l'unica straniera, nel tardo pomeriggio, quando il sibilo delle pallottole e il rumore delle bombe si calmava un poco e le parole, finalmente, riconquistavano un suono, a me veniva fatto l'onore di una tazzina di caffè amaro e di una porzione di ricordi. In un viaggio che ci portava a ritroso nel tempo, ripercorrevamo la strada che da Beirut porta al sud, verso la Galilea, senza peraltro riuscire a farci una ragione dei blocchi, delle pattuglie nemiche e delle frontiere dell'oggi. Nel '48 tutto questo non c'era,

quando da Farrade eravamo fuggiti, su un carro prima, semplicemente a piedi, poi, incalzati da storie terribili di distruzioni e massacri, fatti dagli uomini dell'Aganà (5) nei villaggi vicini.

Con Abu Ahmed non mi era difficile risalire negli anni e rivivere quelle lunghe veglie notturne con le altre donne del villaggio, nell'attesa di udire i fruscii che annunciavano l'arrivo di un gruppo di mujahadin, durante le sommosse del '33.

Uscivamo, allora, con un po' di viveri — olive e pane, di rado un pezzo di formaggio —. Qualche volta ci chiedevano di guidarli verso l'ulivo dove avevano sotterrato il vecchio moschetto. Ma, dopo che gli Inglesi uccisero il loro capo, 'Azzedin al-Qassam, molto più spesso li aiutavamo a nascondere, il moschetto, sotterrandolo, in silenzio, senza fare domande. Così per generazioni abbiamo vissuto, guardiane di armi da poco, offrendo cibo e vita a chi le imbracciava.

Ma come, mi direte, hai vissuto tutti questi anni in questa terra, l'hai percorsa dal nord al sud, sei arrivata fino agli aranceti di Gaza e giù giù, a sud est, nel deserto del Negueb... e dici di non aver visto Gerusalemme? No, Gerusalemme non l'ho mai vista, non ho mai voluto vederla. Poi, per dir la verità, Abu Ahmed non ci andava. Ma ho visto molte fotografie della città. Il duomo della Roccia, la moschea di Omar e, nei "colossal" degli anni Sessanta, molti Templi di Gerusalemme, con Sansoni ecc. L'idea che me ne ero fatta è che a Gerusalemme c'era sempre un Tempio che cadeva, crollava. E crocifissioni, vie crucis: insomma a Gerusalemme si andava pe soffrire. No, per quanto mi riguardava, soffrivo meglio, con più dolcezza, quando sentivo leggere le pagine del vangelo la domenica. Non mi sembrava che valesse la pena di fare dei pellegrinaggi in quella città straniera e visitare pietre e documenti. Più tardi mi è anche venuta un'allergia per preti, pellegrinaggi e oratori, e questo senz'altro ha contribuito. La diffidenza è diventato il mio atteggiamento di fondo nei confronti di questa città, anche quando nei campi profughi del Libano ho sentito parlare del suo carattere palestinese. Per non parlare poi di quando, altrove naturalmente, sentivo ricordare Salomone e il regno di Davide.

Una volta, per dir la verità, una donna aveva accennato agli odori di Gerusalemme, alle viuzze della vecchia città, ai mercati coperti... Ma io non ci avevo fatto caso, perché lei mi era antipatica e poi scriveva solo cose sdolcinate e senza senso.

Credo che abbiate indovinato che anch'io sono una profuga. Una rifugiata, anche se le ragioni del mio continuo "dover fuggire" e le condizioni in cui questo fuggire si è verificato, sono senz'altro molto diverse da quelle di coloro con i quali ho fatto pezzi di strada. Anche i

compagni dei miei "ritorni", quelli durante i quali scorrazzavamo impuniti, nonostante l'esercito israeliano, i servizi di sicurezza e la polizia, nella campagna della Galilea o di Betlemme, i compagni dei miei "ritorni", dicevo, avevano delle storie molto diverse delle mie: loro erano profughi per fuggire alla galera, o perché se ne erano andati con le loro famiglie incalzati da un esercito che occupava le loro terre e le loro case, o, a volte, perché strappati di notte dai loro letti e caricati su di un elicottero israeliano e scaricati poi là oltre frontiera, nel Libano meridionale. Le mie ragioni erano diverse, molto più banali, ma questo non annullava affatto il grande potenziale di nostalgia che sta nel cuore di ogni profugo.

Tredici anni sono passati prima che mi rendessi conto che la vita del profugo, anche se addolcita dalla nostalgia, era molto dura e non era per me. E altri quattro prima che mi convincessi che a me bastava prendere un aereo per andare dove volevo e che questa era una delle profonde differenze fra me e i compagni della mia giovinezza. Così un bel giorno mi sono decisa. E confusa fra altre 60 donne, dalle quali mi sentivo protetta come in una vettura blindata, ho sfidato le mie paure: dopo tanti anni finalmente anonima, simile alle altre, indistinguibile. Dall'alto ho osservato Tel Aviv, squadrata. Case nuove, di serie. Un "castrum" romano, così spurio nella mia campagna. Affacciata, senza averne diritto, sul nostro mare. Ma sapevo che molte cose erano cambiate in questi anni e con tutto questo bisognava convivere. La terra andava divisa e, forse per sempre, la Galilea non la si sarebbe rivista, se non nei sogni o durante brevi visite. In compenso là, fra Betlemme, Beit Sahur e Gerusalemme, Gaza, Nablus e il Khali, c'era l'intifada ed era là che noi andavamo.

Era il crepuscolo di una sera d'estate sulla strada fra Tel Aviv e Gerusalemme. Per l'occasione mi ero svuotata, anche dei miei ricordi. Avevo rimandato a più tardi il paragone fra questi e ciò che con sforzo i miei occhi cercavano di strappare alla notte che cade rapida, da queste parti. La vegetazione che vedevo ai due lati della strada, nella gola che attraversavamo per salire su verso Gerusalemme, era vegetazione antica. Era la mia, quella di Salem, di Fadia e di molti altri. Cipressi, olivi, tamerici. Lo sentivo, anche se per ora altro non ero che una tavoletta di cera sulla quale le immagini si incidevano in rapida sequenza.

Il nostro ingresso a Gerusalemme non è stato trionfale, come tanti altri. È passato inosservato, fra le luci dei caffè, quelle della pubblicità, decine di turisti in short e sandali e strane figure vestite di lunghe tonache nere con cilindri pure neri sulla testa e treccine di capelli che scendevano ai lati della faccia. Una ventata di secoli bui. Più tardi ho saputo che si trattava

degli appartenenti ad una setta ebraica integralista. Anche questi, come altri integralisti, non mi sembravano promettere nulla di buono per il destino della città.

Poi, dietro un angolo, all'improvviso, le luci si sono abbassate, le strade si sono fatte sconnesse, turisti e passanti sono spariti, sostituiti dalle pattuglie dell'esercito israeliano. Era l'altra Gerusalemme, quella palestinese per intenderci.

All'albergo, ad attenderci, c'erano donne. Le storie di alcune di loro le conoscevo da anni. Dare un volto ad ognuna di queste storie è stato quello che ho fatto la mia prima sera in una città che mi sembrò popolata solo di donne. Poi, di Gerusalemme me ne sono dimenticata, fra la visita a una prigioniera e un'altra a Gaza, fatte in compagnia delle mie nuove e appena meno nuove compagne.

Ma, tre o quattro giorni dopo, ho avuto il coraggio di domandare ad una amica di farmi fare un rapido giro per la città, prima di riportarmi in albergo. Seguivamo con la macchina una pattuglia militare su per la strada del Monte degli Ulivi dove gli Israeliani hanno costruito quello che mi sembrò un enorme bunker fra le vecchie case di pietra squadrata. Per un attimo mi parve di scorgere le canne lucenti di fucili automatici e di mitragliatrici sporgere dalle feritoie del bunker. Ma no, era solo un'allucinazione.

"È l'Università ebraica", mi ha informato la mia amica. Non ho tuttavia resistito alla tentazione di voltarmi ancora una volta, uscite dalla curva stretta che ci nascondeva il panorama, per accertarmi della traiettoria dei proiettili che avrebbero potuto uscire da quelle canne fantomatiche, non convinta della loro inesistenza.

E allora che ho visto e sentito Gerusalemme con le sue mura e le sue cupole che gli ultimi raggi del sole facevano d'oro. I cimiteri e molti altri segni di una storia antica, segni che seguivano la pendenza del Monte degli Ulivi giù verso il basso, definendo una valle che risaliva poi dall'altro lato, di fronte a noi, su su, fino a lambire in una festa di luce le mura color ocra. Per un momento ho "rimosso" le ferite di Gerusalemme, le colonie israeliane che la strangolano, lo stupro operato dagli enormi edifici che sovrastano il muro del Pianto, le jeep e i soldati. E così che anche in me, come in molti altri, si è radicato il seme di una nostalgia atavica. Gerusalemme, crogiolo luminoso in cui si fondano le nostre origini, specchio in cui ci riconosciamo e prendiamo atto delle nostre differenze.

Restava da scoprire chi mai lo possedesse, questo frammento della nostra anima. Per tranciare la questione, ho dovuto aspettare la notte e lo sciopero generale. Perché, durante il giorno, quando la città si riempie di gente, di turisti, di studenti e di contadine che sui marciapiedi di Gerusalemme vendono arance, pere, pomodori e prezzemolo, durante la giornata, i soldati prendono coraggio e sfoderano degli walky-talky che con il loro gracchiare ininterrotto vorrebbero suggerire l'impressione dell'onnipresenza dell'esercito e della sua capacità di controllo. Ma, di notte, quando le pattuglie vengono rafforzate e si aggirano con circospezione, si muovono loro, le donne e i ricercati, ombre silenziose e discrete, per le quali è facile trovare rifugio in ogni porta, in ogni casa. Sono loro che danno vita alla città e a volte gliela rifiutano, secondo una logica che sfugge agli estranei, turisti e militari israeliani... Nei giorni di sciopero generali, li vedi, questi ultimi, aggirarsi senza meta in una Gerusalemme che si chiude in un bozzolo impenetrabile, scontrandosi solo con saracinesche chiuse, porte sprangate e vecchie mura che per volere dei padroni della città sono divenute inespugnabili.

In una di queste giornate, sono tornata a Beit Sahur, là dove molti anni addietro la madre del mio piccolo amico sedeva sulla soglia di casa, lavorando con lui dall'alba al tramonto per bucare le palline di madreperla per conto del notaio del villaggio...

Era per sottolineare la differenza dei tempi che anche il sole se ne era andato in questa giornata di sciopero generale? Mi sono dovuta accontentare di una luce un pò grigia per questo ritorno. Nessun geco, nessuna salamandra. In quest'estate arida la campagna mi concedeva con parsimonia, con avarizia mi sembrava, solo pochi segni della lussureggiante abbondanza delle mie fantasie, dei miei "ricordi". Piuttosto sassi, molti sassi e rocce e pietre, in questa parte della Palestina. Pietre che punteggiano di grigio le colline e gli spiazzi pianeggianti e segnavano le distanze nel paesaggio. Fra le case o i paesi. O fra i diversi blocchi israeliani: a seconda del metro che si volesse usare. Il vecchio abitato abbarbicato sul fianco della collina, si era esteso col passare degli anni giù per il crinale, con nuove costruzioni di blocchi di pietra squadrata.

Sul balcone di una di queste case ci aspettava lei, sola. Il bambino scalzo da molti anni non è più là. Come molti altri in prigione o in esilio. O forse in attesa nella sala transito di uno dei tanti aeroporti del mondo, privo di quel magico pezzo di carta che gli permetterebbe di entrare in un qualsivoglia paese.

Lei con la sua figura dritta e asciutta e i suoi lineamenti sottili, senza preamboli, ci apre le porte del villaggio. Ci indica la scuola popolare, sistemata proprio lì nei due garage di fronte

alla casa. Dal balcone lei veglia sul buon svolgersi delle lezioni, che sono un'attività illegale per gli israeliani. All'avvicinarsi delle pattuglie lancia un grido: una "zaghouta", un suono acuto che di solito indica estrema gioia o dolore. È il segnale convenuto perché le saracinesche si chiudano sugli scolari vocianti. Fino a che la pattuglia si allontana. Poi, un'altra "zaghouta", e le lezioni riprendono. Vegliare sulla scuola alternativa non è la sua unica occupazione. C'è anche l'orto, con piantine di melanzane, zucchine e prezzemolo e fave, allineate in modo regolare e bagnate una goccia dopo l'altra, ad ore fisse, come indicato dal comitato popolare. E polli e conigli che richiedono una cura quotidiana: "autosufficienza". Non è lei che parla così, ma gli altri membri della famiglia, i figli e le mogli dei figli, che così definiscono il suo lavoro nel quadro dello sforzo di tutti. La casa del vicino e del vicino del vicino è organizzata nello stesso modo. Fra le case, in un pezzo di terra non costruito — e non ancora espropriato dalle autorità israeliane — c'è un orto per tutto il quartiere, coltivato da tutti, nei giorni di sciopero generale o durante le feste. 29 quartieri, 29 comitati popolari e decine di altri comitati: per l'insegnamento, i primi soccorsi, la distribuzione dei viveri quando al villaggio è imposto l'assedio e il coprifuoco.

E Elias Freij, il notabile? È ancora là, a Betlemme, a poche centinaia di metri da qua. Ma è sparito dai discorsi, sparito dalla vita quotidiana della gente che si sente molto più forte di lui. Il suono della sua voce è stato ricoperto dal suono dell'intifada. Così come la voce dei soldati israeliani che girano per le strade di Beit Sahur con un altoparlante per annunciare l'inizio del coprifuoco è coperto dai fischi dei ragazzi che dai tetti delle case si beffano dell'esercito. Sparito, spazzato via come tanti altri spettri, incubi e paure, dalla consapevolezza di aver osato, e di continuare ad osare, a prendere il proprio destino nelle proprie mani.

Vi sembrerà strano, ma l'aver scoperto che nella terra dei miei sogni ci sono molti meno mandorli in fiore, fichi e olivi di quanto mi "ricordassi" e molti più sassi e pietre, non mi ha deluso. Ritornerò a Gerusalemme per scoprire, con un po' di ansia e impazienza, di quanto (ogni volta un poco di più), queste donne e questi uomini si sono impadroniti della loro vita su questa loro terra.

Note

(*) "L'anno prossimo a Gerusalemme!" è l'augurio che si facevano gli ebrei della diaspora e che si fanno oggi i palestinesi della diaspora nei giorni di festa.

- (1) Aid al-Kabir (La festa grande) è la festa musulmana che cade 40 giorni dopo la fine del mese di digiuno (Ramadam).
- (2) La Galilea è la regione settentrionale della Palestina storica.
- (3) Il Mukhtar è il responsabile amministrativo di un villaggio, assimilabile al sindaco.
- (4) Farrade è un villaggio dell'Alta Galilea.
- (5) L'Aganà è la famigerata organizzazione armata terroristica sionista.

Vedere rosso

di Lidia Campagnano

Lo Stato, attraverso un suo ministro e attraverso la magistratura, incitato o applaudito o approvato da un coro prevalentemente maschile, indaga sulle cartelle cliniche di un certo numero di donne che hanno abortito. Questa è una notizia di cronaca. Che cosa vi viene in mente? Difficile dirlo: si vede *rosso*. Non si vede niente, nessuna immagine. Meglio vedere rosso che vedere. Perché le immagini, se le si lascia nascere, sono talmente orribili. Si vede la Donna che uccide il Bambino e si fa macellare, anche. Sono immagini di Stato? Com'è che uno Stato lascia che circolino immagini così pericolose per la voglia di sopravvivenza e la salute mentale e la capacità di sopportazione e di adeguamento della gente?

Gli uomini preda di immagini simili possono diventare socialmente pericolosi. Le donne preda di immagini simili anche: più pericolose che gli uomini, in fondo. Perché gli uomini potrebbero diventare più impotenti e più violenti, ma questo non ha mai preoccupato più di tanto l'Uomo di Stato, basti vedere la *souplesse* con la quale si occupa della legge sulla violenza sessuale. Mentre le donne in numero maggiore e con più intensità potrebbero prendere sul serio quelle immagini che, dopo tutto, le riguardano direttamente. Non è la paura di quelle immagini che le rende quasi mute sul tema dell'aborto, o che impedisce di affrontarne la sostanza?

La sostanza, in un ambiente popolato di immagini di Stato come quelle dette, non può che essere conosciuta e dicibile attraverso altre immagini. La cui forza, però, non è quella di essere altrettanto Universali, altrettanto Storiche. Altrettanto indistinte. Indistinte e "anonime" come le cartelle cliniche. Sarebbero le immagini di soglia, diverse per ciascuna donna, che potrebbero nascere nell'esperienza, che ciascuna donna fa, del momento o dei molti momenti in cui si trova a percepire questo; che lei potrebbe umanizzare — far diventare bambina o bambino — un imperscrutabile incontro di cellule. Potrebbe. E non, semplicemente, se *vuole*: a

volte vuole, e l'umanizzazione non avviene, in molti sensi, perché un embrione può perdersi, perché un figlio o una figlia non è detto che siano vissuti davvero come figlio o figlia. A volte non vuole, e quell'umanizzazione si fa lo stesso, in molti sensi, analogamente. Potrebbe, una donna, umanizzare un evento biochimico, attraverso un percorso dove corpo e mente non si distinguono tanto, e così la ragione e la non-ragione. Ed è attorno a questa possibilità che devono essere state proibite le immagini femminili, sacrificate ad altre immagini, sempre quelle della Grande Madre, terribile. Un'immagine da neonati, che infatti una madre si trova spesso a consolare perché hanno dovuto accettare di nascere e hanno provato paura.

Consoliamoci, dunque: non è necessario vedere rosso. Ma che cosa gli ha preso, all'Uomo di Stato: forse non vorrebbe mai essere nato? E però, non è solo questione di aborto. È che, come a ondate, emerge a volte dalle pagine dei giornali, dalle dichiarazioni dei politici, dagli spettacoli, nella pubblicità, la misoginia più antica, più arcaica e più violenta. È anche la misoginia più moderna, perché "risponde", provocatoriamente e in maniera consapevolmente insultante, a una speranza che molte donne ormai esprimono anche in pubblico, di essere diventate individui, e non incarnazioni occasionali di archetipi o di incubi. Si reagisce. C'è da chiedersi quanto, dell'attuale politicizzazione femminile e femminista stia in mezzo, tra quella speranza e quelle ondate di misoginia che cercano di smentirla. Ed è come chiedersi quanto lavorano, dentro di noi, le orrende immagini della misoginia.

Se una donna si sente comunicare che donna significa Madre Assassina, virago, seduttrice eccetera eccetera, può rispondere pan per focaccia: che uomo significa stupratore, sessuofobo, parassita eccetera eccetera. L'indistinto, lo stereotipo, l'archetipo, insomma, tutto ciò che nega l'individualità può essere ribaltato sull'altro, così si crea una specie di fraternità d'odio, praticabile nelle case come in piazza, capace di creare sogni di muri divisorii tra un sesso e l'altro tanto quanto di cementare coppie da cronaca nera, indistruttibili, letteralmente, fino alla morte. Ma una donna può anche cambiare di segno ad alcuni o a tutti quegli stereotipi, scegliendo di incarnarli "in libertà", vivendoli come potenza femminile affiancata alla potenza maschile stereotipa. Si può fare un po' di strada, sia sul piano sociale che su quello privato, con la seduzione calcolata, la (autodistruzione) l'onnipotenza al femminile. Forse però molte fra noi si ritraggono, semplicemente. Si mettono nell'ombra più fitta, a preservare il tesoro di una conquistata sensazione di un sé individuale, non specchiato in grandi immagini o in grandi simboli. Sempre in attesa che cessi il fracasso e l'inflazione delle immagini misogine, e che ci si accorga della vita, dunque delle vite. L'attesa, però, quanto richiama una condizione eterna e

antichissima delle donne, dipinta, raccontata, poetata? Nessuna di queste tre possibili reazioni fa respirare di sollievo, fa alzare la testa in modo naturale, apre a una parola fiduciosa di essere ascoltata.

In realtà, è nel bel mezzo di quelle immagini, in mezzo alle ondate misogine che si producono e si misurano, controcorrente, racconti di altra vita. Si producono, quando non si ha paura della paura, forse, quando quelle grandi immagini, quei simboli forti li si legge per scoprire che fanno un racconto come un altro, peggiore, anzi di un altro. Racconti senza fine, senza limite, senza vita, senza firma, nemmeno.

Un testo a più significati

di Paola Melchiori

“Lavoro: il patto originario dell'uomo con la natura, dell'anima con il suo corpo. Il mondo è un testo a più significati, e si passa da un significato a un altro mediante un lavoro. Un lavoro a cui il corpo prende sempre parte, come quando si impara l'alfabeto di una lingua straniera, tale alfabeto deve penetrare nella mano a forza di tracciare le lettere. Mutare il rapporto fisico tra sé e il mondo come l'operaio, attraverso l'apprendistato, muta il rapporto fisico tra sé e lo strumento. (Il marinaio, tra sé e la nave).

Lo strumento fa perdere una forma della sensibilità, la sostituisce con un'altra. Non si avverte la propria fatica, si avverte la fresa poggiare sul pezzo, come essa poggia. Tutti i mestieri riposano su trasferimenti di sensibilità. Strumento: bilancia tra l'uomo e l'universo. Le forze della natura superano infinitamente... il marinaio sulla sua barca ha un peso uguale a quello delle forze infinite dell'oceano. A ogni istante il pilota — con la debole forza dei suoi muscoli sul timone e sui remi, debole, ma indirizzata fa equilibrio a quella enorme massa d'aria e d'acqua.

Bastone del cieco.

Barca: il vero marinaio arriva a percepire ciò che concerne la sua barca con la stessa immediatezza con cui percepisce i segni trasmessi dal proprio corpo (cfr. anche Conrad). Vi è responsabilità, invenzione, ecc., in breve azione ovunque i mezzi possono divenire, per l'uomo che ne dispone, come prolungamenti del proprio corpo, trasmettendo direttamente dei segni alla propria anima. Qui risiede la vera natura del lavoro.

Abitudine, abilità, trasferimento della coscienza in un oggetto diverso dal proprio corpo.

Che quest'oggetto sia l'universo, le stagioni, il sole, le stelle. Che si senta lo spazio”. (S. Weil, Cahiers I).

"Che un'attività sia svolta in privato o in pubblico non è certo una questione indifferente. Evidentemente

il carattere della sfera pubblica deve cambiare a seconda delle attività che vi sono ammesse, ma in una larga misura l'attività stessa cambia pure la sua natura. Secondo il pensiero greco, la propensione degli uomini a organizzarsi politicamente non solo è differente ma è in diretto contrasto con l'associazione naturale che ha il suo centro nella casa (oikia) e nella famiglia. La polis si distingueva dalla casa in quanto si basava sull'eguaglianza di tutti i cittadini, mentre la vita familiare era il centro della più stretta ineguaglianza.

Che la sopravvivenza individuale fosse compito dell'uomo e la sopravvivenza della specie compito della donna era evidente, ed entrambe queste funzioni naturali... erano soggette alla stessa urgenza di vita. La comunità naturale della casa era quindi frutto di necessità e la necessità determinava tutte le attività che vi si compivano. Il dominio della polis, al contrario, era la sfera della libertà, e se c'era una relazione tra queste due sfere la limitazione delle sfere di vita nella casa era evidentemente il presupposto della libertà nella polis.

Nella concezione greca, costringere la gente con la violenza, comandare piuttosto che persuadere, erano modi di trattare pre-politici caratteristici della vita fuori della polis, di quella domestica e familiare, dove il capo famiglia dettava legge con incontestato potere dispotico, o di quella degli imperi barbari dell'Asia, il cui dispotismo era spesso paragonato all'organizzazione domestica.

Essere liberi significava tanto non essere soggetti alla necessità della vita o al comando di un altro quanto non essere da parte propria al comando. Significava non governare né essere governati. Entro il dominio della casa dunque non esisteva libertà.

Vivere una vita interamente privata significa prima di tutto essere privati di cose essenziali a una vita veramente umana: essere privati della realtà che ci deriva dall'essere visti e sentiti dagli altri, essere privati di un rapporto "oggettivo" con gli altri, quello che nasce dall'essere con loro in relazione e da loro separati con l'intermediario di un mondo comune di cose, privati dalla possibilità di acquistare qualcosa di più duraturo che la vita stessa. La privazione implicita nella vita privata consiste nell'assenza degli altri; per gli altri, l'uomo privato non appare e quindi è come se non esistesse. Qualunque cosa faccia rimane senza significato e senza conseguenza per le altre persone, e ciò che a lui importa è privo di interesse per loro.

Il mondo come ogni intra, mette in relazione e separa gli uomini nello stesso tempo.

La dimensione pubblica, come il mondo comune, ci raccoglie insieme e tuttavia ci impedisce, per così

dire, di caderci addosso a vicenda.

Ogni attività compiuta in pubblico può raggiungere una superiorità mai conseguita in privato; e la superiorità, per definizione, ha bisogno della presenza di altri, la quale, a sua volta, necessita della formalità del pubblico, costituito da propri pari, e che non può essere la casuale presenza familiare dei propri eguali o inferiori". È rispetto a questa significatività multipla del dominio pubblico che il termine "privato", nel suo originario primitivo, ha senso. (H. Arendt, Vita activa)

Non concepiti per illustrare il lavoro delle donne, i testi che queste due donne hanno dedicato al lavoro ci indicano due approcci, essenziali, per guardare al rapporto dell'essere femminile con il lavoro.

Simone Weil, nella sua ricerca sui "fondamenti" del lavoro si concentra sul rapporto tra il corpo e la materia, mediato dallo "strumento", sia esso una macchina o un attrezzo o la penna che media l'atto dello scrivere: qualunque "intermediario" tra il corpo e il mondo.

Hannah Arendt invece traccia, attraverso una storia delle origini del concetto stesso di lavoro, una serie di caratteristiche che costituiscono la distinzione essenziale, di senso e di valore, tra la sfera pubblica e la sfera privata. Distinzione che, al di là di tutte le rivalutazioni "moderne" o le riscoperte delle donne, è profondamente radicata all'interno di ogni individuo.

Alcuni anni fa ho insegnato a un corso monografico 150 ore - donne sul lavoro. Era il primo su questo tema. Eterogeneo, disorganizzato, strapieno, nella libertà di quella disorganizzazione ho ascoltato storie, testimonianze, pensieri che mi si sono conficcati nella mente come dei "puzzle" e che non sono più riuscita a ritrovare, né a vedere riemergere negli anni seguenti, dopo che i corsi si sono moltiplicati e risistemati attorno all'inseguimento delle "pari opportunità".

Mi avevano colpito allora, soprattutto due cose: da un lato l'incastro e il nomadismo pendolare tra tempi di lavoro e tempi di "vita privata", vissuti non come strategie di sopravvivenza ma come doppia e continua fuga da una doppia schiavitù. Era il tempo della scoperta delle infinite abilità della donna giocoliera, acrobata del tempo, che sa conciliare con mille strategie affetti e lavoro, i lavori diversi e i loro luoghi. Nel corso l'abilità lasciava piuttosto spazio a un elemento cupo, di oppressione, di claustrofobia, di inchiodamento a una gabbia che si chiudeva ogni volta su un sogno di libertà, mal riposto, ma indomabile.

Cosicché se il lavoro, anche salariato, rappresentava comunque la libertà rispetto all'informe prigionia della casa, dopo un po' di tempo, man mano che le sue leggi si richiudevano su una nuova quotidianità, la casa, gli affetti, perfino una nuova maternità si rappresentavano come l'unica "nuova" forma di liberazione. Di qui un pendolarismo senza fine e senza uscita, fuga da una gabbia all'altra più che allegra acrobazia. L'altro elemento era la ricerca di una individualità attraverso/nel lavoro. La forma esterna era la "voglia di artigianalità", di "mettersi in proprio", che non si fermavano però al lavoro. Oppure l'affezione al proprio posto fisico, a una particolare macchina, o mansione — questo, si sentiva, traduceva altro. Il lavoro si faceva involucro, pelle attorno a un corpo; l'operazione ad una macchina, o meglio la sensazione che quella certa operazione trasmetteva, dava adito a soddisfazione e senso di sé o a frantumazione e senso di "umiliazione". Questi *processi* erano molto più importanti del prodotto stesso del lavoro e delle relazioni sociali del suo ambiente. Poi c'è stata la scoperta della informalità: trasferimento di servizi materiali, psicologici, di rigenerazione affettiva, nella "durezza" del mondo del lavoro. Il lavoro informale si rileggeva in filigrana come tessuto costitutivo e connettivo della socialità lavorativa. Come la famiglia lo è della società. Come riconoscere, rendere visibile, concepire il *valore* di questo lavoro nel lavoro (se così si può chiamare il lavoro, la fatica della elaborazione quotidiana delle spinte psicologiche, proprie e altrui, che le donne fanno, quotidianamente e in tutti i luoghi del vivere)? Questa informalità, tessuto di resistenza e di subalternità, di complicità ed astuzia, come affrontarlo senza re-inchiodamenti al femminile? Il film *Una donna in carriera*, atroce caricatura dei desideri di ricomposizione femminili, ci mostra bene questo dilemma. "Vincente" non è la donna emancipata ma una donna "completa", che piange ad una riunione d'affari ed è furba come un pirata della finanza, che si traveste senza "perdersi", che ruba l'amore col lavoro. Conciliazione perfetta che solo la mente matematica di qualche signore democratico può concepire, componendo nella mente i dualismi e i conflitti che traversano i vissuti delle donne.

D'altra parte l'informale "affettivo" del Nord del mondo è, nel Sud del mondo, "l'informalità" del lavoro produttivo stesso in quanto prodotto dalle donne. Il lavoro affettivo-relazionale, confuso coi servizi domestici, che qui può essere invisibile, mezzo immateriale, mezzo chiuso nelle case, lascia il posto ad un'altra, più drammatica invisibilità. La produzione di cibo, la produzione agricola, l'allevamento, il "farming", che in Africa è fatto tutto dalle donne, semplicemente, non esiste. Non esiste nelle analisi economiche e nelle ricerche sui problemi della produzione agricola e dell'alimentazione, e non esisteva fino a oggi nella logica di costruzione dei progetti di cooperazione meglio intenzionati, con effetti disastrosi per la parte

femminile della popolazione "aiutata". Certo, teoricamente, qualitativamente, non è questa questione diversa dalla invisibilità del lavoro domestico. Ma si sa, la quantità conta. Ed è agghiacciante in questi paesi misurare non tanto la miseria delle donne, ma la potenza materiale di un valore simbolico. In un luogo, ad esempio, come l'Africa, dove quasi solo le donne lavorano, e tutte, in agricoltura, e dove nulla si vede. Oggi, infine, si oscilla tra la sfrenatezza di corsi professionali "duri" e la riscoperta del volontariato come paradigma femminile del lavoro. Mi pare, allora, che proprio rispetto a questa complessità, contraddittorietà, confusione, che è anche delle cose, e non solo nostra (dalla "riscoperta" di Nietzsche e dalla crisi della tradizione marxista arrivano interrogativi enormi sul valore e sul senso del lavoro dal suo interno stesso), il taglio per altri versi discutibile degli scritti citati sopra ci fornisca la strada per una serie di ipotesi, più o meno "probabili", con cui leggere il significato del lavoro delle donne. E del lavoro per una donna. Esse ci forniscono per così dire un taglio "trasversale" rispetto alle varie differenziazioni teoriche, pratiche, sociologiche o altro che sono d'obbligo dentro a una generalità così alta come la parola "lavoro" e anche rispetto alle tre belle "figure" del lavoro femminile che Lidia Campagnano ha tracciato nell'articolo comparso precedentemente su "Lapis", di cui continuo a dipanare i fili. Due elementi sono cruciali per il peso e il senso che il lavoro può prendere nella vita di una donna: da un lato le implicazioni della figura di un corpo attivo in relazione alla materia, la natura, le cose, il mondo.

Dall'altro l'essere il lavoro costitutivamente relazione sociale e come tale contrapposta di per sé alla "vita privata".

Come un sogno è prodotto di condensazione, spostamenti, sovra-determinazioni, così chi si incontra con il lavoro si incontra con una condensazione: la cristallizzazione di una certa relazione all'altro trasferita sul mondo. Relazione di un corpo maschile con altri uomini, con le donne, con la natura e le cose. Come entrando in relazione con la cultura ci si incontra con la forma presa da una certa relazione tra il pensiero e il corpo e in essa c'è la figura del femminile, così una certa immagine femminile si è condensata ed è implicata in ogni "mestiere".

E ad essa si reagisce. Come nella cultura la presenza del movimento soggettivo del suo oggetto, stella fissa implicata da sempre, ne svela sensi e forme, ne illumina l'impianto fantastico d'origine, così accade per il lavoro. Le donne riportano il concetto stesso del lavoro, la sua filosofia, al suo grado zero. Vale per il lavoro ciò che E. Fox Keller ha scritto della scienza:

"In una scienza costruita attorno al nominare l'oggetto (la natura) come femmina e al contemporaneo nominare il soggetto (la mente) come maschio, qualsiasi scienziato che sia per caso anche donna si trova di fronte a un'aprioristica contraddizione in termini. Ciò solleva un difficile problema di identità: ogni scienziato che non sia uomo percorre un sentiero costeggiato da un lato, dall'inautenticità e, dall'altro, dalla sovversione. Come l'inautenticità è certamente il prezzo pagato dalla donna per unirsi agli uomini nelle battutine misogine, così certamente è il prezzo che deve pagare la donna la quale si identifichi con un'immagine dello scienziato che sia modellata a somiglianza del marito patriarcale. Soltanto se subisce una radicale disidentificazione dell'Io avrà la possibilità di condividere il piacere tutto maschile di padroneggiare una natura foggata a somiglianza della donna, cioè passiva, inerte e cieca. (s.n)

Perché la MacClintock potesse essere scienziata e non uomo, senza perdere minimamente di identità, occorre che lei insistesse su un significato diverso di mente, di natura e di reciproco rapporto tra mente e natura... Bisogno di ridefinire per se stessa il rapporto tra soggetto e oggetto..."

Ma per il lavoro il processo è più oscuro e più violento.

Poiché, nel lavoro, la scissione oppositiva tra Maschile e Femminile, che si sovrappone a quella tra corpo e pensiero, si ridispose in modo differente. Se lavorare, come pensare, è immaginarsi attivi, l'attività della mente diviene, nel lavoro, l'agire di un corpo. Un corpo che lavora una materia. Se l'attività è sublimazione di una pulsione attiva che il femminile deve rimuovere per sentirsi tale, qualunque attività lavorativa trasgredisce la consegna della femminilità come destino. Torna in campo una pulsione inevitabilmente "virile". Il travestimento del corpo richiesto alla "donna che lavora" è richiesto da questo, prima che dalle normative sociali. Nell'esercizio del pensiero il travestimento richiesto è meno "forte". In un pensiero che è nato contrapposto al corpo (e che può essere esercitato in solitudine) si annidano identità "intermedie", neutri possibili.

Per quanto illusoria e spesso perdente sul piano affettivo, "l'androgina della mente" ha fornito "condizioni per la scrittura" e dimore immaginarie, "lingue di terra" da dove lavorare — scrivere — a molte donne. Ma appunto è dove un pensiero e una attività possono staccarsi dal corpo e vivere "isolati", fuori dello sguardo sociale. Nel lavoro la "coniugalità" o il neutro lasciano spazio alla guerra.

Non c'è "terzo fra i due", tra i poli della scissione maschile - femminile. Si sceglie.

Ma vi è un secondo elemento. Per il lavoro delle donne è determinante il versante simbolico su "pubblico" o "privato" in cui esso si colloca. In un certo senso indipendentemente dalla sua "realtà", anche per le donne, o il lavoro è prolungamento del "lavoro privato" e cade sotto l'ombra della sua inesistenza, o è lavoro "fuori", nella "durezza del mondo". Se prevale il significato "domestico", qualunque lavoro si ricopre dell'infermità degli affetti — ma anche delle sue gratificazioni specifiche. E quando si vuole fuggire da una casa, qualunque lavoro, purché "pubblico", è libertà. Se però prevale il significato "sociale" il lavorare si connota inevitabilmente come entrata nella sfera dell'omosessualità sublimata maschile, e in quella sua proiezione sociale che è il lavoro.

Se, come bene nota la Arendt, il significato più profondo del lavoro è che un mondo della "vita" si è eretto accanto, parallelo e *contro* a quello della "sopravvivenza", come una "seconda vita" si erge accanto alla "vita determinata dalla necessità", il senso più grande dell'estraneità femminile al mondo del lavoro deriva da qui. Lavorare è entrare nella "seconda vita", nel "mondo dell'individualità", nella relazione sociale con altri uomini che è nata contro il mondo della sopravvivenza, e della specie, delegato alla donna e allo schiavo. La "pubblicità" del lavoro quindi, salvezza dall'inferno della vita privata è "garanzia" per la donna della propria "disidentificazione". Un altro e contrapposto corpo fisico, simbolico, e sociale è il lavoro, il lavoro in quanto attività "pubblica".

La forza e l'illusione delle teorie affidatarie" sta tutta qui. Nell'aver fortemente tematizzato questo aspetto *sociale* del lavorare e nel credere di poter risolvere con un "salto istituzionale" una spaccatura che traversa e si riproduce in ogni individuo. La salvezza istituzionale — da convento — delle religioni, che salvano da un peccato assumendolo e trasformandolo, non possono preservare una donna dal vivere una conflittualità che non è solo di tempi e ruoli ma di forme tortuose prese dall'identità sessuale.

Le fratture, i pendolarismi tra vita affettiva e lavorativa e le infinite moltiplicazioni e biforcazioni dell'originario dualismo sono qui meno che altrove eludibili individualmente. La presenza di un corpo attivo con una dimensione sociale, lo "spazio aperto" ricercato e temuto contro la casa, che offre il corpo a uno sguardo moltiplicato non sono tanto facilmente "neutralizzabili" o trasformabili. *Ricomporre*, secondo il "desiderio d'essere" delle donne non può che voler dire ripercorrere i significati possibili che le forme immaginarie delle attività umane hanno preso *per sé* e a un certo punto di una storia individuale comunque segnata da

consegne universali. E stare a vedere se l'attività può nascere su una fantasia *non virile*. Qui è l'intreccio difficile a districare, da qui l'infinita ambiguità e molteplicità dei significati del lavorare per una donna.

Questo è il bisogno di Simone Weil quando si arrovela su un'immagine dell'agire dove si possa immaginare "immobilità al centro"; sulla nozione di "ritmo": "una specie di passività", "azioni che non siano schermo ma tramite verso il reale", "uscita dall'immaginario e leve verso una maggiore realtà"; e sul "rapporto arte e lavoro". E per questo che il comparire di una cesura che ha dato, alle donne, soggettività e consapevolezza segna una soglia cruciale e discriminante. La ricerca, di lavoro e del suo senso, può partire da altri bisogni e con altre possibilità di scoperta.

È esito frequente dei corsi culturali per casalinghe che alla fine alcune di loro cerchino accanitamente un lavoro qualsiasi. E che il prodotto di un corso culturale che ha dato coscienza di sé produca — anche — la ricerca di un posto come cameriera o commessa o un altro lavoro non particolarmente "creativo". Esito nefasto? Lo stesso lavoro può essere per una donna semplicemente aggiunta di fatica al ruolo domestico che un destino di povertà decreta per lei — "destino di donna povera" —, una fuga da un luogo divenuto insopportabile, o un segno di ricerca di autonomia, di spazio e senso per sé.

Quindi ambiguità, pluralità di sensi, plurisignificato, contro la sua apparente concretezza e materialità, il lavoro, come molte altre cose materiali e oggettive, si presta per le donne ad un uso — per così dire — fluido. Sembra essere la condizione fantastica di fondo e il momento della vita in cui il lavoro si presenta, o lo si cerca, a costituirne il significato predominante. E sempre in un contesto contrappositivo, come se ogni lavoro valesse soprattutto come occasione: contro qualcosa, per qualcosa.

Occasione sempre mancata, è bene saperlo. Per eccesso. L'eccesso dell'attaccamento al lavoro è l'eccesso della richiesta che gli si fa. Poiché al lavoro, pur incapace di fornire fondamento di identità per una donna, si richiede esistenza, rispecchiamento, senso di sé. Sempre, troppo. Così il riconoscimento che si cerca e il suo prodotto di vissuti reali sono sempre divergenti. Ci sono riconoscimenti sproporzionati e investimenti accaniti, sensi di appartenenza "altra" tenacemente cercati nel lavoro. Ma essi non sono solo fughe. Sono al tempo stesso ricerca dei *fondamenti* di dignità *individuale*: nel desiderio di faticare c'è sì lo stacco violento da un corpo e da un destino femminile. Come c'è il desiderio di sentirsi "forti" in un corpo non

necessariamente sfigurato. E il prodotto non è importante perché il vero prodotto è un'immagine di sé.

Così si può capire anche quella terribile oscillazione tra il bisogno di riconoscimenti affettivi, le gratificazioni, le "soddisfazioni morali", il "sentirsi utili" e il peso del denaro. Qual'è la misura di sé? Per le donne questi stessi simboli d'altro. E bisogna vedere di che — perché in questo lungo viaggio verso il sentirsi in sé e con sé, mutano continuamente di posto e di senso.

Insomma, nel lavoro è come se solo dal profondo di un percorso delle storie individuali e dal punto d'innesto del lavoro in ognuna di esse, relativamente e spesso contro il resto della vita, scaturissero dei pensieri possibili per le donne, come se potessero esserci solo significati predominanti e pronti a mutare. Mi sembra questa dunque la strada percorribile: quella di intrecciare le collocazioni oggettive in cui il lavoro ci colloca, materialmente e concettualmente, con bisogni di identità così forti da deformare continuamente questi quadri. Scopriremo, qui più che altrove, degli assurdi. Ho in mente la disperazione di un'amica, una sociologa sudamericana, nel tentare di capire perché dentro situazioni apparentemente, esteriormente identiche, lo stesso lavoro, nello stesso reparto di una fabbrica della periferia di Sañ Paulo potesse prendere significati opposti e mettere in moto processi così diversi: per alcune pura ripetizione della ineluttabilità di un destino, per altre principio di "libertà". E altre cose prendono senso: le dimissioni ai momenti alti della carriera, l'andare e venire secondo criteri "irrazionali", le energie che si moltiplicano vertiginosamente e cadono a picco, la trasversalità delle "carriere", le inevitabili e lacerate acrobazie. E un nomadismo profondo, quello delle donne, e quello delle donne nel lavoro in particolare.

Come se oggi non si dessero molte altre strade che questa: tra la prigionia di ambiti divenuti mostruosi, invivibili per le spaccature su cui si fondano — "fame" contro "vita", "necessità" contro "libertà", "individualità" contro appartenenza alla "specie" — e il rifugio in solo apparentemente protettive chiese parallele, il camminare su crinali, usando, nel viaggio verso di sé, i cocci del mondo altrui e i pezzi rimasti in vita dei propri mondi.

Dare voce alla voce

Conversazione con Carla Mosca, inviata del Giornale Radio Uno

di Maria Nadotti

Carla Mosca, dal '74 inviata (prima per il settore giudiziario e oggi per la politica interna) del Giornale Radio 1, nel corso degli anni si è impegnata più di una volta su alcuni dei fronti caldi delle vicende di casa nostra, dal terrorismo alla mafia, dal neofascismo alle trasformazioni interne al Partito Comunista Italiano. "Lapis" ha voluto rivolgere alcune domande su cosa voglia dire oggi essere produttori di notizie, in particolare all'interno dell'azienda RAI; sulle caratteristiche di un lavoro giornalistico legato alla comunicazione orale e all'uso esclusivo della voce; sui vantaggi e gli svantaggi, ai fini della carriera ma anche dell'organizzazione degli affetti e del privato, dell'essere donne in un mestiere che lotta contro il tempo, ma gioca anche sulla seduzione. Ecco le risposte fornite da Carla Mosca in tre ore di conversazione fitta e distesa, lucida e sincera.

Che effetto tifa essere oggetto di un'intervista?

Mi provoca un po' d'imbarazzo, ma anche curiosità. Non mi considero infatti un possibile oggetto di interesse, ma d'altra parte l'ho presa come una specie di sfida. Stiamo a vedere cosa succede.

Chi è per te l'intervistato ideale?

Beh, chi risponde davvero, senza voler dare un'immagine particolare o troppo accattivante di sé: una buona intervista nasce dal rapporto tra un professionista e un altro professionista. Mi piace la gente che dà risposte serie senza voler apparire diversa da quello che è, chi non si dilunga e non cerca di rubarti il microfono. Diciamo che, da un punto di vista radiofonico,

l'intervistato ideale è chi non ti crea problemi di tagli in fase di montaggio. Brevità + densità + idee chiare sono la ricetta base per evitare manipolazioni post-intervista e l'unica difesa da trattamenti editoriali indesiderati è essere capaci di fornire un nocciolo di risposte inalterabile.

Dovendo scegliere, per problemi di tempi, tra l'eliminazione completa di alcune domande e risposte e la rielaborazione delle risposte che mi sono state fornite, io scelgo sempre la prima soluzione: è l'unico modo di non violentare chi si è intervistato. La mia regola professionale è: a domanda precisa, risposta precisa. E così mi evito i tagli, non violento nessuno e non mi annoio nel montaggio.

Ti scegli i personaggi da intervistare?

No. Occupandomi ora di politica interna e essendomi occupata in passato di giustizia, i personaggi sono d'obbligo. Io mi limito a dare indicazioni di massima. Per esempio, visto che la mia origine politica è nel PCI e che di questo partito e dei suoi meccanismi ho una conoscenza approfondita, ho spesso dato indicazioni in questa direzione.

In queste interviste "annunciate" metti qualcosa di tuo? Come entri in rapporto con i tuoi interlocutori?

Prendendo da loro molta distanza. Non cerco complicità, il tu, la familiarizzazione. Cerco di stabilire un rapporto paritario e cortese, mirato a produrre informazioni. Un rispettoso e puntiglioso rapporto di interlocuzione. Per sintetizzare, cerco di non farmi raccontare che l'asino vola.

Ti capita di essere polemica, dispettosa, cattiva?

Adesso non più. All'inizio — faccio questo lavoro da vent'anni — pensavo che il giornalista dovesse essere molto aggressivo, in particolare se donna. Ma non si invecchia invano e ho imparato che il giornalista deve essere un mediatore tra i fatti e chi lo ascolta o legge. Il mediatore deve essere capace di stimolare senza porsi in prima persona. Non apprezzo il modello Fallaci, la sua caratteristica capacità di trasformare qualsiasi intervista in un doppio ritratto: 3/4 su di lei e il resto casualmente sull'altro. Oggi il mio tentativo è di essere poco polemica e poco aggressiva e di fare venire fuori cose vere e essenziali. Non c'è bisogno di essere sferzanti o ironici. Ma ci ho messo del tempo a impararlo.

Ci sono interviste che ti sono particolarmente care?

Sì, la prima a una donna di ottantaquattro anni rimasta per sei giorni sotto le macerie dell'ospedale di Avellino, uno dei monumenti di De Mita crollati nel terremoto dell'Irpinia. Mi ricordava la mia mitica nonna e poi pensavo che dare molto risalto al suo caso, la storia di una persona che era sopravvissuta per tanto tempo, quando ormai la si dava per morta e si ventilava la possibilità di coprire con calce viva l'intera area terremotata, interrompendo la ricerca di altri eventuali superstiti, fosse un dovere umano e politico. Il piano-calce viva non fu poi realizzato e io ne ricavai la sensazione che il mio lavoro fosse servito a qualcosa. La seconda, un'intervista telefonica a caldo, nel '76, subito dopo i fatti di Sezze. Chiamai il maresciallo del SID sospettato di aver coperto e addirittura accompagnato il neofascista Sandro Saccucci durante l'azione che portò all'uccisione di Gaetano De Rosa. Usai la mia voce nel modo più affascinante e mia trappola e confessò la sua complicità.

Un'altra intervista per me importante fu quella a Carlo Fioroni, fatta proprio nel momento in cui, per le autorità italiane, risultava irreperibile. Invece era reperibilissimo, a Lille, ma ci dovetti arrivare io.

Tu hai fatto del giornalismo radiofonico fin dall'inizio?

Quasi esclusivamente. Ho cominciato a Napoli, facendo anche un po' di televisione, ma poi è stato prevalentemente giornalismo radiofonico. Nel '74 ebbi anche una grossa grana, dovuta alle mie funzioni e al fatto che ero una donna. A Caserta c'era stata una grossa alluvione e mi fecero fare il giornale radio delle 20.00. Ovviamente commentai tra gli altri anche questo evento. La reazione fu durissima: ma come, una voce femminile nel TG delle 20.00? E su una cosa seria? Adesso questa storia sembra lontanissima, perché da allora in poi mi sono occupata di tutte le cose più importanti successe in Italia. Dal '76 in avanti non ho fatto altro, inclusa Piazza Fontana, ma all'origine ci fu questo caso.

Quali sono stati i tuoi percorsi precedenti al giornalismo?

L'università, giurisprudenza. Collaborazioni occasionali a alcuni giornali. Una vera passione per la scrittura. Non c'è grande differenza tra scrivere e parlare. C'è, ma si può parlare bene solo se si è in grado di scrivere bene. Una buona scrittura è il portato di chiarezza di idee e di una buona forma. Sono finita nel giornalismo parlato soltanto perché a Napoli in quel momento c'era quella possibilità. È stato del tutto occasionale, casuale. In Italia del resto non si capisce come e perché si diventi giornalisti. Non ci sono scuole. Diciamo che io sono finita in RAI,

perché c'era un posto libero.

E la scelta di settore? Giudiziario e poi politica interna?

Io sono inviato speciale da quindici anni. All'inizio mi occupavo di cronaca e di attualità. Mi sono specializzata in giudiziario, perché non credo nei tuttologi e perché, dal '76 in avanti, la giustizia è uscita dai suoi confini normali e è diventata politica, è diventata società. Quando ho cominciato a lavorare per il GR1 con Zavoli e mi è stato dato il ruolo di inviata, mi è stato chiesto se volevo lavorare dall'estero, ma io ho chiesto l'Italia e la giustizia. La giustizia implica un sapere e te lo devi fare. È vero che io ho studiato legge, ma erano passati tanti anni e la giustizia vista con occhio giornalistico è diversa. Ci vuole comunque un sapere specialistico. Gli avventurismi non sono concessi. Seguire il processo di Piazza Fontana a Catanzaro per me è stato come un corso universitario, un lungo periodo di studio. Lavorare in questo settore è stato un modo privilegiato di seguire le trasformazioni della società, del costume, della mentalità. La politica non l'ho scelta io. La RAI è un'azienda totalmente lottizzata e una persona come me, che non appartiene a niente e a nessuno, non ha possibilità di cambiare settore o giornale o nulla. E quindi quando la direzione del mio giornale (il direttore era cambiato) mi ha proposto di passare alla politica interna ho accettato, perché era l'unico cambiamento a mia disposizione. Curiosità la giustizia non me ne dava più. Il lavoro era diventato routine.

La politica era una novità e mi ha dato quindi una notevole sveglia sul lavoro. Adesso è passato quasi un anno e mezzo da quando ho iniziato, ma ho tuttora in corso una mia sfida personale contro il politichese. Ho voluto provare a parlare di politica con linguaggio umano. Non voglio cadere nelle trappole delle formule, delle ambiguità, delle fumisterie, della logica che l'informazione è in realtà il veicolo di un messaggio in codice. Voglio parlare con il linguaggio di tutti i giorni, incalzare le persone senza cadere nei loro schemi di linguaggio, per permettere a chi ascolta di decifrare le parole dei Politici.

Perché?

Il mio obiettivo di giornalista è di essere davvero un tramite tra ciò che osservo e gli ascoltatori. Per essere un tramite, devi essere un testimone il più possibile chiarificatore. Teoricamente io sono quella che passa le domande per chi non ha la possibilità di farle direttamente. Cosa si chiede la gente? Cosa vuol sapere la gente? È a questo che io voglio dare risposta.

Nella comunicazione giornalistica contano più la lucidità, l'intelligenza, la razionalità e la preparazione o ciò che è caldo, l'emozione, il sentimento?

La lucidità, perché così non ti dimentichi di chi sei e la tua funzione di tramite. Certo che in tutto c'è passione, ma l'intelligenza e la lucidità sono gli strumenti della mediazione. La gente ha diritto di capire, non deve essere confusa con fumisterie e ambiguità. E poi il rapporto tra cittadino e potere è già abbastanza complesso senza che mi ci metta io giornalista con la mia emotività. Il divario non va ampliato. Il mio è un lavoro privilegiato, perché io sono nei luoghi dove le cose accadono. Ma è un lavoro delicato, al servizio della gente. La mia è una posizione umile, ma anche arrogante. Sono consapevole del potere che ho.

Tu sei convinta che la gente oggi cerchi ancora informazione e non piuttosto storie, intrattenimento, narrazioni?

L'informazione in Italia è pessima. Sia quella scritta che quella parlata. Sono sempre stupefatta della fame di informazione della gente. Le persone meno acculturate sono avidi di informazione. Ti do la mia impressione, ricavata dall'osservazione di gente qualunque, la cameriera, il portinaio, il salumiere.

In questi anni, secondo me, c'è stata un'inflazione di informazione, magari cattiva, ma tanta. Non credi che un fenomeno di saturazione riporti a un grado zero di informazione? Tu, rispetto a questa ipotesi, come ti muovi?

Io non ho autonomia, non dirigo il giornale per cui lavoro, lavoro su commissione. Comunque preferisco poche informazioni, ma chiare. Visto che in un giornale radio il tempo a disposizione è quasi tutto: meglio uno spicchio, la parzialità, che il vago.

Quando prepari i tuoi servizi, hai in mente una fascia particolare di ascoltatori?

No, ho in mente l'ascoltatore radio tipo. Un ascoltatore dall'ascolto distratto, che probabilmente tiene la radio accesa mentre sta facendo altro, la barba, un viaggio in auto. La radio, si sa, non presuppone il livello d'attenzione della televisione. La radio ha a disposizione solo la voce e una voce non necessariamente ascoltata. Ecco io costruisco i miei pezzi a partire da questa realtà, i miei obiettivi sono: catturare immediatamente l'attenzione di chi mi ascolta, tentare di mantenerla viva, dare in ogni frazione dell'ascolto pienezza di senso e completezza alla notizia che sto passando. E utopico, ma è quello che tento di fare.

I tuoi pezzi li scrivi?

Fatalmente e tassativamente.

Quindi li leggi?

Leggo. Per un motivo semplice..Un pezzo radiofonico per non diventare un rumore non può durare più di due minuti. Anche la voce più maliarda non la reggi oltre i due minuti. Per dire tutto quello che vuoi dire in un arco così limitato di tempo, devi soppesare, scegliere. E impossibile andare a braccio. E una tecnica precisa, che nessuno ti insegna, perché in Italia questo lavoro viene considerato una forma d'arte. Io sono diventata giornalista. perché mio padre è stato un giornalista mancato. Il risultato di una sua passione e della mia curiosità.

Il giornalismo è una professione maschile o femminile?

Da un punto di vista abilità, decisamente femminile. Se c'è un mestiere dove una donna brava è bravissima questo è il giornalismo. Beh, perché è fatto di caratteristiche femminili, anche se viete: naso, fiuto, intuito, spirito d'osservazione, cura del particolare, una minore dimestichezza con il potere. Teoricamente una donna dovrebbe essere più adatta, perché meno smaliziata, meno interna a logiche di potere, più *altra*.

Alcuni miei colleghi maschi bravissimi, da cui io ho imparato molto, non si accorgono per esempio di cose che io noto. Quindi io posso imparare la politica, ma la capacità di notare, di cogliere, di avere un po' più di rispetto per i fatti, questo non si impara e è tipicamente femminile.

Nel giornalismo nazionale esistono oggi fenomeni di discriminazione tra uomini e donne?

Nel giornalismo oggi c'è parità di sessi, ma lo dico in senso negativo. Le donne sono discriminate, ma solo all'interno delle lottizzazioni, esattamente come gli uomini. L'ambizione e il desiderio di fare carriera sono sacrosanti, ma credo che ci si possa affermare al di là del fare carriera. Si può essere rispettate e seguite, affermate, senza fare carriera. Comunque secondo me è giusto per una donna fare carriera (andare in pensione da dirigente, e perché no?), anche se sono molto critica verso i modi consentiti da questa società. Per quel che mi riguarda, non avendo accettato di entrare nella logica delle lottizzazioni e avendo scelto una vita diversa, sono e resto una inviata.

Non ci sono altri mezzi? I meriti o le capacità non contano proprio?

Non per fare carriera, almeno alla RAI. Però ti puoi affermare con i tuoi ascoltatori.

Ma questo somiglia alla sindrome di Gesù Cristo.

L'affetto degli ascoltatori mi gratifica.

Nel giornalismo vincono le doti attive o quelle passive?

Le seconde derivano dalle prime e occorrono entrambe. Un buon giornalista è curioso per natura, non per professione. Io sono curiosa, pettegola, intrigante, scettica. Dal passivo si arriva all'attivo. Ma, per ritornare alla tua domanda precedente, volevo aggiungere che il successo di pubblico ha per me un effetto consolatorio.

In altre parti del mondo è proprio il pubblico che decreta il potere e il successo ai giornalisti, per esempio nei paesi di lingua anglosassone.

Da noi no! Io ho la mia audience. Tutti in RAI sanno che sono una buona giornalista, ma non basta. Le regole sono quelle. Non mi stupisco se uno appena arrivato prende il mio posto.

Hai mai avuto fantasie di andartene?

No, da una parte perché mi dovrei scontrare con il pregiudizio professionale che esiste nei confronti dei giornalisti RAI e poi perché la RAI mi consente un'incidenza che nessun giornale mi darebbe. Io faccio politica dell'informazione e la radio dà più chance di arrivare a una vasta audience.

Ma il giornalismo scritto rimane e lascia più segno.

Credimi, i miei seicento servizi sulla strage di Stato hanno lasciato, anche dopo dieci anni, una enorme traccia. La mole, l'intervento a tappeto, pagano in altro modo sul piano dell'incidenza. Io sono una che si fissa su un argomento, che si butta a corpo morto.

Hai mai raccolto i tuoi servizi in libri?

No, la scrittura è un'altra cosa. Ho però utilizzato il lavoro radiofonico in due casi: durante l'ultima fase del franchismo, venni incaricata di fare un'inchiesta sulla Spagna del quasi dopo

Franco (Franco era all'epoca morente) per la RAI. Il materiale raccolto, molto più voluminoso del necessario, rielaborato, diverso, è uscito in un piccolo libro giornalistico, senza pretese, ma con alcune interviste importanti. Lo stesso è successo con il processo per i fatti di Piazza Fontana. In questo caso il libro che ne è uscito non aveva nulla a che fare con il lavoro radiofonico, ma era piuttosto il risultato di una presenza e di una consapevolezza costanti. Si tratta di un libro di testimonianza, di documentazione, di analisi.

È un lavoro solitario il tuo, o un lavoro di équipe?

Molto solitario: si tratta di andare sui luoghi con un piccolo registratore, senza rendere conto a nessuno.

Quanto vieni pagata?

Il mio stipendio è di circa 3.400.000 lire al mese. Dopo diciotto anni di lavoro e quattordici come inviato.

Cosa pensi del caso di quella anchor-woman francese che ha fatto parlare di sé per gli stipendi da capogiro che riceve del suo ente?

È una giornalista di grande presenza, voce, autorevolezza, che riesce a non essere mai petulante. Sa di cosa sta parlando, cosa non diffusa nel nostro paese. In Italia il conduttore del TG in genere legge. Lei si muove con cognizione di causa. Pagarla è giusto. Venti milioni al mese, benissimo, se possono farlo io non mi scandalizzo affatto: li vale. Io ritengo di essere sottopagata. Lavoro in modo professionale, mi applico, studio. E non sono la sola. Siamo in molti. Non si capisce perché, se non ci si fa lottizzare, non si guadagna. Siamo pagati bene rispetto all'estero, ma non rispetto alle altre professioni in Italia. E i giornalisti RAI sono pagati meno dei giornalisti della carta stampata.

C'è discriminazione economica tra uomini e donne nella tua categoria?

No, esiste un contratto nazionale che vale per tutti indistintamente. La differenziazione sta nel fatto che ben difficilmente una donna diventa direttrice, vice, capo redattrice.

Esiste un'organizzazione delle donne in RAI?

È esistita nel '74, all'epoca del mio caso. Poi si è persa, per via della lottizzazione. C'è

un'aggregazione di donne non giornaliste, mi risulta. Non le giornaliste: a tutte è appiccicabile un'etichetta di partito.

Professionalmente parlando ti identifichi più con le donne o con alcune individualità scelte, che rispetti e ammiri?

Qui c'entra il fatto che a me le donne piacciono molto anche quando non mi piacciono. Perché sono un terreno che è mio. A Napoli diciamo "io le donne le tengo fatte", nel senso che le capisco subito, perché è come capire me stessa. Ho inclinazione verso le colleghe per solidarietà, per complicità. Nessuno ama le persone che non comprende. Io con le donne mi trovo, perché le capisco benissimo. Me la possono fare meno e io a loro. Questa è la premessa, poi scelgo molto le persone più che il sesso.

E da chi hai imparato di più, dagli uomini o dalle donne?

Per forza dagli uomini, perché a Napoli nel '70 in RAI di donna c'ero solo io. Data l'ambiguità dell'accesso alla nostra professione, direi che chi mi ha insegnato di più sono stati proprio i tecnici. Sono stati loro a spiegarmi come impostare la voce, l'importanza dei periodi brevi, eccetera. La verità comunque è che in questo mestiere nessuno insegna niente a nessuno.

Lasciando perdere la questione lottizzazioni, nel rapporto con le altre giornaliste prevale la logica della competizione, dell'invidia e della gelosia o c'è una qualche forma di aiuto reciproco?

Parliamo anche di colleghi maschi. Mi chiedi di gelosie mie o in generale? Sì, certamente. Il nostro è un mestiere di esibizione e quindi scatena inevitabilmente desideri di esibirsi più di altri. E nota che io ti parlo di un mezzo povero e poco ascoltato. Sì, c'è rivalità. Solidarietà io ne provo molta soprattutto nei confronti dei colleghi giovani, perché, siccome a me nessuno mi ha insegnato nulla, a me piace molto se qualcuno vuole che gli insegni qualcosa. Quello che a me non è stato dato, io sono dell'idea che bisogna darlo. Non mi ha incattivita questa cosa e poi io credo davvero alla politica dell'informazione, mi imbestialisco quando sento un servizio fatto con i piedi. Ho una vocazione pedagogica o forse sono presuntuosa e ho di me un'idea molto alta, ma sono convinta che, anche se altri si affermano nel mio giornale, ciò non necessariamente passa da una diminuzione di me. Forse c'è molta arroganza in quello che dico, ma insomma io penso di saper fare il mio mestiere, alla mia età lo ho imparato. Siamo perfettibili, si può fare sempre meglio, ma non credo che se sorge un giovane collega, io possa

esserne offuscata.

Dunque lo spazio c'è e lo si può dividere?

Nella mia convinzione, sì. Ma per averla devi avere qualche certezza di te. Non so se tutti gli altri si sentano così certi. So che molti non lo sono.

Tu ci sei arrivata?

Sì, e la fase iniziale è stata molto lunga. Prima confondevo qualità con quantità. Credevo che parlare tutti i giorni volesse dire essere affermata. Poi mi sono posta il problema del come, della chiarezza, della comprensibilità. Poi ho imparato che questo è un mestiere assolutamente stritolante, che non può essere tutto della tua vita. Specialmente se fai l'inviato. Qualche anno fa ho messo un freno, ho deciso di fare meno cose per poter anche privilegiare parti di me che considero importanti. Prima, ogni volta che succedeva un fatto, se non partivo mi sentivo fallita o pensavo che il direttore non mi apprezzava abbastanza, non mi sentivo apprezzata. Mica si invecchia invano. Certo oggi non sono su tanti fatti, però sono su altri e soprattutto ho imparato a rinunciare.

E a non avere paura che qualcuno si metta al tuo posto?

No, nell'informazione c'è spazio per tutti. E poi ognuno ha il suo tempo. Io sono stata un'inviata rampante. Adesso per me la vita è anche altro.

Il giornalismo è considerato un mestiere maschile, credo soprattutto per i tempi che impone. Uno deve essere sempre a disposizione.

Certo e il fatto che io non abbia figli è stato determinante nel farmi fare una serie di cose che considero ancora bellissime. Certo è un mestiere da uomini, perché io infatti ho visto che tutti i miei colleghi inviati bravi e che hanno avuto successo avevano nelle retrovie una moglie che gli allevava i figli, che partecipava spesso al loro lavoro, che gli teneva l'archivio mentre erano fuori. Donne spesso nevrotizzate, perché identificate con il lavoro del marito senza farlo. È un mestiere da uomo oppure da donna senza figli. Con un adulto ti intendi, anche se non eternamente, ma con i figli non ti accordi: un bambino ha bisogno e soprattutto tu hai bisogno di crederlo.

Tu hai scelto di non avere figli?

Nella prima fase della mia vita ho rinviato il problema. Nella seconda mi sono trovata con un impedimento di salute. Mi sono talmente misurata con questo che ho sempre rimandato. Poi è avvenuto che ho desiderato affermarmi nel lavoro, riuscire, fare quello che facevo, ma con passione. A quel punto la mia stagione biologica era finita. Quando avrei potuto averli, non era più per me il tempo. Diciamo che in parte è stata una scelta e in parte una conseguenza.

Te ne dispiace?

Moltissimo. Seramente moltissimo. Mi manca una parte grandissima.

Ma ne valeva la pena?

Diciamo che non credo di aver sprecato invano la grande occasione di diventare madre, però certo che so di averla perduta. E non è una perdita indolore. In qualche modo mi sento compensata. Se non altro ho perso quest'occasione per una cosa che mi piace molto e che mi comporta un grosso impegno "politico".

In campo giornalistico, oggi, la maternità continua a essere un grosso handicap? Non è cambiato niente?

E beh, sì. Io amo talmente l'idea della maternità che già considerarla un handicap mi sembra un insulto, però sì, è un grandissimo impedimento. Per forza, perché il giornalismo essendo curiosità costante e quindi lavoro e disponibilità costanti è il contrario del rapporto che tu hai con i figli. Esempio, senza romanzare, se tu stai seguendo un fatto che si evolve nel tempo e hai tuo figlio con la scarlattina, che fai? Su uno dei due versanti tagli, mutili, amputi. Non li concili. C'è sempre un'amputazione. Io non avrei dubbi, nonostante pensi di fare il lavoro più bello del mondo.

Per gli uomini la paternità non è una contraddizione?

Assolutamente, ci sono le madri.

Non riesci, con un po' di fantasia, a immaginarti una situazione in cui ci possa essere, tra un uomo e una donna con figli, non dico un' inversione di ruoli, ma almeno un'alternanza? Periodi in cui la donna può stare via?

Sarebbe giustissimo, ma l'uomo non è fatto in modo per cui sia realistico immaginarlo.

Ma è l'uomo che non è fatto per, o è la donna?

Ci sono sempre complicità. Però secondo me è proprio l'uomo. Credo che l'uomo non riesca a prescindere dal fatto che il suo lavoro è fondamentale. Io credo invece che per ogni donna (mediamente, le eccezioni ci sono sempre) il lavoro anche più appassionante sia una cosa alla quale tu dai, quando ti ci applichi, il tuo massimo. Ma non è fondamentale. È importantissimo, ma in qualche modo ne potresti fare a meno. Dico questo, anche se poi io la mia vita me la sono scelta così come è. Se avessi voluto un figlio, lo avrei potuto avere a ventisei, trent'anni. Ho scelto, però certo che come donna, in presenza di un figlio, so che non riuscirei a prescindere. Mentre un uomo è proprio strutturato mentalmente. Un uomo medio, quando il lavoro gli dà soddisfazioni (e il giornalismo ne dà) si considera realizzato. La donna no: si considera realizzata nel lavoro, ma non nella vita. È diverso. Convincere un uomo è comunque difficile. Teoricamente sì, ammettono i tuoi diritti, ma in pratica poi è differente.

Cambiamo argomento e parliamo di quello strumento così personale e così fisico con cui lavori: la tua voce.

È qualcosa che non conosco, che non riconosco, perché registrata è diversa da quella che uso. Il contrasto tra immagine e auto immagine è sempre molto forte. A descriverla direi che è una voce ben educata, una voce che vuole essere autorevole e che poi non so se ci riesce. Tenzialmente io ho una certa voglia di autorevolezza. Non mi è mai successo che chi mi ha conosciuta prima via radio e poi di persona sia rimasto deluso dal mio essere fisico. "Così me la immaginavo", mi è sempre stato detto. Mentre io mi vedo diversa. Non so perché.

Tenta un'ipotesi.

Le persone identificano non tanto la mia voce, quanto il mio modo di dire le cose, il vocabolario, l'ironia. Io sono pungente, ironica. È un modo d'essere: io prendo le cose di petto e non lo si fa se si è dei topolini spauriti, anche fisicamente. C'è corrispondenza tra voce e corpo. Anche l'aspetto è qualcosa che ci siamo costruiti. Sono tutti segni, come la calligrafia. Io ho un rapporto (mi fa impressione, perché è il mio solo strumento di comunicazione) di piacere con la mia voce. Siccome io parto dalla curiosità che le persone riescono a suscitarmi, più che da quella che riescono a soddisfarmi, allora ho questo elemento di vanità: che suscito curiosità. So

che c'è una comunicazione, una civetteria molto forte.

Certo la voce isolata dal corpo è mistero e allusione e in quanto tale scatena fantasie.

È chiaro. Puoi dare tutte le interpretazioni possibili. Spesso mi sento dire: "ho sempre provato a immaginarla", anche dai miei nemici.

Cosa ti sei sentita dire della tua voce, dai tuoi nemici e dai tuoi estimatori? Come è stata commentata la tua voce?

La qualità della voce sempre in modo positivo. L'uso che ne faccio, no. Mi si riconosce di avere una voce civile, acculturata, sapientemente usata. Rispetto all'utilizzo: i miei nemici mi considerano faziosa, gli altri semplicemente lucida. Mi rendo conto di avere risposto in modo banale.

No, affatto. E interessante che tu abbia spostato la risposta sui contenuti. Invece, anche se è astratto, la voce come "corpo fisico"? Con la voce si può fare quello che si vuole, indipendentemente da quello che si dice. E questione di grana, tasti, toni.

Bisogna saperla usare. Io credo che la voce abbia un potere ammaliante. Il mio principio è che la voce sia come un flauto magico, anche in negativo. L'urto di nervi che mi può dare una voce non riesce a darmela una persona in tutto il suo complesso. L'incidenza, il potere della voce ti portano a malizie inenarrabili: bah, il dosaggio delle pause, le esitazioni, il perdere il filo che tu non hai perso affatto. In questo mi è stato prezioso l'insegnamento di Zavoli. Il suo motto è "improvvisare in modo calcolato". Un po' gesuitico, ma utilissimo. Il segreto è attirare l'ascoltatore dietro alla tua voce che cerca le parole che tu hai già lì davanti, scritte, pesate una dietro l'altra. Se no lo perdi.

Ci siamo spostate in pieno in zona performance, recitazione, prestazione attoriale.

Esattamente. Intanto io sono un'attrice mancata. Quello nella vita avrei voluto fare. Secondo me infatti recito moltissimo. Mi piace.

Nel lavoro o non soltanto?

Anche non. Se devo ottenere una cosa, io la mia recita la faccio. Non le cose molto serie, rispetto alle quali sono totalmente disarmata. Se un uomo amato mi lascia, non voglio

turlupinarlo con tattiche e tecniche, perché per me l'amore coincide con il rispetto. E so che è errore grave. Ma in piccole cose, come il rendersi adorabili se si vuole entrare in un ufficio dopo l'orario di chiusura.

La voce ha dunque più potere della presenza fisica?

Sì. Io infatti sono una grande usatrice di telefono. Quando mi serve qualcosa, io debutto al telefono. La mia manovra comincia così. Le mie interviste più convincenti le ho fatte tutte al telefono. Riesco a spiazzare e a acchiappare le persone molto meglio. Questo mestiere non è certo un'arte, ma ad applicarcisi molto ha a che fare con il teatro.

La scuola dunque avrebbe un senso?

Sì e mi piacerebbe insegnarci.

Ha più chance una voce maschile o una voce femminile?

Una voce femminile. Per quanto sia, esiste sempre il vecchio cliché che le donne non si interessano di cose serie, "da uomo". Nel momento in cui senti una donna parlare di gravi cose, tipo il terrorismo, il giudiziario, la politica, la ascolti con più attenzione. Se non altro perché del loro prendere la parola e avere cose da dire la gente si stupisce ancora. Io mi ritengo, per il fatto di essere donna, fortunata: sono convinta che una parte del pubblico me la guadagno per il solo fatto che caccio dalla gola una voce femminile. Poi non è tutto, perché ci sono voci infami che dicono un sacco di sciocchezze. Però è un buon punto di partenza.

Hai dei modelli? Non necessariamente in campo giornalistico, ma nel tuo affabulare, intrattenere, informare, quello che vuoi tu?

È una risposta terribile, perché oserei dire che non ho un modello. Ho come modello tutto quello che avrei voluto arrivasse a me e che non mi è arrivato. Mi infastidiscono le persone che non entrano mai in argomento quando mi raccontano un fatto o quelle che, dovendomi raccontare un fatto, mi raccontano molto di sé. Ecco, funziono su un modello negativo, da cui cerco di distaccarmi. Siccome per me la comunicazione è importantissima, mi infastidisce molto per esempio chi non è attento a me quando mi parla, chi nel chiedermi come sto mi racconta subito a priori diffusamente come sta lui. Diciamo che vorrei evitare di essere "come".

No, questo non te lo faccio dire (ride). Cerco di tenere presenti, ho introiettato le cose che possono essere fastidiose. Ma non è che io mi faccio da modello, perché poi mi trovo eccessivamente loquace, affabulatrice. Anche se, nel comunicare con gli altri, tengo molto presenti gli atteggiamenti fastidiosi, per evitarli, non è poi detto che ci riesca.

"Ciao bella"

di Marina Mizzau

Da donna a donna, il saluto omologante, così è più semplice non importa neanche ricordare il nome. Detto con noncuranza, condescendenza, leggero distacco, generica approvazione (di sé?). Regalino facile, da donna per la donna. Va bene, diamoci valore. O legittimazione. O visibilità. (Non so bene cosa ci si dia in questo momento). O potere, o forza. O felicità, addirittura. Una volta, quando ci chiamavamo compagna, cosa ci davamo? Solidarietà, forse? Avevamo parole più povere. Adesso siamo più ricche, le parole le cambiamo spesso.

"Ciao bella" è parola da ricche o parola da povere? Quando è cominciato? Quando ci si vestiva con i fiori? Quando dicevamo "Io sono mia"? Allora facevamo finta, imitavamo, stravolgendolo, il linguaggio dell'avversario. Anche quando diciamo "ciao bella" intendiamo fare questo gioco? Dite che è così, che si dice con ironia, con distacco?

Sarà. Ma non mi fa ridere, neanche sorridere.

E poi potremmo confondere le idee a quel povero uomo che non capisce l'ironia; sì, quello a cui abbiamo insegnato che non si deve dire. Quello che una volta pensava di poterlo dire solo lui "Ciao bella". (Forse le donne più giovani non l'hanno mai conosciuto).

Comunque la sua voce abita quella frase. Non posso cancellarne gli echi tutte le volte che la sento dire, da donna a donna: la strafottenza di chi è padrone del gioco, il leggero disprezzo, la prosopopea dell'estimatore di oggetti, l'impudenza provocatoria (lo diceva per farci arrabbiare: sì, ci si arrabbiava per poco, protestava, in fondo è solo un complimento).

Ma via, esageri. Si fa per dire. Se tutti i problemi fossero questi. Infatti, ce ne sono di più seri. Ma io sono sensibile alle cose piccole, poco serie. Alle parole, ai sintomi. E poi tutto ha un

limite. Giorni fa mi ha telefonato un'amica francese, che sa poche parole d'italiano, e ha concluso dicendo "Ciao bella". Evidentemente pensa che faccia italiano. Diamoci valore, o potere, o forza, o perfino felicità (un filo). Ma non ditemi "Ciao bella".

Lo spazio della scrittura

di Lilitana Moro

A volte i libri nascono da una passione. *Da una stanza all'altra* di Grazia Livi (1) sembra sorto dall'intreccio di due passioni: "la passione dell'incontro" e la ricerca di uno spazio. Che è ricerca appassionata perché ha origine dall'angosciante scoperta che la mancanza di spazio è la condizione tipica di esistenza per la donna che "... non ha alcuno sfondo che possa chiamare proprio, nessuna porta serrata alle spalle... E il luogo dove siede non è suo, spetta a ciascuno indistintamente". Del resto non potrebbe essere che così dal momento che ciò che si richiede da lei è "la docilità, essenzialmente. Lasciare aperto il proprio animo, cosicché chiunque possa entrarvi ed uscirvi, a ogni ora del giorno... Coltivare un atteggiamento onnipresente, duttile, effusivo, proteso". Invece "solo chi regna al centro di sé ha diritto a una stanza". Il percorso dalla docilità alla padronanza di sé non può avvenire in spazi aperti, estesi, senza limiti, e la metafora della stanza allude all'operazione faticosa, diversa per ciascuna, di costruzione, di individuazione di un centro stabile e di confini che proteggano dalle incursioni degli altri e dalle dispersioni all'esterno, durante la crescita della propria identità. "Una stanza, ossia l'unica misura a me congeniale, quella a cui anelo da sempre. La sola che sappia difendere, preservare, fondere l'ignoto e il noto nella penombra di uno stile di vita". (2) La ricerca di uno spazio è dunque ricerca di sé, di un mondo che sia il proprio mondo, né ambiente esclusivo dell'interiorità, proiezione delle fantasie e dei fantasmi, né accumulo di prodotti esterni, estraniamenti. La ricerca di uno spazio è piuttosto un lavoro da cartografi: tracciare con la propria mano la trama di un disegno che si sviluppa a partire da alcuni punti fermi, ben fissati. Come la pagina scritta prende vita dall'infittirsi delle linee tracciate a comporre le parole. Come questa pagina che sto scrivendo emerge piano, con fatica (a tratti con scioltezza) dal foglio bianco: onnipotente e vuoto.

La scrittura è l'ambito in cui si fondono e interagiscono le due passioni di cui si diceva: ricerca dello spazio e passione dell'incontro, poiché la scrittura è lo spazio che le donne hanno occupato di più ed è anche ciò che hanno costruito a partire da quello spazio conquistato e,

ancora, il luogo in cui ciascuna può incontrare l'altra, molte altre. Grazia Livi nella "penombra" della sua stanza legge, visita e ricostruisce l'arredo della stanza di Virginia Woolf (naturalmente) e di Jane Austen, di Emily Dickinson e di Caterina Percoto, di Katherine Mansfield e di Anaïs Nin; delineando dall'interno il percorso che ciascuna di loro ha compiuto per arrivare alla scrittura e, insieme, all'identità, evidenziando nella vita di ognuna e nei suoi scritti la necessità di «scrivere come esistere».

In fondo *Da una stanza all'altra* è una raccolta di saggi di letteratura, ma si tratta di un modo davvero unico di fare critica letteraria o filologia: gli strumenti del mestiere sono padroneggiati al punto che scompaiono, fusi nel fuoco che illumina "l'ignoto" dell'altra, della scrittrice illustre, con "il noto" della propria esperienza.

Se il conoscere come interazione, identificazione con l'oggetto, è una forma di conoscenza, attuata dalle donne, sconvolgente ed inusuale in ambito scientifico, non lo è meno in campo letterario, dove pure la presenza delle donne è considerevole, sia nella categoria degli autori, che in quella del pubblico. È cosa rara questo approccio alla scrittura e alla vita, che svela con discrezione ed eleganza l'inscindibile legame tra le due, mostrando — con lo stesso movimento — anche la relazione stretta tra il critico e l'autore. Conoscere e far conoscere non è, allora, giudicare, staccare da sé e osservare impassibili, lasciando cadere classificazioni e giudizi, ma è entrare nella stanza, assumere la pelle e lo sguardo, vibrare degli stessi sentimenti e formulare gli stessi pensieri, usando i testi come tracce di un percorso, come tratti di un profilo nascosto, ma palpitante non appena sia stato rivelato.

"Verso le nove del mattino Virginia Woolf uscì di casa e fatti alcuni passi, raggiunse la propria stanza isolata, in giardino. Qualcuno la seguiva? Sulla porta si voltò in giro, guardando. Nessuno. Si inoltrò nella stanza fredda e alitante. Come una straniera guardò il tavolo ingombro di carte in disordine, la poltrona dai fianchi sformati, la sedia smossa, il posacenere irto di graffe arrugginite, di gomme per metà rosicchiate, i pennini sporchi". Da questo momento non sarà più possibile lasciare Virginia Woolf al di fuori di noi stesse, analizzarne i testi o gustarne l'abilità di narratrice, ma saremo prese nel vortice della sua ricerca intellettuale, ben consapevoli che si tratta di una questione di vita o di morte, assolutamente, poiché si tratta di "... una vita più vera della vita: la vita narrante". Come in un gioco di specchi, anche chi legge entra nel cerchio e trova qualcosa di sé in donne tanto diverse per epoca, per interessi, per approccio alla vita e per stile letterario.

"Un bel giorno, subito dopo il breakfast, Jane libera per sé un angolo del tavolo e vi sistema fogli, penna e calamaio [...] Non ha progetti. Ha solo voglia di ubbidire a qualcosa che, a volte, s'affaccia d'imperio: un incitamento, un'accensione, un moto esaltante che vuol sgorgare non si sa bene come, ricomponendo le linee geometriche di un ordine interno". Anche Grazia Livi visitando la casa di Jane Austen a Chawton si è seduta a quel tavolo e ha pianto "... piango senza ritegno sconsolata, alleviata [...] E per fondermi, anche. È per aderire a tutto ciò che, compreso e accettato da altri in tempi lontani dai miei, fa del mio cammino un'esperienza che si ripete, condivisa e patita". (3) Se Jane Austen ci parla di misure ben delimitate e di limiti accettati come ancoraggi per il fluire magmatico dell'esistenza, Emily Dickinson ci mostra altre vie.

"Al piano terreno, nelle stanze comuni, si ripetono gesti, si svolgono mansioni previste. La robusta Maggie spolvera e strofina cantando, la madre accompagna ogni mossa col suo chiacchiericcio, le finestre vengono spalancate, i pavimenti puliti con uno straccio bagnato... Ma Emily, ipersensibile ai rumori, ai gesti sbadati, si trova a disagio... sale le scale che la conducono alla sua stanza, al piano di sopra. D'improvviso, salirvi, rappresenta una necessità ed una scelta... Sottrarsi alle incombenze del quotidiano, questo è il suo primo atto di coraggio. Attribuirsi il diritto di immergersi in una segretezza polare... è un altro atto audace, da parte di una giovane donna. Scrivere versi, ossia plasmare tramite la parola l'ardente magma interiore: questo, infine, è un atto di temerarietà altissima".

Il coraggio silenzioso di uscire dai sentieri tracciati, di non compiere i gesti previsti, dà a questo libro il sapore dell'avventura e del rischio. L'esito della ricerca, infatti, non è per nulla scontato e tra le altre si allinea anche una "stanza murata", che — guarda caso — appartiene all'unica italiana del gruppo: Caterina Percoto. Dopo alcune novelle, la creatività della contessa friulana dell'Ottocento è soffocata dal quotidiano, prosciugata dalle ristrettezze economiche e dall'invadenza dei familiari. "Una vocazione è impensabile, nell'aiuola dei doveri... L'oscura, tenace immersione nell'io è preclusa alla donna. La domestichezza con le idee, coi vasti regni del sapere, compete ai fratelli e ai mariti". "I doni naturali non bastano se la persona non li ha fatti propri, non li ha orientati tenacemente... Ma chi, in pieno Ottocento, ha mai insegnato questo a Caterina Percoto?" che "murò la stanza che conteneva i suoi talenti, si immerse nelle varie mansioni, disperse nella disponibilità la propria unità inconsapevole". Il percorso che la Livi ci propone, invece, conduce dalla disponibilità, dalla docilità "che è ascolto breve, scheggiato, è attenzione perennemente distolta che scompone le linee del volto interiore" a

una nuova capacità, che ne costituisce il rovescio e che essa definisce "la mansuetudine... qualità creativa per eccellenza, perché da un lato implica la capacità di accogliere maternamente, dall'altro implica la volontà di sottomettersi ai significati". Con questa qualità la donna che si è costruita una stanza "lavora. Da tempo ha capito che là dove non esiste identità consolidata, affinata, non esiste scrittura che valga. Perciò lavora attorno a se stessa".

Un alacre lavorare attorno a sé che trova accomunate le scrittrici di cui si occupa questo libro, l'autrice e le lettrici, in un movimento che ciascuna induce nelle altre, senza che nessuna possa sottrarvisi, possa esimersi dall'entrare nel gioco e fare la sua parte, cioè partire alla ricerca del proprio "pernio al quale appoggiarsi", la propria "chiazze tiepida, mandorla di silenzio e d'ombra" (4), che permette di regnare al centro di sé.

Note

(1) Grazia Livi, *Da una stanza all'altra*, Garzanti, Milano, 1984.

(2) Grazia Livi, *L'approdo invisibile*, Garzanti, Milano, 1980, pag. 92.

(3) Grazia Livi, *L'approdo invisibile*, op. cit., pag. 181.

(4) Grazia Livi, *L'approdo invisibile*, op. cit. pagg. 53-97.

La memoria della carne

di Gabriella Buzzatti

Le conferenze raccolte in *Sessi e genealogie* percorrono e ripercorrono i luoghi, i temi, le figure della ricerca di Luce Irigaray dal '69 ad oggi; ricerca che mi sembra significativamente collocarsi in una tensione continua tra la volontà di incrinare, sconcertare, destrutturare una presunta identità femminile e la tentazione di un gesto di fondazione, di affermazione. E proprio questa tensione "tra", che mi sembra non essere stata accolta, ma anzi in qualche modo imprigionata, da quelle teorie e pratiche delle donne — mi riferisco per un verso alla teoria dell'affidamento e per un altro alla politica delle donne del PCI — che nell'urgenza strategica del presente e in nome di una soggettività forte e pacificata, hanno trasformato le domande e sollecitazioni di Luce Irigaray in un insieme di regole, di "precetti", di risposte rassicuranti. E nel desiderio, o forse nella pretesa di spostarsi dal "frintendimento" al riconoscimento, che ha preso via via forma questo mio percorso di lettura, per altro non privo di contagi e nella scelta dei temi, e nel modo di attraversarli. "Ho cercato — scrive Freud (1892/94) — di incontrare il problema dell'attacco isterico lungo una strada diversa da quella descrittiva". Da qui la sua sfida alla scienza medica dello sguardo, alla cecità dell'occhio che osserva, "vede", registra, cataloga, alla non trasparenza del visibile che porta in sé, con sé, l'opacità, lo spessore, il peso di ciò che non si dà a vedere: quel residuo invisibile, quelle significazioni incongrue, paradossali, inaccoglibili, quell'interruzione tra gesto e gesto, tra segno e segno.

Ed è lì, nel momento in cui il desiderio femminile si fa più errante, nell'abisso di senso creato dalla rottura tra la parola e la cosa, nella coazione a mancare la donna, che la lettera dell'inconscio si iscrive nella nostra storia. Non solo con il chiamare in causa una specifica e irriducibile alterità rispetto agli universi di senso condivisi e praticabili, ma anche con l'indicarci che "ciò che cade fuori dai giochi seriali della parola, ciò che è primordiale alla

nascita dei simboli" permane nell'attualità del corporeo, nella forma materiale e dolorosa di una sofferenza tanto muta quanto potente e sconcertante. Sofferenza che se chiede di essere tolta, svela, nel contempo, che ciò, tramite cui essa si esprime, ha a che fare con qualcosa che non è stato o, meglio, che esige di essere e che dovrà essere. Interrogata dal corpo sofferente, l'interiorità femminile cessa di essere il luogo della mancanza, della fuga dal mondo, del rispecchiamento narcisistico, ipnotico e seduttivo, per rivelarsi come campo relazionale, come inesauribile e insanabile impasto di tensioni e conflitti non pacificabili. "L'isteria è stata e resta il luogo da dove viene l'energia non ancora codificata, carne, semenza dell'analisi. L'isteria sta fra donna, donne e madre, madri. E in tensione *fra* esse. È importante non distruggerla ma permetterle di accedere all'immaginazione e alla creazione" (Luce Irigaray - *Sessi e Genealogie*) (1). L'isteria, nel tentare senza posa l'impossibile recupero dell'oggetto perduto, ci attraversa, ci interroga, ci invita a non dimenticare il nostro corpo e le concrezioni immaginarie che in esso si sono depositate a non tacitarlo/le nella sublimazione o nella seduzione del simbolico. Perché qui è il punto più alto della nostra "*miseria*", la miseria delle donne: quello di mascherare, colmare la falla, lo scarto semantico che si esprime nella discontinuità, nell'inquietudine di ciò che il corpo sessuato si fa carico di dirci, laddove proprio lì si mostra sia l'intreccio tra sogno e realtà, sia una "riserva d'altra cosa, riserva per nuovi paesaggi". Quando la parola cela l'ombra che la attraversa, pretendendo di ripulirsi di quanto di oscuro, ambiguo, contraddittorio intride l'esperienza, non solo si distoglie dalla passione dell'individuarsi ma seduce ed è, a sua volta, sedotta solo in quanto affermazione del proprio potere, della propria verità. L'affinità tra femminismo e psicoanalisi si è incentrata, fondamentalmente, nel riconoscere che c'è una resistenza all'identità, alla coesione, nel cuore stesso della vita psichica, che si nutre di rappresentazioni incoerenti, contrastanti, indesiderate. Certo la psicoanalisi non può tradursi immediatamente in un programma politico in quanto tale, ma ciò "non significa che essa debba essere scartata e respinta ai limiti di una cultura che non è ancora stata pienamente capace di ascoltare la sua voce" (2). Seguendone invece il filo, essa ci può condurre alla "particolarità" della donna nella scena sessuale: come se la donna si collocasse, qui, in una sorta di sospensione, oscillazione "tra natura e cultura, tra linguaggio e biologia" (3), sospensione che ostacola, intralcia, ritarda il suo ingresso nel simbolico. Quindi non solo la psicoanalisi ma anche la donna, e di conseguenza la differenza sessuale, non può essere questione di politica, è piuttosto — come afferma Nadia Fusini — "questione politica": riguarda le forme di vita e di pensiero delle donne, agisce come operatore di domande e non di risposte. In tal senso, credo, Luce Irigaray scrive: "Le domande le porrò

attraverso il dispositivo della psicoanalisi. È qui in effetti che oggi esse possono farsi intendere meglio, non avendo tutto il loro spazio nelle relazioni amorose". E d'altronde non è un caso che la ricerca di Luce Irigaray, fin dagli inizi, è sul piano della prassi analitica che incontra la realtà e i bisogni delle donne "prigioniere sigillate" in una struttura economica, immaginaria e simbolica che chiede di continuare a riprodursi sulla espropriazione di ciò che, in quanto estraneo, viene posto al di fuori. Ancora una volta è dal "corpo parlante" delle donne che prende l'avvio una messa in discussione dei luoghi e dei modi della teoria psicoanalitica freudiana e lacaniana, intesa come interpretazione/ripetizione della funzione storicamente assegnata alle donne; messa in discussione che non poteva non comportare un attraversamento e della mitologia, per disancorarla dal suo isolamento archetipico e avere un rapporto fecondo con essa, e dal discorso maschile per coglierne impossibilità, eccedenze, scarti, silenzi, assonanze e dissonanze.

Per Lacan il destino dell'uomo è segnato da una costellazione di impossibilità: ciò che gli è concesso non è la loro risoluzione bensì il loro superamento attraverso un "itinerario di sublimazione". Si tratterà, tramite l'esperienza analitica, di uscire dall'immaginario, dove ogni relazione è falsa e ingannevole, per accedere "all'universo simbolico", nell'impossibilità di raggiungere il reale, per sempre allontanato dalla mancata corrispondenza percezione/oggetto percepito. Di fronte ad una costruzione teorica dominata dal Fallo, non come pene reale, ma come il significante Uno, il "significante dei significanti", la produzione di un unico discorso, per cui l'essere sessuato della donna sarebbe il risultato di una esigenza logica — *'Tetre sexué de ces femmes pas toutes ne passe pas par le corps, mais par ce qui resuite d'une exigence logique'* — e dove, una volta stabilito che il godimento inerisce al Sapere, il godimento femminile diventa il non detto, il non dicibile, quindi l'inesistente, Luce Irigaray sostiene la necessità per le donne di ritrovare il loro "corpo/natura". Dove natura non sta in opposizione meccanica e idealistica a cultura: "... quando il corpo delle donne è stato espropriato dal regime patriarcale, è stato espropriato come corpo/natura, ma la natura ha sempre un senso umano" (4).

Si tratta allora di far riemergere il corpo storicamente, concretamente ferito dai divieti, dalle norme, assieme alle immagini e alle parole finora censurate, sepolte, dimenticate, il che dovrebbe essere possibile per le donne proprio perché non si trovano nella necessità di "distingersi dalla madre/natura da cui provengono" e quindi le opposizioni dicotomiche non hanno per loro lo stesso senso che per gli uomini. "Se le donne fossero sempre almeno due, e

senza opposizione tra queste due, senza riduzione dell'una all'altra, se parlassero sempre più di una alla volta e senza che questo essere più di una fosse riducibile al multiplo dell'Uno" (5), come potrebbe reagire il Logos di fronte ad una parola/immagine così complessa, così radicalmente diversa? dove immaginario e simbolico, materia e forma, pulsione e rimozione si compenetrano, investite da un medesimo, contraddittorio desiderio? Questo intreccio in *Sessi e genealogie* tra storia della cultura, psicoanalisi, realtà delle donne tesse un arazzo dalla trama fitta e intricata in cui ogni punto fa mostra di sé, mentre produce dislocazioni e aperture infinite, costruendo a sua volta l'immagine che tutte le origina: quella del "corpo-a-corpo" con la madre. Immagine che invita le parole a trattenere, raccogliere emozioni, sensazioni, come fosse possibile, attraverso avvicinamenti progressivi, abitarle.

Più che nei testi precedenti — ad esclusione della prima conferenza "La necessità di diritti sessuati" che mi appare decisamente estranea al contesto generale — qui, ciò che vi si racconta sembra veramente passare "per uno stile duplice: uno stile di relazioni amorose, uno stile di pensiero, di esposizione, di scrittura". E se è vero che è proprio della scrittura, ancor più del linguaggio parlato, quel portare altrove, quello spostamento dal corpo, dalle cose, dall'immediatezza, in cui si realizza qualcosa che è nell'ordine di una perdita di presenza, è anche vero che quando accade che sia il *sentire* che ci conduce/riconduce alla voce segreta del testo, al suo ritmo, alla sua intensità, la parola "si nutre di questa coincidenza", ci chiama quasi a farci ritrovare quel momento di esperienza pre-discorsiva e quindi a donarci nuovi modi per comprendere la nostra stessa ricerca, il nostro stesso interrogarci. "Dobbiamo anche trovare, ritrovare, reinventare le parole che dicono il rapporto più arcaico e più attuale con il corpo della madre, che traducono il legame fra il suo corpo, il nostro e quello delle nostre figlie...". Il mito di Edipo come struttura che inaugura l'ordine simbolico, assicura la coerenza sincronica della riproduzione: Edipo che uccide il padre e giace con la madre, diverrà cieco e folle quando saprà che si tratta della madre. Dunque osserva Luce Irigaray, prima del parricidio c'è un matricidio, cosa che Freud in *Totem e Tabù* sembra totalmente dimenticare: anche se la negazione/uccisione ritornerà in modo ossessivo nella teoria degli stadi, dovendo ogni parte del corpo della madre essere "investita" e "disinvestita" per permetterci di "diventare adulti".

Il viaggio delle donne non può non passare attraverso questa unità di vita perché solo tramite il rapporto madre/figlia, figlia/madre — dove la madre non è certamente la madre simbolica — potremmo ritrovare noi stesse "prima di qualsiasi procreazione"; non più luogo di ritorno per l'uomo, ma "luogo contenitore di noi stesse". E "il rivolgersi che consente di ritornare a sé,

diventerà anche un rivolgersi all'altra, alle altre", un dare parola, presenza, gesti a "quel luogo di coincidenza che va tenuto in stato di rimozione" in cui Freud individua ciò che, seppure a livello inconscio, *fa legame fra le donne*. Il che significa che "l'avvolgersi tra madre e figlia, tra figlia e madre, tra donne, non diventa chiusura, recinzione... ma un agire etico suo proprio... il costituirsi di una interiorità capace di aprirsi all'altro/a senza perdita di sé o dell'altro" (6). Il corpo/a/corpo con la madre, il mistero di questa "prima dimora", di questo legame che si annoda a partire da una contiguità corporea invisibile, impercettibile, se non "al flusso che passa all'altro/a attraverso l'involucro della pelle" ritorna in posizione centrale nel "*Credo Medesimo*" dove si allaccia strettamente alla questione della differenza sessuale e del sapere delle donne. "Ciò che è preliminare alla questione della differenza sessuale, lo chiamerò dunque il credo medesimo... ciò che inganna gli uni e strazia le altre è *il reale dimenticato per credere...* nella *fede* che si sostituisce alla *fiducia* e alla *fedeltà*, la posta in gioco consiste nel raddoppiare il suo riflesso, mettere al quadrato, al cubo, tutte le sue cifre o lettere perché l'altro, l'altro con la A, non sia che l'altro del medesimo. Ma perché questo avvenga, bisogna che siano sacrificati un corpo e una carne differenti".

Questo sacrificio di lei *non* deve però essere visibile. Da qui, come ci racconta anche Lea Melandri, nella sua rilettura del *sogno d'amore*, il desiderio degli uomini: coprire di veli, di riti, di teorie, di sogno, il naturale, il corporeo, "veli pacificatori mascheranti la distruzione di ciò da cui si è fatta la lontananza". Il corpo, il desiderio femminile, che produce scambi e contaminazioni impreviste può e deve essere amministrato; il rapporto materno non mediato dalla regolamentazione maschile è luogo di follia, di fusione, di angoscia totale. Ciò che soprattutto si teme è una sessualità non parlabile, non risolvibile e controllabile in un discorso, non collocabile nell'universo di segni, di fili e di veli che il figlio tesse con il padre, e il padre con il figlio (confronta l'associazione con la scena freudiana del *fort-da* del piccolo Ernst, nipote di Freud, la "prima scena in cui il figlio — tramite la sparizione riapparizione del rocchetto, oltre i veli che bordano il letto — si prende simbolicamente gioco della madre", con un'innocente padronanza che stupisce il nonno il quale, peraltro, non gioca ma costruisce e chiude la sua teoria proprio sulla rimozione "di che cosa e di che qualità sia la stoffa del velo").

Il caso clinico da cui muove il testo è appunto quello di una donna che non riesce a stare dentro a questo atto di fede dell'uomo. Il suo messaggio, già inutilmente portato davanti ad un analista maschio, è il seguente: "mentre loro, il padre e il figlio (spirituali) pronunciano insieme le parole rituali, dicendo 'questo è il mio corpo, questo è il mio sangue', *io sanguino*".

Questo avviene in genere di domenica; il nesso tra l'emorragia e questa celebrazione lei lo viene a conoscere solo in un secondo momento. La loro verità, la loro fede la ferisce in questo "luogo in cui lei rimane esclusa dalle manifestazioni della loro fede, il che non significa che lei sia radicalmente estranea alle loro tradizioni... *lei vi permane nella fedeltà ad una esperienza sensibile...* esperienza che si esprime in una immediatezza corporea che nessuna delle mediazioni a lei note possono esprimere". E questa esperienza corporea, naturale, questo sangue in più "ciò che fa ostacolo a qualunque approccio alla differenza sessuale, ciò che ne occupa e preoccupa il luogo, la soglia, la scoperta". *Sentirsi fedeli a se stesse* è allora andare dentro di sé per riconoscere, assumere la complessità e materialità del nostro corpo, del nostro desiderio, delle immagini e dei fantasmi che esso ci rinvia; è cercare di cogliere l'evidenza sconosciuta delle cose, è accettare il valore fondante dell'imperfezione, del limite, della parzialità, dell'incertezza, rinunciando a "quell'ingrandimento di sé" che è la fede per stare dentro all'esperienza, fino a farla esplodere nell'orizzonte enigmatico di un'altra esperienza. Questo "tragitto — dice Luce Irigaray — certamente non ha mai fine... è sempre in gestazione... siamo nate donne ma dobbiamo diventarlo". È in tal senso che l'Irigaray pone la necessità per le donne di "divenire divine", dove il divino non è un'entità assoluta, trascendente, sottratta al divenire, né tanto meno un dio femmina da sostituire al dio maschio, ma piuttosto una delle nostre dimensioni più vitali "nella prospettiva di diventare più donne e non meno". Il nostro divino è ascoltarci, amarci, prenderci cura di noi stesse, "è un ritornare a sé, e anche un uscire fuori da sé per disfare quelle verticalità che ci sono state imposte e nelle quali ci siamo perse". Divenire se stesse, nel proprio essere, "crescere ancora, ciascuna e in comunità, non matricide delle nostre radici terrestri e però non assenti dallo spazio aperto e mobile dell'aria". Non si tratta quindi di attuare un ribaltamento ma di "provare a sentire, a pensare al femminile, per rivolgersi al maschile, non *come* gli uomini, ma *con* gli uomini... andare nei luoghi delle donne, ma andare per tornare e tornare per andare... andare per prendere coscienza, per aiutarsi a vicenda, per comunicare tra donne ma per tornare poi alla società" (7).

Esistere nella differenza giocandola continuamente, aprendola su un altro orizzonte di senso dentro e fuori di noi, nelle nostre singole esperienze e nella pratica sociale, rispettando quella "doppia soglia, quella che ha a che fare con la riproduzione, con il concepimento e l'altra sempre dimenticata dell'amore corporeo" (8) La differenza occupa allora il "luogo dell'intervallo", della sospensione, nella mobilità della sua costituzione e il desiderio, che è ciò che sfugge al pensiero, mantiene al movimento la sua libertà, il suo impulso sempre nuovo. Le vicende dell'assunzione della nostra soggettività, come della nostra progettualità, non possono

essere percorse se non nei registri del reale, dell'immaginario e del simbolico, senza dare alcun punto di partenza al loro movimento spirale; dove l'immaginario è ciò che custodisce, preserva la sensibilità, e il simbolico non è questione di linguaggio, avendo perso ogni riferimento alle cose, essendo il reale né vero, né falso, ma processo lento e faticoso di crescita ed espressione di sé per dei soggetti, le donne, nel cui corpo l'esperienza è stata talmente concentrata da levare spesso la parola.

Così ogni "sapere" femminile che da un universale donna proceda verso le singole donne per "auto significarsi" in un progetto comune, non solo rimuove la dimensione dell'alterità, ma perde il proprio sapere. Ciò da cui si distoglie lo sguardo è un al di là materiale che, posto tra la mancanza della cosa e la sua rappresentazione nel simbolico, finisce con l'occupare solo lo spazio della produzione ideologica, in cui viene, tra l'altro, a vanificarsi tutta la ricerca sulla sessualità femminile che dal primo femminismo ad oggi, le donne hanno prodotto e attraverso il loro percorso personale e attraverso i loro saperi — non ultimo quello di Luce Irigaray. Occorre, quindi, uno spazio di transizione, in cui le cose sono e non sono perché divengono, in cui raccogliere con cura e pudore le impronte di un progetto comune; occorre — come affermava Manuela Fraire in uno dei nostri seminari al Centro Documentazione Donna di Firenze — accettare l'alternativa, l'intermittenza continua tra delusione/illusione, tra l'entrata e l'uscita dal gioco, da un cerchio relazionale, perché è solo "in questo punto di intersezione che possiamo uscire sia dal delirio che dall'inerzia della realtà".

Mi sembra allora importante e fecondo per tutte noi che Luce Irigaray parli di un'etica o meglio della *possibilità di un'etica*, possibilità che va di pari passo con la costruzione della nostra soggettività.

L'etica per noi donne potrebbe essere proprio un abitare il nostro spazio a partire dal nostro corpo, dalla nostra sessualità: "un mettersi addosso quella dimora che noi siamo" come dice Luce Irigaray. Dimora sempre in divenire, sempre aperta, "mai stabile, terminata, sviluppantesi *tra e nelle scadenze degli incontri*". Perché l'etica è spazio di sintonia, di amore ma anche di rischio, dissimetria, distanza; etica è anche "dare o ridare all'altro il sito possibile della sua identità" (9).

Note

(1) Luce Irigaray, *Sessi e Genealogie*, La Tartaruga, Milano 1989. Le altre citazioni dallo stesso

testo non rimanderanno ad una nota.

(2) J. Rose, *Il disagio della femminilità*, in *Memoria* 15, 1985.

(3) J. Kristeva, *Eretica dell'amore*, La Rosa, Torino 1979.

(4) Luce Irigaray, *Desiderio femminile e pratica analitica* in "Aut-Aut", n° 175-176, 1988.

(5) Luce Irigaray, in *Le language de l'homme* "Revue de philosophie", n° 4, 1978, Paris.

(6) Luce Irigaray, *L'Etica della differenza sessuale*, Feltrinelli 1985.

(7) Luce Irigaray, *Desiderio femminile e pratica analitica*, in "Aut-Aut" n° 175-176, 1988.

(8) Luce Irigaray, *La doppia soglia*, in "Il vuoto e il pieno", Centro Documentazione Donna di Firenze, 1982.

(9) Luce Irigaray, *L'Etica della differenza sessuale*, op. cit.

Théroigne de Méricourt: né popolana né signora

di Rossana Rossanda

Théroigne de Méricourt era un soldato, scrive in un bel saggio sulle donne nella Rivoluzione francese Annarita Buttafuoco (in "Libertà, uguaglianza, fraternità: per chi?", *Atti del seminario su Esperienza storica femminile nell'età moderna e contemporanea*, Roma, La Goccia, 1988). Ma lo fu davvero? L'immagine, o l'immaginario della bella guerriera corre in tutta la storiografia, sia di destra sia radicale, fino ai nostri giorni. È fra le donne celebri, Maria Antonietta, Olympe de Gouges, Manon Roland, che fin da Michelet — che le amava perché era innamorato della giovane moglie — emergono sia dallo stuolo delle nobili educate dai lumi e protette, anche nel libertinaggio, dalla stirpe, sia dalla folla delle popolane che per la prima volta scendono dai quartieri ai luoghi della storia, invadendoli e trascinando gli eventi, in alcuni momenti decisivi, con un protagonismo e una violenza che rompono gli indugi; sono le *sans culotte* dalla gonnella più corta, il corsetto rigato, il fazzoletto sulle spalle generosamente scoperte e sulla testa la cuffia o il berretto frigio rosso con la coccarda. Di comune hanno solo che questo passaggio sarà segnato dal loro sangue: cadono le teste di Maria Antonietta, di Olympe de Gouges, di Manon Roland, come della silenziosa assassina di Marat, Charlotte Corday, o delle donne degli "arrabbiati", Pauline Leon e Claire Lacombe. Non molto altro: fra le rivendicazioni delle nobili e quelle delle bottegaie o delle popolane c'è di comune l'impazienza di essere tagliate fuori, ma un senso incerto dei diritti d'un sesso ("du sexe" diranno di se stesse) per i diritti del quale chi ha parlato meglio forse non è una di loro — neppure l'appassionata Olympe — ma Condorcet. Violenza e sangue e tumulti saranno del resto utilizzati per ridurle al silenzio, assieme ai loro pochi difensori all'Assemblea.

Nel folto e torbido immaginario trasmesso alla storia, non è facile districare le personalità

singole; cade su di loro, assieme, una sorta di oscuramento e una proiezione fantasmatica. Quella che, appunto, fa "un soldato", e capo di soldati, e abile maneggiatrice d'una sciabola feroce Théroigne de Méricourt, simbolo per tutte che la storia è incapace di reggere senza mistificazioni la realtà femminile. Davvero non la vede. Neanche la storia simpatizzante, neanche quella femminile e recente dell'Accademia.

Dobbiamo al recente lavoro di Elisabeth Roudinesco — sostenuto dalla sguardo "dalla parte delle donne" di Elisabeth Badinter — su *Théroigne de Méricourt, une femme mélancolique sous la Révolution* (Parigi, Seuil 1989) la ricostruzione di chi essa fu realmente: una donna esile e inquieta, portata a Parigi, dopo aver perduto la madre, essere stata educata da una dama al bel canto e al leggere e scrivere, da un ufficiale inglese, che la abbandona alla vita galante ma le costituisce una solida rendita. Passa da Parigi a Londra a Roma, alla vigilia della rivoluzione, con dubbi personaggi che non ama ma dai o con i quali difende il suo patrimonio, si ammala forse di sifilide e perde una figlioletta. È una marginale, né popolana né signora, come Olympe de Gouges — mentre Manon Roland è solidamente installata in una famiglia e in un partito, la Léon e la Lacombe saranno solidamente donne del popolo e legate a un gruppo politico, oltre che a una professione.

La sua inquietudine sociale e intellettuale ed emotiva improvvisamente si canalizza nelle giornate di maggio del 1789, quando la Francia esce dall'immobilità. Ha quasi trent'anni, è sola, ogni mattina segue i lavori degli Stati generali, annota, conosce i tribuni, li riceve nella sua casa, fonda uno o due club — discute. Non ama, si emoziona soltanto per il convulso, liberatorio correre delle idee, vorrebbe essere fra coloro che le fanno. Vorrebbe essere "altro" e lo simbolizza vestendo sempre in "amazzone", l'abito femminile da cavallo. Ne ha tre, una bianca, una nera, una rossa, pantaloni di marocchino e sopra gonna, un grande cappello piumato sulle chiome incipriate e cinte di nastri di seta. Quando scende fra la folla, che non è la sua, porta una sciabola e due pistole, che non userà mai; ma prende ardentemente la parola, come talvolta alla sbarra dell'Assemblea per grazioso permesso dei legislatori. Sono quell'abito elegante ed eccentrico, le parole ardenti e la presenza in uno scontro durante il quale fu massacrato, fra gli altri, un giornalista ignobilmente misogino, Suleau, nonché l'esortazione, in uno dei suoi pochi discorsi rimasti, a formare un battaglione femminile per la difesa del paese — non è la sola a auspicarlo — che la proiettano nella memoria come una guerriera sanguinaria.

È invece una "single" minuta, malata, irrequieta, che scopre la passione politica e vi cerca

ruolo e identità, da una formazione insufficiente e da una collocazione che la espone agli attacchi più violenti del misoginismo di destra e di sinistra. Dopo Maria Antonietta forse nessuna eccita l'odio maschile quanto lei, dipinta come una baccante, scatenata, seduttrice, intrigante, il corpo tutto una purulenza e una piaga immonda: vai la pena di studiare la reazione misogina del tempo e i suoi fantasmi. Lei non risponde mai, è la guerra delle parole, la conosce, predilige gli amici colti e che, con qualche degnazione, la stimano; andrà a stare vicino al club dei giacobini senza essere dei loro. Non conosce le altre donne, e non sarà ghigliottinata come Olympe de Gouges — ripara nel Belgio in un momento di pericolo, poi ritorna. Un giorno del 1793, mentre va come ogni mattina alla Convenzione, un gruppo di popolane la afferra, la spoglia e la frusta per umiliare la signora che considerano girondina: come Olympe, Théroigne è incerta nella collocazione politica, meno di Olympe mette il suo sesso in priorità. È Marat che la sottrae a quelle furie e agli sguardi soddisfatti dei pettegoli: Marat, la voce ardente e il corpo solcato da un male orrendo, che sarà molto amato dalle donne della rivoluzione per le quali non ha speso parole — forse per una oscura identificazione del sesso senza voce in quel suo corpo martirizzato.

Da allora cede la ragione della bella liegese, che già vacillava nelle strane immagini che interrompono la ragionevolezza tutta civile dei suoi appunti ("Una casa dalla facciata di bronzo e un sotterraneo tappezzato di nero, nel quale una donna calpesterà il corpo del nostro nemico, l'uomo, ma soccomberebbe se io non le tendessi un pugnale"). Sfugge al Terrore perché ricoverata all'Hotel Dieu, l'ospedale dove finivano le donne senza famiglia, malate e malate di sé, e di là passerà alla Salpêtrière, in preda a una psicosi depressiva — la "manie" del celebre Pinel — e oggetto per venti anni della nascente osservazione psichiatrica da parte di Esquirol. L'abisso tra la realtà e l'immagine è immenso. Comincia dal nome: Anne-Joséphine Terwagne o Théroigne, si chiama, nata da contadini a Marcourt, non lontano da Liegi. Sarà la stampa realista che la nominerà per derisione Théroigne — non si chiamavano per cognome i suoi amici rivoluzionari, Barnave, Sieyès, Romme, il suo più grande amico, l'autore del nuovo calendario? — e "de Méricourt" per burlarsi del borgo di nascita. Lei firmerà sempre col nome vero, ma con l'altro la riceverà la storia. E con quale viso? Sono molti i suoi ritratti, sola o in grandi scene cui peraltro non aveva partecipato, una svelta amazzone dal volto sottile e gli occhi brucianti; ma la sola immagine non fantasmata è il profilo preso da Gabriel quando è già ricoverata in ospedale, un bel viso non giovane, duro e fisso davanti a sé. Esso accompagna il caso clinico, dove nulla è riconoscibile, se non il ripetersi di gesti ossessivi, nuda sulla paglia o il terreno gelato incomunicante; morirà nel 1817, oggetto di una dotta autopsia, e si

modelleranno le forme del suo cranio, perfino esse interrogative e dolenti nello stupefatto smarrimento della morte e della cera. È questa impossibilità di registrare la realtà delle donne che emergono in quegli anni, facendone sempre figure deformate dall'adorazione o dall'odio, che fa riflettere. Essa denuncia la paura dell'irrompere d'un sesso, che non sempre è mosso — come si usa dire — da bisogni elementari, il pane che a Parigi crudelmente manca, ma anche quando è così, si fa nuovo protagonismo, si fa politica. Il "popolo", del quale per la prima volta tanto si parla, è ora bisessuato; e le donne ne sembrano il corpo più corpo, le emozioni, coraggio e crudeltà: davanti alla ghigliottina, che funziona ogni giorno, col suo rituale — la carretta che arriva con le nobili e i nobili in cuffia e camicia sono sempre presenti, forse vendicando secolari umiliazioni e orrori.

E quelle che non sono soltanto corpo, urlo e gesto, restano ugualmente sfuocate nella memoria, anche perché le loro idee non si classificano come quelle degli uomini. La generale affermazione della persona le induce a vedere che, fra le persone, le donne restano "fuori", ingiustamente vessate, ma questa constatazione non riesce a diventare né un'idea forte di quel generale rovesciamento e ripensamento dei rapporti cittadino, stato, individuo, potere, divisione dei poteri, su cui si strutturerà la società moderna, né una vera presa di posizione fra scelte assolutamente dirimenti negli scontri di idee e di vite che ci verificano. Olympe de Gouges esiterà due volte tra repubblica e monarchia, non per altro che per una idea ricevuta sulla "equità" che sarebbe propria del sesso femminile, più generoso e pronto a mediare: in verità le sfugge la posta in gioco. Théroigne scrive la sua lettera prima dell'arresto a Saint Just, chiede aiuto e dà consigli, ma ignora che Robespierre e lui stanno precipitando. Non sembra possibile dire che lei o la de Gouges anteposero deliberatamente il problema del riscatto delle donne agli schieramenti politici, come pure è stato detto; sembra piuttosto che non li capissero bene, ne avessero una ricezione entusiasta e incolta. Non si spiega altrimenti che Olympe de Gouges (che si era fabbricata da sé il nome fra arcadico e nobile, si chiamava Marie Goze) indirizzi la sua "Dichiarazione dei diritti della donna" a Maria Antonietta, certo la meno disposta ad ascoltarla, perché tutto quel che somigliava alla Dichiarazione dei Diritti dell'89, sulla quale il testo di Olympe era liberamente ricalcato, le faceva orrore.

Come donna aveva conosciuto, anche lei regina, irraccontabili miserie, a cominciare dai sette anni di impotenza del marito in cui fu sottoposta a ogni sorta di esperimenti perché il regale coito si concludesse, e dopo per il carico di calunnie che la accompagna: ma Maria Antonietta si chiude in una gelida protezione del suo rango, nell'odio per la rivoluzione e il fastidio per il

popolo, negli intrighi quotidianamente tessuti con la madre, la terribile Maria Teresa e il fratello Giuseppe. Vive e muore da cattiva regina. Mentre le rivoluzionarie non hanno certezza se non quella di essere, come donne, come sesso, come individue, diverse da quelle che le loro madri sono state e molte loro sorelle sono; e diverse forse anche — quelle che hanno un nome e un ruolo — da quelle che pure scendono per le strade, ma tumultuosamente e senza parlare, spinte dall'estremità della situazione. Tuttavia è come se il pensare il proprio sesso secolarmente escluso e l'aprirsi della società politica, che ancora le esclude, in una problematica prima sconosciuta, e nella quale si instaurano nuovi rapporti, nuovi poteri e anche nuove dipendenze, fossero un duplice paesaggio mentale non sovrapponibile; e quello dei due che sta nella storia immediata, il farsi concreto della Rivoluzione nel mutare delle scelte e dei valori, fosse per loro così distante e insolito da non riuscire a coglierlo realmente, a intervenire realmente, a scegliere realmente. Una sola cosa dicono: il diritto di essere cittadine anch'esse e a pieno titolo, e uguali, perché come Condorcet si battono contro la differenza allora vigente (la donna come inferiore, con minor capacità di elaborazione, schiava dei sentimenti e dei sensi). Ma la strada da percorrere resta enorme per l'inabitudine a pensare i rapporti nella "polis". Per questo esse vivono il precipitare di idee e eventi della Rivoluzione non riuscendo a lasciarvi altro che il segno d'una ormai riconosciuta ingiustizia. Già i contemporanei non lo perdoneranno, per manifesta paura, ricacciandole nel privato o esecrandole; e alla storia arriveranno di loro lampi leggendari, nel valore o nell'orrore.

Intanto alcune vi hanno lasciato la testa, Théroigne diventa pazza. Forse lo sarebbe diventata egualmente, forse in certo senso lo era nella impossibilità del quotidiano mentre nel torrente dal 1789 al 1795 la sua inquietudine trovava un quadro di riferimento e quasi quiete. Certo la fine di esso e la caduta dell'immagine difficilmente conquistata di sé, e per l'odio di altre donne che la riducono pubblicamente a femmina denudata e frustata, sarà anche per la sua fine, lo sprofondare nel lungo monologo — l'altra metà dei suoi giorni — della follia.

SPETTABILE REDAZIONE

"Care Lapis..."

Il piacere di dare il "bentornata" a Lapis è il piacere di ritrovare un senso di possibilità. Possibilità di ascoltare voci concordi ma non monocordi, di seguire percorsi in cui tra le esperienze e le idee si annodano fili non serrati in una trama forzatamente regolare, ma uniti in un intreccio dal disegno ben riconoscibile, a maglie larghe, in cui si vedano magari i nodi e le diverse sfumature di colore, come in un tessuto fatto a mano. Una trama avvolgente ma che non costringa, un disegno riconoscibile ma che si possa espandere e complicare; non è qualcosa di simile, ciò di cui sentiamo il desiderio?

Possibilità di dire, di dirsi. Non solo per una pagina bianca, prevista dalla redazione per le molte donne che leggono e pensano e talvolta scrivono; mi sembra di poter cogliere, nelle pagine della rivista, nell'impostazione del lavoro, nella varietà dei toni e degli spazi, una possibilità di distensione e di parola non sempre accessibile, anche nel mezzo delle affermazioni più convinte dell'importanza e della realtà del "prendere la parola". Non di rado, anche nei luoghi delle donne, nel pieno del fare politico delle donne, si ha l'impressione che molte restino mute, divise fra il richiamo e il fascino di una parola forte, nuova, capace di strapparci alle miserie dei riti e dei miti che ci avvolgono, e l'impiglio, o l'inconfessato ancoramento, a ciò che di quei riti e miti è indistricabilmente legato alla nostra vita. Tra l'entusiasmo per la parola forte, per il senso di energia collettiva, e la consapevolezza intima, non di rado spiacevole, delle proprie contraddizioni, con cui così spesso facciamo i conti nella nostra vita individuale, mi pare che tante donne restino spesso "in silenzio", impossibilitate e parlare, non tanto per incapacità propria o censura altrui, quanto per un invincibile, segreto senso di perplessità o di spaccature... e non sarà una paradossale riedizione della spaccatura tra il "privato" e il "politico" che proprio le donne, con coraggio rivoluzionario, avevano saputo denunciare, avevano voluto cancellare? A volte, una donna si guarda allo specchio e invece della guerriera magari un po' affaticata che conosce e lascia conoscere in sé, vede, come in un vapore da fiaba, un'aspirante principessa alle prese con troppi rospi, o una fanciulla incantata da un sogno. A volte., quante sono le immagini di noi che incrociamo negli specchi e che faticiamo ad accettare e ancor più a dire, quanti sono i territori dell'immaginario e del desiderio che abitiamo in segreto, perché non sono segnati sulla mappa delle zone conquistate alla chiarezza, alla trasparenza, all'affermazione dell'essere donne, dell'essere politico delle

donne? Ci sono immagini ed esperienze profondamente nostre che non resta che sprofondare nel nulla, cancellare, se non si trova una possibilità di parola che le accolga e le esplori. Siamo impigliate nel privato, mi sembra, se non continuiamo ad interrogarlo per risalire alle radici dei fili vivi che ci annodano; si può parlare cancellando questi impigli, che sono, dopotutto "figli e amanti" e quelli che Lea chiama "incanti"? oppure non resta, ancora una volta, che ammutolire, in attesa di un futuro in cui il sole splenda sull'orizzonte delle contraddizioni superate e risolte? La via di "Lapis", i percorsi che vi stanno dietro (e davanti) mi sembra segnata da un particolare coraggio e, insieme, da una non impossibile serenità. Il coraggio è, in fondo, quello di guardarsi dentro e di portare fuori, di "fare parola" di quello che si è visto o intravisto, anche se può accadere che sia meno conforme alle certezze e alle "semplificazioni della politica", alla nitidezza e allo splendore guerriero delle immagini di noi che possono essere incoraggianti come una bandiera ma anche soffocanti come una corazza. Il coraggio di parlare anche dei "paesaggi inquinati" che si disegnano dentro di noi — che mi ha ricordato il modo franco e disarmante, forse sconcertante se avvicinato secondo certe formule, con cui si presenta al pubblico una scrittrice come Adrienne Rich: "I'm a damaged product of this world" (Sono un prodotto danneggiato di questo mondo). Mondo che non è solo fuori di noi, del nostro corpo, ma anche dentro; che ci segna, segna le nostre storie, i nostri sogni meno rinunciabili. Dire la forza che è nelle donne e nella lotta per liberarsi da questo mondo, significa anche il coraggio di dire la fatica, la complessità la contraddittorietà delle esperienze, la pena di certi "disincantamenti". Il che comporta, d'altronde, l'allegria, la vitalità e la libertà che è nell'esplorare, nell'interrogare, nel ricercare. A me pare che le donne abbiano davvero ancora tanto da dire, da chiedersi e da scrivere. Magari... a lapis. C'è una serenità, in questo coraggio. E una fermezza, in questi segni scritti a matita.

Erica Golo

LE “RUBRICHE”

Il sapere, le origini

Il prezzo da pagare per una 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

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/o. 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 "làppese a quatriglé", 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 "làppese a quatriglié" significassero /' irruzione arbitraria e prepotente di significazioni inconsce nella vita quotidiana. Capaci di creare vuoti di senso — il (per me) doloroso ritirarsi 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 mancanti, sbadataggini, errori...

Proscenio

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

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

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

Spazi, percorsi, persone

Presenze di donne che balzano improvvisamente agli occhi negli spazi della vita civile, sulla soglia di case, palazzi e uffici. C'è una geografia femminile coatta — fuori dagli ospedali, dagli asili o dalle carceri, per esempio — e forse ce n'è una più libera. Non sono necessariamente separate.

Produzione di sé e d'altro

Esiste sempre più avvertita l'esigenza di fuoriuscire dal tradizionale stato di "confino" nel privato per portare la propria presenza attiva e creativa nelle aree istituzionali e produttive. Questo processo di socializzazione tuttavia segna, contrariamente ai desideri e alle aspettative di una naturale evoluzione, una rottura del proprio equilibrio personale che porta in sé un rischio: quello di cedere all'assunzione dei modelli dominanti o di ripiegarsi su se stesse. È importante cogliere i segnali di questo delicato momento di passaggio. Superare la strettoia fra emancipazione eterodiretta ed auto emarginazione è fare fronte alla sfida e di creare per sé e per le altre donne degli spazi di autonomia e di liberazione. Questa rubrica desidera costruire 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

Tra virgolette

Parole pigre, parole sospette, parole abusate, parole rinnovate, parole ricche, parole-offerta, parola-insidia, parole doppie, parole finte, parole tra virgolette.

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

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 Fiumano, Giovanna Grignaffini, Laura Mariani, Rosella Prezzo, Paola Redaelli, Sara Sesti.

Comitato di collaboratrici: Iudith Adler Hellman, Giuliana Bruno, Gioia Fraire, Manuela Fraire, Nadia Fusini, Laura Kreyder, Antonella Leoni, Paola Melchiori, Marina Mizzau, Francesca Mollino, Henriette Molinari, Adriana Monti, Carla Mosca, Maria Nadotti, Rossana Rossanda, Claudia Solaris, Gitte Steingruber, Patrizia Violi.

Impostazione grafica di base: Gianni Sassi

Grafica: Ancilla Tagliaferri

Redazione: c/o Lea Melandri, via Bellezza 2, 20136 Milano telefono 02/5403817

© Faenza Editrice s.p.a. via Pier De Crescenzi 44 48018 Faenza (RA) tel. 0546/663488 telex 550387 EDITFA I telefax (0546) 660440

Abbonamenti e amministrazione: Faenza Editrice v. Pier De Crescenzi 44 48018 Faenza (RA) telefono 0546/663488 telex 550387 EDITFA I telefax (0546) 660440

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