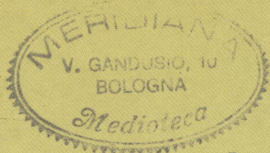


5



Lapis

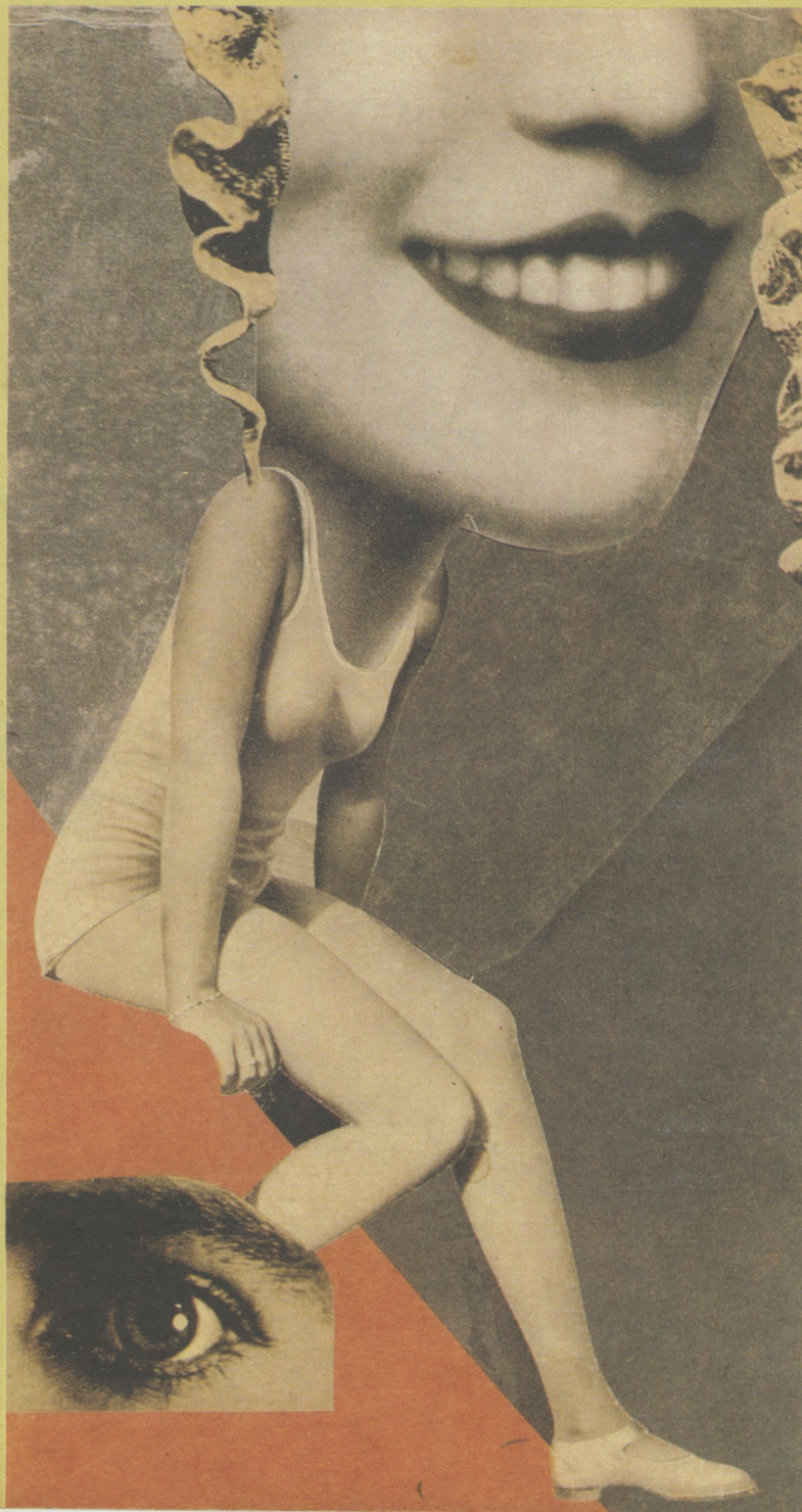
Percorsi della riflessione *femminile*

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

Numero 5
 Settembre 1989
 Lire 8.000

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

Spedizione
 in abb. post.
 Gruppo IV/70 -
 Trimestrale
 Registrato presso
 il Tribunale
 di Ravenna
 al. n. 896
 in data 18/03/1989.



CREDITS EBOOK

Titolo: Lapis - numero 5

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 5

~

Giugno 1989

Sommario

Credits Ebook.....	2
Il sapere, le origini.....	6
La filosofia con la faccia di Medusa.....	6
Un volto per essere.....	12
I due luoghi della mente.....	19
I dintorni della filosofia.....	23
Testi/Pretesti.....	29
Vestiti bianchi da fanciulla.....	29
Storia della mia stanza.....	34
Il Sogno e le Storie.....	43
Il dogma della snellezza.....	43
Pizzi neri e salmone.....	45
L'etica del sordido.....	50
Storia di donna senza lingua.....	53
Lettera non spedita.....	56
Una lettera per due.....	56
Racconti di nascita.....	58
Il parto: corpo in scena.....	58
Proscenio.....	64
Il viaggio delle donne di Troia.....	64
Le voci della memoria.....	73
I sortilegi con la forbice dadaista di Hannah Höch.....	78
Dai ricordi di Hannah Höch.....	83
Produzione di sé e di Altro.....	89
Una vagabonda al Ministero.....	89
La mia psiche e quella delle altre.....	93
Spazi Percorsi Persone.....	99
Donne scure in interni bui.....	99
Avvenimenti.....	107
Violenza sessuale: la legge e la rimozione.....	107
Parentele insospettabili.....	111
Il passo della Gradiva.....	116
Tra virgolette.....	127
Nomi.....	127
Biblioteca di Lapis.....	129
Lo strazio dell'Anima.....	129
Se la notte viene alla luce.....	133
Storia di uno svelamento.....	137
Melanie Klein: Il pensiero e l'immagine.....	142
Un minuscolo spazio interiore.....	150

Fame, ma non di cibo.....	152
Le rubriche.....	156
Colophon.....	160
Lapis.....	160

La filosofia con la faccia di Medusa

di Rosella Prezzo

Mio padre non conosceva le favole, o forse pur conoscendole non le amava, o forse pur amandole le trovava sconvenienti per lui, perché troppo vicine alle parole nutrici. Usava allora con noi bambini, attingendo alla sua cultura liceale, i personaggi della mitologia. Ci raccontava i miti greci, senza rendersi conto che essi sono le favole più antiche, quelle che — a detta di Platone — "le nutrici raccontano ai bambini per tenerli buoni", ma sono nello stesso tempo le rappresentazioni dei fantasmi interiori degli uomini. Nel "casermoni" dove abitavamo e, come noi, abitavano tutte le famiglie degli ufficiali, vi era per me e mio fratello un luogo il cui accesso era assolutamente proibito: le camerate dei soldati. Lì — raccontava la 'mitologia paterna' — era il regno custodito da una donna che aveva serpenti al posto dei capelli e pietrificava chiunque incontrasse il suo sguardo. Va da sé che innumerevoli furono le nostre "spedizioni segrete", animate soprattutto dalla mia curiosità tremante di poter vedere chi non poteva essere guardata in faccia. Forse cercavo nell'occhio di Medusa, nella sua *pupilla*, qualcosa importante per me: una piccola sagoma, una *bambolina* con cui giocare e in cui riconoscermi. La pupilla (*kore*), come dice Socrate ad Alcibiade, è la "parte più viva attraverso cui si vede", perché è quella dove chi guarda incontra nell'occhio altrui "la propria immagine", il proprio simulacro. Volevo entrare in quel mondo chiuso per me e nello stesso tempo vedere lo sguardo di quella signora che mio padre metteva a rappresentazione e a difesa dei suoi fantasmi, che mi hanno sempre allontanata come figlia femmina.

Forse è anche per questi suoi fantasmi che mio padre, a cui devo gli stimoli alla cultura e allo studio, per sedurmi alla laurea in medicina o in giurisprudenza mi chiedeva se non mi sarebbe piaciuto vestire il camice del medico o la toga prestigiosa del magistrato, insomma in qualche modo un'uniforme. Sarà stato invece per questo che la mia prima battaglia al liceo fu proprio quella di rifiutare il grembiule nero, segno di riconoscimento che era una messa a lutto del

corpo?

Scelsi la filosofia, che rappresentava per me il libero pensiero, la libertà contemporaneamente dal mio corpo e da mio padre. Eppure qualcosa si ripeteva: non ha forse ragione Musil quando dice che "i filosofi sono dei violenti che non dispongono di un esercito e perciò si impadroniscono del mondo racchiudendolo in un sistema"? Ma l'immagine di Medusa, eterno incubo e sogno, me la portavo dietro. Ed ho continuato ad inseguirla e cercarla quando ho potuto aggirarmi, più o meno liberamente, nei luoghi maschili della cultura e del pensiero; in quelle 'camerate' così ben ordinate e coattivamente ripulite da cancellare la presenza femminile, ma non l'immagine ossessiva di un'estraneità inquietante; e da cui erano pure scomparsi i segni dell'affaticarsi attorno al vivere.

In quelle 'camerate' dove i guanciali e le coltri dei 'soldati', che avvalgono e tengono al caldo i loro sogni e incubi notturni, devono trasformarsi, non per magia ma per ferrea volontà d'ordine, in "cubi". Questo è infatti il termine con cui, in gergo militare, si indica, la ricomposizione di tutti gli 'arredi personali' della notte, che devono assumere la figura di solidi il più possibile perfetti all'apparire delle prime luci dell'alba. La filosofia, al cui studio mi sono dedicata con passione, ha conservato a lungo intimamente per me l'effigie della Medusa, e la sua chioma serpentina in perenne movimento ha rappresentato l'immagine dei pensieri che nella testa si attorcigliano. In fondo lo ammetteva lo stesso Aristotele: "Anche quando si pensa è necessario avere qualche immagine con cui pensare". Io cercavo tuttavia anche un'immagine con cui pensarmi. Ma più mi addentravo nella forza persuasiva del logos, nel luogo che si mostrava aperto anche per me all'uniforme dell'universale in cui si dovrebbe formare ed esercitare la mente, più urtavo contro qualcosa che negava il mio sguardo. Più acquistavo il mondo del concetto e della significatività, più cadevo nella 'possibilità' di quella negazione propria che la 'libertà' del concetto ha sempre voluto rappresentare. L'amore della filosofia mi seduceva col suo sogno di 'libertà' e mi pietrificava nella mia 'insignificanza'. Quando approdai allo studio di Nietzsche, uno dei pensatori più tormentati dalla tragedia del vivere, il filosofo che più ho amato, finalmente ritrovai la figura di Medusa nel suo decisivo incontro con Zarathustra. Attraverso di lei, in quanto immagine della vita donna verità, Nietzsche percepisce consapevolmente il significato del femminile come *actio in distans* nella tradizione metafisica del pensiero, e apre verso la realtà della soggettività differenziata. "Posto che la verità sia una donna e perché no? non è forse fondato il sospetto che tutti i filosofi, in quanto dogmatici, s'intendevano poco di donne? che la terribile serietà, che la sgraziata invadenza con cui essi,

fino ad oggi, erano soliti accostarsi alla verità, costituivano metodi maldestri e inopportuni per guadagnarsi appunto i favori di una donna facile? (...) certo che essa non si è lasciata sedurre — e ogni specie di dogmatica se ne sta lì in attitudine mesta e scoraggiata. Ammesso che se ne stia ancora in piedi!". Nietzsche cioè, nella sua critica al pensiero come metafisica ("la cui credenza fondamentale è la *credenza ne Il' antitesi dei valori*") e nel suo tentativo di andare oltre, si rivolge proprio al femminile. Il femminile come elemento dionisiaco, in quanto esente da quei 'caratteri' che la *ratio* occidentale ha interpretato e assunto come valori e verità autofondanti, era stato infatti respinto in un fondo notturno e vissuto come caos vitale terrifico da cui bisognava distogliere lo sguardo; ma proprio perciò era rimasto vitalmente fuori dalla storia della metafisica, che rivelava ormai il proprio *fondamento* ideale come illusione. Non è Medusa che pietrifica perché orrida, è la resistenza a lei che si esprime in irrigidimento pietrificante. In fondo la bella Medusa era stata punita così orribilmente per aver violato, con un atto d'amore, il recinto sacro del tempio di Atena, la quale userà poi la sua testa mozza a difesa contro i nemici (forse più interni che esterni). Il mio mito poteva allora spogliarsi del suo incantamento e venire riletto, ma solo alla luce di un mito ancora più potente, come quello, appunto, del *femminile*, che Nietzsche — nonostante il lucido sguardo di sospetto che lancia alla storia del pensiero e alla genealogia dei valori — non può che cogliere puramente in eredità come peso del passato. Quelle immagini del femminile nella loro costitutiva ambivalenza, di cui Nietzsche assume una faccia rivalorizzandola per il pensiero dell'oltrepassamento, sono anch'esse il frutto di un'interpretazione secolare della nostra cultura e ne rappresentano anzi il *codice segreto*.

Appena ebbi finito di scrivere quel saggio su Nietzsche imperniato su Medusa, la paura di lei e la mia ricerca di una sua immagine positiva, feci un sogno in cui, in una situazione per me rivelatrice, compariva mia madre. Già, mia madre: così poco intellettuale, così tanto nutrice; così poco 'simbolica', così tanto 'letterale'. Non avrei mai voluto essere come lei. Ma quel sogno mi diceva qualcosa: mi ricordava, anche un po' ironicamente, i *risvolti intimi* del pensare, e mi indicava — come la risata della serva tracia sulla caduta del protofilosofo — la trappola, sempre pronta a scattare, del *sacrificio* e dell'*altare*. Non rappresentava certo, quel sogno, la sublime illuminazione sull'ennesima strada di Damasco, né la rivelazione di un recinto sacro che si proietta in un tempo dell'origine primordiale destinato a perpetuarsi in un rito autoappagante, che sacrifica sui purificati altari d'altro *genere* le individualità intricate in vita che noi siamo. Mi ricordava semplicemente gli intimi luoghi *incrociati* dell'esistenza, in cui spesso rischiamo di inciampare ruzzolando miseramente mentre crediamo di poggiare saldamente i nostri piedi in

un mondo di *gerarchie celesti* e di puri *legami simbolici*. Mi indicava quei luoghi incrociati che già siamo, dove vita e pensiero, oblio e memoria, corpo e fantasmi, mito e storia, definizione e polisemia, come pure immaginario imbalsamato e volontà di libertà, concettualità vuota e silenzio pensoso, incrociandosi significano; ma dove, alla fine di ogni sistematizzazione normativa, perde visibilità e significanza proprio questo lavoro di incroci: rimangono allora solo caselle riempite di senso, contigue a insignificanti caselle nere. Esattamente come nel gioco delle parole incrociate. Mia madre ha sempre amato le parole crociate; quel paziente riempirsi di caselle vuote da cui, intessendo file di lettere, emergevano come per incanto dei significati. Ma non li finiva quasi mai quei quadri: rimaneva sempre qualche spazio vuoto, come se i conti non tornassero mai. Eppure nessuno poteva sottrarle quel piccolo piacere, nessuno di noi poteva sostituirla. In quei giochi enigmistici io, perciò, correvo ai margini, e la mia attenzione si appuntava dove il gioco consisteva nel rintracciare una figura (spesso un volto) dissimulata all'interno di un paesaggio tutto pieno, troppo pieno; una sagoma non immediatamente percepibile tanto è intricata nell'insieme e tanto il suo profilo svanisce mimetizzato nell'autoritratto altrui. Quella *passione per l'intrigo* che animava mia madre e quel mio *passatempo* infantile al suo fianco non potevano forse diventare il metodo di ricerca e di pensiero a me più vicino, l'immagine con cui pensare ripensandomi?

La Filosofia, il Pensiero e la sua Storia, persa la maschera seduttiva potente della Medusa, si assimilava ora nella mia mente ai quei disegni enigmistici 'pieni di sé' ma impastati d'altro che scrutavo da bambina con la serietà del sospetto e la leggerezza del gioco. Ma sapendo, anche, che se il 'gioco' termina nello svelamento di un'immagine nascosta, non può terminare l'ostinazione del pesare, perché a partire di lì si apre un paesaggio molto più intricato in cui io stessa sono coinvolta. Sollevare lo sguardo sospettoso e disincantato dove il significato definito e articolato forma un paesaggio che sembra riferirsi solo a se stesso e si ostenta come autosignificante, ma che tuttavia prende corpo attorno a una dissimulazione, non vuol dire infatti appagarsi del disvelamento come di una verità ultima (del fatto ad esempio — come direbbe Luce Irigaray — che il matricidio è la verità del pensiero e della cultura maschili). Perché quella figura dissimulata, d'altra parte, vive 'complice' di quell'universo di segni oppositivi e complementari che l'ha resa invisibile incastrandola e significandola al suo interno. Rispetto a questo universo ogni donna è estranea in quanto esclusa come 'ontologicamente nulla', ma contemporaneamente intimamente familiare in quanto presenza di genere immaginariamente onnipotente. Onnipotenza metafisica come originaria *materialità prima*, senza volto come le immagini della Grande Madre, perduta per sempre, anteriore alla

logica dei sostituti, delle sostituzioni significanti, e proprio per questo "insostituibile"; e come *smaterializzazione pura*, idea di divina bellezza cui la deriva delle sostituzioni significanti vorrebbero approdare. È per questa sua ambivalenza che la filosofia riscuote, negli ultimi anni, tanto successo presso le donne. Ed è per questo ambivalente intrigo, non pienamente rilevato a se stessa, che la donna che vuole rivendicare e affermare un suo luogo, un suo esserci e un suo pensarsi come autovalorizzazione, finisce spesso per assumere in proprio quell'immagine di 'corpo glorioso', o di 'distanza sublime'.

Quando infatti si è giunte a cogliere quella presenza dissimulata, non si è arrivate alla 'verità' originaria e nascosta del paesaggio, ma solo a un intrico maggiore di quello che il paesaggio pretendeva di offrire e di essere e che una pura volontà escatologica nasconde a se stessa. Il paesaggio è diventato più 'vero' perché più complesso, più complicato, dove il pensare stesso è una forza che complica, co-implica corpo e pensiero, il sapere e le sue origini sempre presenti: implica cioè di nuovo a pensare implicando chi pensa in una profonda trasformazione.

Qui sta anche l'ironia di non prendere troppo sul serio proprio quell'immagine che il pensiero maschile ha prodotto di sé e che continua a produrre un'intima e spesso inconsapevole fascinazione: immagine superba, a tutto tondo, autofondante, come se esso stesso fosse esente nel suo farsi quotidiano dall'immaginario sessuale, dalle radici corporee, dall'intrico della differenza dell'altra, quasi che tutte queste cose fossero delle 'debolezze' rispetto alle quali solo la donna avrebbe a che fare e da cui essa, per guadagnare una sua identità pubblica, dovrebbe disfarsi come di una "parte maledetta".

Ma qui sta anche l'ostinazione a non riprodurre lo stesso meccanismo di *fuga* che è alla base di un pensiero che nasconde la sua storia, e che si è formato per combattere il pericolo che ci viene dall'interno guadagnando velocemente l'uscita dalla caverna delle ombre sensibili.

Certo, questa non è la "quiete senza passioni" che per Hegel deve essere la filosofia; né chi pensa qui si vive secondo l'immagine platonica dell'albero che ha le proprie radici nel cielo. Eppure è ancora e di nuovo pensare. Ma cosa significa pensare? Heidegger segna un punto di svolta quando dice: "Che si mostri interesse per la filosofia, non attesta ancora alcuna disposizione al pensiero; (...) Al contrario: l'occuparsi di filosofia può anche ingannarci nel modo più tenace, dandoci l'illusione di pensare, perché, in fin dei conti, senza sosta 'filosofiamo'". Ma il lavoro, le pratiche e le riflessioni di molte donne hanno spostato, radicalizzandola, la domanda stessa.

Che cosa significa, infatti, pensare quando l'interrogante — che è estranea e familiare a quell'universo stesso — è la differenza sessualmente, consapevole ormai che il pensiero si è strutturato su un (dichiarato) assenteismo della realtà sessuale e che rappresenta invece un monismo sessuale?

Luce Irigaray, la teorica che ha formalizzato 'filosoficamente' il pensiero della differenza sessuale, afferma: "La differenza sessuale rappresenta uno dei problemi o il problema che la nostra epoca ha da pensare". Ciò, tuttavia, non può essere assunto in quanto tale come un oggetto esterno su cui riflettere, un'ennesima categoria analitica che può fondare una nuova scuola filosofica, ma non per questo aprire nuovi e differenti luoghi di pensabilità. Anche perché non è poi così vero che il pensiero filosofico non ha mai pensato la differenza sessuale; al contrario, l'ha pensata a tal punto da far sparire in essa, attraverso l'interpretazione del genere maschile e femminile e la sua derivata strutturazione categoriale oppositiva e complementare, la diversa pensabilità del rapporto fra uomo e donna, fra identità e differenza. Ha fornito cioè il codice *genetico* con cui 'si pensa', 'si immagina', 'si vive' *filosofando*.

Il superamento di ciò può essere possibile solo se non si teme di confrontarci — come suggerisce Julia Kristeva — con l'altro che ci abita e che espelliamo fuori di noi per non riconoscere la vita che continua a vivere in noi; se non si cerca troppo frettolosamente di saltare sopra la propria ombra, ombra che ogni corpo vivente e mortale getta. Se non si evita di porsi l'interrogativo — certo 'stonato' per una marcia trionfale, 'indecente' per chi crede di vivere la propria utopia realizzata, 'disfattista' per chi si assume il ruolo di difensore della patria —, l'interrogativo di *come* la differenza sessuale in quanto immagine forte e invischiante del maschile e del femminile, che hanno fornito la scena o il retroscena mentale oltre che la grammatica del filosofare, si è contemporaneamente 'depositata' nei due differenti sessualmente.

Un volto per essere

di Nelvia Di Monte

Nelvia Di Monte ha fatto il perfezionamento in Filosofia all'Università di Pavia ed è redattrice della rivista di poesia "Il segnale"

"Annie ha abbassato il vetro del suo scompartimento e m'ha visto. M'ha guardato a lungo, senza collera, con occhi inespressivi" (J.P. Sartre, *La Nausea*)

"Questa presenza della non significanza del volto [...] è l'evento originale della bellezza femminile" (E. Lévinas, *Totalità e Infinito*)

"Non ho grazia; nemmeno quella di rendermi conto da che cosa dipenda; inoltre, poiché non sono graziosa, non ho neanche grazia interiore" (H. Arendt, *Rahel Varnhagen. Storia di una ebrea*)

Può sembrare eccessivo e fuorviarne iniziare un percorso in ambito filosofico con ben tre citazioni, tutte sul *volto*, ma riconducibili a tre filosofi assai diversi, nonostante alcune analogie ed elementi comuni: il riferimento ad Heidegger e alla fenomenologia, l'esistenzialismo, la priorità del politico (o dell'etica), il legame con la tradizione ebraica (per la Arendt e Lévinas)... Ma non sono questi stretti riferimenti a teorie filosofiche il punto di partenza; piuttosto è stato un lento depositarsi di elementi durante — o a fianco — di studi e letture, come piccoli grumi non facilmente riassimilabili al resto e difficili da sciogliere o dimenticare.

Avevo concluso anni fa una tesi su *La Nausea*, con tutti gli approfondimenti del caso sull'esistenzialismo sartriano, la libertà, la creazione artistica, e mi era rimasta, quasi d'avanzo, la figura di Annie, il secondo personaggio del romanzo dopo il protagonista, Roquentin: e mentre costui, alla fine, si salverà dal banale abbandono all'esistenza ingiustificata decidendo di scrivere una storia (che è poi, di rimando, la storia che si è snodata nell'opera) per riscattare e dare senso almeno al suo passato, Annie scompare con quest'ultima immagine di lei al finestrino del treno, con il suo volto inespressivo... Annie rappresenta l'immaginario irrealizzato, chiuso nella sua totalità e onnipotenza narcisistica, che non trova una definizione

in grado di renderlo esternarle e comunicabile, non oltrepassa cioè i limiti della singola coscienza che immagina verso *altro* o *altri*. Un personaggio tragico che si destina al fallimento e il cui spessore è dato dalla consapevolezza con cui analizza gli avvenimenti della propria vita, riflettendoli nelle parti del suo volto: "sono cambiata fino al bianco degli occhi" dice per anticipare che non crede più nei "momenti perfetti", poiché i momenti vissuti non si possono disporre con l'ordine di una melodia.

Caduta l'illusione romantica di poter vivere l'esistenza con la forma di un'opera d'arte, Annie rinuncia a guidare la propria vita, che continua a scorrere quasi esterna a lei; distoglie lo sguardo dalla realtà, banale e priva di senso, per lasciarsi andare alla magica fascinazione di un mondo irreale, fatto di ricordi e di storie ricostruite dalla fantasia. Un mondo che non la soddisfa, ma che con lucida caparbia non vuole osservare nella giusta luce e dimensione: "Io vivo nel passato. Riprendo tutto quello che m'è capitato e l'aggiusto. Così da lontano, non fa male, quasi quasi ci si cascherebbe. Tutta la nostra storia è abbastanza bella. Vi do qualche colpo di pollice e diventa una sequenza di momenti perfetti. Allora chiudo gli occhi e cerco di immaginare che vivo ancora dentro". (1)

In questo sguardo che si chiude il mondo reale viene meno e, con esso, svanisce anche l'espressività: quella del volto e, contemporaneamente, quella dell'immaginario che il personaggio racchiude dentro di sé come uno scrigno dove poter vivere delle "storie", rinunciando ad una propria storia. Annie recita delle storie dentro di sé come prima recitava nel teatro; non accetta il suo vero volto, preferisce la maschera di chi finge anche a se stessa sulla scena di un mondo irreale. Difficile dimenticare Annie e il suo "mi sopravvivo", perché era lì il grumo che mi impediva di archivarla come semplice personaggio letterario-filosofico: era questa rinuncia a trovare un punto di equilibrio tra vissuto e immaginario, tra i momenti della propria esistenza (lasciati scorrere senza legami e direzione) e il simbolico inteso come possibilità di 'senso' e di significazione. Come troppo spesso è avvenuto, e ancora avviene nella storia delle donne, fin che resta inespressa l'interiorità rischia di dilatarsi e di togliere consistenza al soggetto stesso, incapace di rapportarsi ad altro fuori di sé; questa ipertrofia dell'immaginario disgrega: da una parte la realtà quotidiana (e sociale) che trascina ed assorbe, dall'altra un immaginare, un creare, fine a se stesso, in mezzo — scisso — l'io che sopravvive rispetto ai due mondi, in quanto non riesce ad aggregarli con nessi di senso, se si priva di una prospettiva da cui guardare e verso cui procedere. Di tanto vissuto e immaginato, resta solo l'inespresso e il volto spento di un'identità mancata. L'espressività del volto come punto di

incrocio — e di raccordo — tra l'interiorità e il mondo, tra la singola soggettività, con le sue caratteristiche specifiche, e gli altri; come condizione stessa del *manifestarsi* del soggetto, che si pone in relazione e si apre al senso e alle cose. E banale, lo so, ma non scontato: fin che il volto femminile si rinchiude verso 'dentro' o resta emblema, simbolo d'altro, non può esservi autenticità ed espressione. Nemmeno in quel pensiero che pone il volto come elemento fondante della significazione e dell'etica; anzi, proprio l'assolutizzazione teorica toglie spessore (e quindi valore) al soggetto che sta dietro quel volto. Mi è stato difficile, leggendo le opere di Lévinas, allontanarmi subito dal fascino emanato da alcune metafore filosofiche che cercano di suggerire, più che argomentare, alcuni elementi concettuali riguardanti il femminile: questa misteriosa immagine di donna "che fa risuonare dei propri passi le segrete profondità dell'essere"; questo femminile che, epifania dell'Amato, "Si manifesta al limite dell'essere e del non essere, come un dolce calore in cui l'essere si disperde per irraggiamento".

(2) Diverse autrici hanno già criticato con approfondite motivazioni la posizione di Lévinas riguardo al *neutro*, il solo genere che la logica formale conosca; l'ambiguità della sua teoria che vorrebbe superare la "neutralizzazione dell'Altro" in favore dell'accoglimento e del riconoscimento della alterità (3), ma che di fatto non riconosce il femminile come Altro, lo pone nella prossimità al neutro, custode della soglia tra natura e cultura, oggetto incapace di parlare in proprio, di dirsi. (4) Io però volevo restare ancorata al volto, situarmi sullo stesso luogo ontologico che, per Lévinas, è fondamento insieme del significato e dell'etica, quasi per confrontarmi sul suo stesso terreno e per cercare di aggiungere qualche tassello alla mia ricerca-mosaico sulle possibilità per il femminile di esprimersi con il proprio volto. Da qualunque affermazione teorica di Lévinas io partissi, mi ritrovavo di fronte allo stesso grumo della insignificanza del volto femminile che mi era stata posta da Annie; allora in modo più letterario, con un personaggio creato dalla fiction di un romanzo filosofico, qui con precise argomentazioni, ma il problema rimaneva invariato nei suoi termini: l'estrema difficoltà per il femminile di manifestarsi come sé autentico e autonomo. "(...) abbiamo cercato di presentare l'epifania del volto come l'origine della exteriorità. Il fenomeno essenziale del significato coincide con l'esteriorità. L'esteriorità è proprio la significanza. E soltanto il volto è esterno nella sua moralità" (5): per Lévinas solo l'esteriorità può garantire la significazione e la moralità, in quanto con essa l'Altro si mostra nella sua irriducibile autonomia ("Non deve essere spiegato, perché è a partire da esso che comincia ogni spiegazione") e, contemporaneamente, si pone nella situazione sociale del riconoscimento.

Proprio questa exteriorità viene via via sottratta al femminile, indirizzato a procedere verso

l'infinitesza e l'inconsistenza di un luogo, un "altrove", dove regnano l'oscurità, la mancanza, l'equivoco: "La femminilità non si realizza come assente in una trascendenza diretta verso la luce, ma nel pudore. Il movimento è dunque qui inverso". (6) Il femminile si caratterizza non nell'affermazione, ma nel suo ritrarsi verso l'interiorità, nel custodire l'intimità dell'eros in una "società intima" e "senza linguaggio", che si rapporta al sociale, ma in negativo. Movimento in cui non c'è l'essere, ma il "mistero", il "non-ancora", l'indefinito quindi, ciò che non ha forma né stabilità poiché non ha lo spessore della realtà, non si dà come presenza. Il femminile attua un'inversione del volto" e in questo movimento di introflessione e ribaltamento smarrisce se stesso: quello che può sembrare una iper-affermazione del volto femminile ("Il femminile offre un volto che va al di là del volto"), di fatto è quanto lo nega, non direttamente come nulla, ma surrettiziamente come non-ancora-essente; così che ciò che può diventare indistintamente tutto, si mostra — realmente — con l'impalpabilità di un'ombra: un essere sfuggente, mancante mai compiuto.

Anche quando Lévinas cerca di caratterizzare il femminile nelle figure dell'Amata e della Madre, segue un procedimento che non può determinare la significazione del volto, non solo perché riassume la singolarità nel generale e, nel genere, la specificità del singolo scompaiono (e non mi soffermo sui limiti delle due figure di donna: l'amata, la madre...); ma perché se viene posto come *simbolo*, il volto non è più espressivo, non significa innanzitutto sé ma altro: è un tramite, un mezzo di passaggio, ed è quindi negato nella sua presenza.

E scontato, mi ripetevo, non trovare affermazioni positive sul volto femminile in filosofi, che pure non possono essere riduttivamente tacciati di anti-femminismo o di non aver considerato il femminile nelle proprie teorie... Forse rivolgendomi a filosofi donna avrei potuto continuare in modo più approfondito la ricerca: con questo spirito ho affrontato la lettura di *Rahel Varnhagen. Storia di una ebrea* di Hannah Arendt, ritrovandomi poi con alcuni elementi guadagnati al mosaico sulla espressività, ma con altri elementi che, ancora una volta, rischiavano di offuscare quanto acquisito. Nel libro mi ha colpito subito il riferimento alla propria "mancanza di grazia" con cui Rahel, non un personaggio letterario ma una donna realmente esistita, dimostra di non riconoscersi nel suo volto, poiché non lo accetta nella sua specifica realtà e lo rapporta, invece, alle aspettative esterne (storico-sociali) e personali (riscattarsi dall'essere ebrea, non ricca, non bella); in esso Rahel concentra i propri desideri frustrati, non accettando la propria presenza nel mondo così com'è, né la propria storia, dal momento che ne sfugge l'origine.

Nel corso della lettura mi rendevo conto che anche Hannah Arendt (la quale non voleva attribuirle "un destino diverso da quello che lei stessa coscientemente ha vissuto") (7) non ha accettato completamente quel volto, poiché non presenta Rahel nella sua completezza, ma piuttosto come simbolo di una condizione storico-esistenziale: essere donna ebrea intellettuale in Germania all'inizio dell'Ottocento, in epoca romantica, quando si chiudevano agli ebrei possibilità di integrazione e affermazione sociale. Rahel ha "narrato" la sua storia attraverso quella scrittura (lettere/diario) che cerca di fissare il vissuto e di stabilire un rapporto con gli altri uscendo dalla propria interiorità, ma che non riesce a superare il frammentario del giorno dopo giorno; ha lasciato che fosse il marito a pubblicare le sue lettere, scegliendole, modificando gli elementi, censurandone altri. Riordinarle per lei avrebbe voluto dire introdurre un proprio ordine, scegliere una prospettiva, distaccarsi cioè dalla semplice trascrizione del vissuto per dargli una forma che fissasse dei contorni entro cui riprendere anche la mancanza di grazia dell'origine. Se questo non può avvenire, perché l'esistenza è una continua fuga per riscattarsi, allora non si dà nemmeno un orizzonte di apertura al senso e la vita sembra stretta sotto una cappa di banale mediocrità. Rahel scrive nel suo diario: "Quel est l'effort le plus secret de tout art, et la raison de cet effort? Celui d'échapper par l'acte à notre statut en ce bas monde, limité et constamment importuné. Nous créerions un autre monde, si nous le pouvions". (8)

Per Rahel, come per Annie, la realtà quotidiana — la vita vissuta come mancanza — procede da una parte e la pienezza del senso viene relegata ad un altrove, luogo dell'arte e del bello. La scissione dei due mondi lascia che il soggetto, sradicato, si adegui ad un posto non scelto, non sappia cioè manifestarsi nella sua unicità e rimanga intrappolato in un destino di "schlemihl", parvenza inconsistente ed inespressiva che attende da altri il proprio riconoscimento.

E così, per un certo verso, Rahel rimane anche in questa biografia della Arendt, che trascura o sminuisce alcuni aspetti della vita reale di questa donna e ne assolutizza uno, l'essere ebrea, così che la protagonista diviene un simbolo, perdendo altre connotazioni. Rahel ha così una storia e una voce, ma non il suo volto reale: e anche la sua voce, che traspare dalle molte citazioni dei suoi scritti, risulta quasi amplificata e come scorporeizzata dal passaggio attraverso quel volto simbolico che rappresenta un'Altra ("un volto che va al di là del volto"), quasi una maschera che viene posta su un'esistenza compiuta per amplificarne il valore, come se quella vita non fosse sufficientemente significativa in se stessa. (9)

Il simbolico qui, questa Terza inclusa (Rahel è l'Ebreia), che viene introdotta come termine medio tra l'interiorità di una persona e il mondo in cui vive, tra l'unicità del soggetto e le aspettative della società, rivela la sua ambigua pericolosità: introduce la necessità di un emblema a cui la Arendt rapporta se stessa e l'altra donna, Rahel, come se questo emblema fosse la garanzia di una significazione, di un riconoscimento che solo in questa forma il vissuto può assumere nel mondo. Quindi il soggetto non può essere ancora autentico e autonomo, dal momento che ha bisogno di un 'nomos', e la differenza è posta come una mancanza, un adeguamento ad un 'generale' (con tutta la forza e la coercizione della categorizzazione). Se, come afferma H. Arendt, il "chi" dipende sempre dalla relazione con l'altro perché l'interiorità che si chiude nei propri confini è destinata al silenzio e la fuga nell'immaginario conduce allo sradicamento, penso tuttavia che sia necessario rivedere la funzione del simbolico anche nei tentativi condotti da donne per trovare uno spazio di riconoscimento per sé e per altre: se è vero che questo termine medio può evitare la fusionalità dell'io-tu, cioè la chiusura in un gioco di specchi, esso però rischia di sminuire e confondere l'unicità e il valore di ogni singola soggettività, che viene rapportata ad un genere prefissato, un unico simbolico, un infinito. L'Amata, la Madre, l'Ebreia... sono volti fittizi, e il vero volto che essi nascondono non ha possibilità di diventare visibile come se stesso e in tutta la sua complessità; rischia di essere, per altre vie, ancora una volta neutralizzato, negato, smarrito.

Note

(1) J.P. Sartre, *La Nausea*, Einaudi, 1980, p. 205.

(2) E. Lévinas, *Totalità e Infinito*, Jaka Book, 1986, p. 159 e p. 263.

(3) "noi chiamiamo volto il modo in cui si presenta l'Altro [...] si esprime. Il volto, in opposizione all'ontologia contemporanea, introduce una nozione di verità che non è lo svelamento di un Neutro impersonale, ma un'espressione" (Lévinas, *op. cit.*, pp. 48-49).

(4) W. Tommasi, *La tentazione del neutro*, in *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga, 1987, pp. 98-99.

(5) Lévinas, *op. cit.*, pp. 268-269.

(6) E. Lévinas, *Il Tempo e l'Altro*, Il melangolo, 1987, p. 57.

(7) H. Arendt, *op. cit.*, Il Saggiatore, 1988, p. 8.

(8) R. Varnhagen, "Lettres et journal" (extraits), riportate nell'edizione francese del testo della Arendt (Tierce, Paris 1986).

(9) Sul riferimento della Arendt alla maschera nel teatro antico ("persona") riguardo al problema dell'apparizione pubblica e giuridica della persona, vedi anche l'interessante saggio di Françoise Collin *Du privé et du public* in "Les Cahiers du Grif", n. 33, 1986, pp. 54-55.

Il sapere, le origini

I due luoghi della mente

di Luisa Bonesio

Luisa Bonesio è ricercatrice presso la sezione teorica del dipartimento di filosofia dell'Università di Pavia.

Ho studiato filosofia con impegno e passione, e continuo a farlo con rinnovato e approfondito amore, quello che mi fa sentire che, nonostante le mie numerose curiosità, non avrei potuto scegliere altre strade. La filosofia infatti ha per me sempre voluto dire tenere aperto uno spazio di molteplici pensabilità, dove far convergere gli apporti di discipline diverse o affini, e questo anche secondo la mia formazione di scuola. Negli ultimi anni, parallelamente al crescere dell'esperienza culturale e alle difficoltà a realizzarsi soddisfacentemente in campo universitario, mi si sono presentate varie occasioni di allargare il campo d'intervento, recuperando per tale via interessi rimasti allo stato dilettantesco: penso in particolare alla ricca esperienza di confronto con l'architettura di Angelo Mangiarotti; ma anche alle occasioni che mi sono state date di ripensare il senso e le possibilità di un lavoro filosofico che contribuisca all'elaborazione di nuovi modelli d'interpretazione e di gestione delle attuali complessità sociali, così come all'invenzione di nuove intersezioni fra disciplinarità diverse. Sono stati momenti importanti relativamente alla consapevolezza del proprio lavoro, in cui la tentazione di 'provarsi' fuori dal contesto più ovvio della trasmissione del sapere filosofico — che pure è prezioso di scambi personali —, ha potuto trovare verifiche, e soprattutto ha gratificato la passione filosofica della sensazione di 'servire a qualcosa', di riuscire finalmente a trovare una traduzione concreta di un sapere sul quale pesa il secolare pregiudizio dell'inutilità. Infatti la maggiore frustrazione che può derivare dal lavoro nella ricerca filosofica, quando non ci si identifica interamente nella logica di riproduzione della disciplina accademica e nei suoi rituali di rappresentazione, è provare la tendenziale vuotezza di uno strumento conoscitivo di ampie potenzialità che però non riescono a trovare, se non in modo occasionale, realizzazioni soddisfacenti.

Se dalle considerazioni sulle condizioni formali del mio lavoro passo agli ambiti in cui si esercita, posso riconoscere, nel modo di selezione e di costruzione dei percorsi teorici, una convergenza verso l'orizzonte della riflessione del femminile. Anche se in passato mi è capitato di occuparmi di teorie sul femminile, e più di recente del loro statuto epistemologico, nel mio percorso e nella mia

storia l'individuazione del femminile in quanto spazio della riflessione non poteva avvenire che nei modi della mediazione, non dirigendo uno sguardo diretto su qualcosa che per sua natura sfugge a concettualizzazioni rigide, ma tramite *détours* in uno spazio aperto e indefinito. Questo spazio è quello dove si gioca la possibilità di una costruzione del senso e delle sue interpretazioni, dove si affina e si dispiega la capacità di ascolto e di risonanza di stili particolari. Questo è per me l'orizzonte del pensiero estetico, della filosofia dell'apparire e dello studio delle forme, non racchiuso nell'individuazione di una disciplina settoriale, ma seguito nei suoi momenti di apertura di nuovi spazi filosofici, di nuove immaginabilità del mondo (Nietzsche, Benjamin, Heidegger, la filosofia del sublime, le scritture filosofiche...).

Quella di poter comporre le tracce di una storia possibile, è una consapevolezza che nella sua fecondità è venuta con gli anni, spogliandosi via via dalle prese di posizione ideologiche e riconoscendo nelle forme e negli oggetti della passione filosofica — quella più personale, libera dalle necessità istituzionali come dalle mode — i passi di una molteplice e non lineare ricerca dove memoria, scrittura, divenire dell'esperienza, delineano gli sparsi tasselli, in uno spazio insieme immaginativo e riflessivo, consapevole e inventivo, di una costruzione del senso. Tutto ciò ha richiesto un lungo apprendistato analitico, un cammino di conoscenza, la conquista di una giusta distanza. La mia ricerca ha perso quel tanto di costrizione, di ansiosa acribia, dal momento in cui ho imparato, grazie a un personale scavo analitico e genealogico, a usare meglio e più liberamente delle mie risorse, a 'fidarmi' di più delle vie intuitive nell'individuazione degli oggetti e dei percorsi. Da allora è come se avessi ritrovato la comunicazione fra due luoghi scissi della mia mente, quello sensibile-intuitivo, immaginativo, popolato di figure, ricordi, desideri, paesaggi interiori, e quello razionale, rigoroso, analitico, super-reale, realizzando il loro spazio comune nella scrittura. Da qui, probabilmente, il mio interesse per le matrici figurali delle scritture filosofiche: per quegli schemi immaginativi attraverso i quali un filosofo (uno scrittore) mette in forma il suo pensiero, tracciato originariamente figurale ed estetico della ragione. L'unità sostanziale della mia ricerca, in questa luce, mi è apparsa solo relativamente tardi. Gli oggetti principali e il metodo analitico

sono sempre stati all'interno di un'interrogazione 'originaria', che man mano è emersa più consapevolmente: la domanda sulla costituzione 'estetica' del senso, sulle immagini come apparire e bellezza, sullo stupore originario di fronte allo spettacolo della natura e delle arti, sul venire in luce del mondo. E se, nietzschianamente, nella ricerca filosofica di ciascuno è rintracciabile l'inavvertita memoria e l'autobiografia dissimulata, non c'è dubbio che nel movimento di questa interrogazione posso riconoscere un grato stupore infantile, la profonda fascinazione estetica di fronte all'immemorabile bellezza della natura, l'assorta contemplazione paga di sé e la curiosità 'scientifica' per le sue manifestazioni, e soprattutto, il senso di un'appartenenza originaria e inscalfibile che non trova l'uguale in nessuna comunanza sociale o ideologica.

Dunque, lavorare filosoficamente per me è, da questo punto di vista, pagare nel simbolico il debito di riconoscenza racchiuso in una strutturante esperienza della natura, nella rivelazione della molteplice bellezza delle montagne che, aldilà della mia infanzia, ha potuto riverberarsi e tradursi nell'elaborazione della scrittura e in sempre rinnovato impulso di riflessione. Ma perché quello che era solo la casualità del dato autobiografico o la tonalità di una nostalgia potesse trasformarsi in coerenza di sguardo e d'interrogazione, in via a un senso, è stata necessaria la pazienza di tutte le deviazioni e le occasionalità che un apprendistato di riflessione comporta: e dunque gli incontri, le frequentazioni di campi diversi della cultura, le suggestioni e i metodi di altri ambiti, l'amore e la curiosità per la letteratura e l'arte, il tempo e la fortuna di imbattersi o di indovinare luoghi e ricerche affini... (E naturalmente anche le ritornanti insoddisfazioni, le tentazioni di cambiare, le frustrazioni, il miraggio delle evasioni: tutte occasioni per affinare la propria capacità di ascolto e di finezza interpretativa).

L'autobiografico si può rintracciare nell'obliqua continuità del 'prendere sul serio' le immagini dell'apparire, nel dis-occultamento dell'orizzonte comune delle radici affettive di un paesaggio delle origini e lo schiudersi 'sublime' dell'immaginazione, verso quell'ampliarsi indefinitamente in modo estetico della ragione che interroga le immagini e le fa risuonare secondo affinità non predeterminabili, recuperando per tale via la consapevolezza della sua natura analogica e immaginale. È questo, in particolare, che ho indagato negli studi sul sublime. So anche che l'essermi occupata di questo luogo di costituzione dell'esperienza, è connesso all'ideale e al piacere di un'apprensione del reale in cui sensibilità, intuizione, ragione, visionarietà e memoria non sono più disgiunte e conflittuali, ma potenziandosi vicendevolmente lasciano apparire le cose nel loro volume di complessità e di bellezza,

imparando a stare in una distanza rispettosa e armonica di risonanza.

Se l'apprendistato filosofico per me è stato un fondamentale affinamento dello sguardo, reciprocamente la capacità di sentire, di immaginare, di ascoltarsi, ha recato sempre nuovi apporti e nuova vita ai miei studi, evitando finora la sensazione d'isterilimento delle potenzialità conoscitive dello strumento che ho scelto per interpretare la realtà. È in questo scambio vitale tra il filosofico e l'esistenza che mi pare leggibile l'impronta del femminile; anche se, prima di cominciare a praticarlo, ne ho a lungo provato la nostalgia teorica nelle pagine di Nietzsche.

La tensione che deriva dalla presenza di molte sfaccettature e forse anche di contraddizioni nella mia posizione verso il lavoro filosofico, ha avuto tuttavia la fecondità di poter esperire diverse linee di ricerca, allargando l'ambito più specifico, con suggestioni a ripensare continuamente il senso del mio lavoro, nel confronto con esperienze diverse. E qui sta anche il possibile tornaconto di compensazione per quello che altrimenti potrebbe essere valutato — anche se ormai sempre meno da me — come il solipsismo di una ricerca individuale, senza risonanza nella parola sociale, oppure interpretazione 'sapienziale' del ruolo filosofico, trasmissione personale di un'invecchiata passione.

I dintorni della filosofia

di Patrizia Calefato

Patrizia Calefato è ricercatrice di filosofia del linguaggio all'Università di Bari.

Lei si domanda come una donna interroga la filosofia. E incomincia a risponderci dal *dove*.

Un *dove* che ritrova ai dintorni della filosofia, in quel senso 'minore' dei saperi sulla vita che del sapere dicono il riso e l'amore. 'Sapere sessuato', nominano. Filosofia spontanea, filosofia di ogni giorno, senso sotteso all'agire al creare al parlare all'amare al buttare all'aria. Inversione dei valori: la debolezza degli statuti del sapere diviene la forza del desiderio di sapere. Sapere come leggerezza del desiderio. Leggerezza profondamente sensata. Non la debolezza della superficialità o il disincanto della equivalenza tra tutti i valori che porta alla sparizione del valore. Piuttosto, un'evanescenza dell'io a cui si accompagnano una profondità e una coerenza paradossali, giocati a volte sul fraintendimento quale paradosso etico, o dissonanza nel linguaggio, o ironia esistenziale.

La trans-valutazione come percorso tracciarle dallo sguardo di una donna: accade che ciò che gli stereotipi della morale e del linguaggio congelano nella inesorabilità di un codice, possono diventare lungo questo sguardo valori che impegnano il 'soggetto femminile' alla stessa discontinuità e allo stesso paradosso che ci costituisce come soggetti. Lei ricorda dove era arrivato Nietzsche: l'"io" (quel famoso vecchio "io") è "soltanto una supposizione, un'affermazione, soprattutto non è affatto una 'certezza immediata'" (*Al di là del bene e del male*). "Io" non penso se non quando "esso" vuole, un "esso" che appare come il processo stesso del pensare, che è sempre interpretazione, sempre un richiamo al 'di fuori' del pensiero. Ambivalenza del "neutro": da un lato è pretesa di universalità, che comprende e schiaccia la differenza; dall'altro è genere e luogo che esibisce la differenza allorché, come accade in Nietzsche e in grossa parte del pensiero 'critico', si racconta nei suoi stessi statuti e si

decostruisce come neutro universale, proponendosi come "neutro interpretante". Il "neutro" è quindi un simulacro del genere universale, come puro ordine logico che regola il gioco sociale, ha avuto bisogno, più o meno sempre, ma soprattutto da quando è divenuto anch'esso una categoria interpretativa, di 'contaminarsi' con quei saperi 'parziali' e 'minori' che hanno a che fare con la corporeità quale ricettacolo della differenza. Lei pensa al concetto di "abiezione", intuizione geniale di una donna, Julia Kristeva, dalla collocazione disciplinare non ben definita, come spesso a una donna accade — semiologa, linguista, filosofa, psicanalista — eretica, in esilio, "la straniera" la chiamava Roland Barthes. Abiezione come immagine complessa: categoria antropologica, che si fonda soprattutto sulle organizzazioni linguistiche delle società umane e che condensa la storia di quell'esplosione, di quel rigetto, che il soggetto e le società cosiddette "occidentali, maschili e adulte", hanno dovuto compiere per costituirsi con legge e ordine. Espulsione e rigetto di ciò che assume il valore di "abietto", impuro, contaminato, insozzato, dal corpo e dalla condizione di fusionalità, di apertura, di enfasi dei corpi, che rappresenta. L'abietto di cui parla Kristeva trova nel femminile e nel materno dei referenti pieni, anche se non gli unici, e l'immagine dell'abiezione quasi 'costruisce' il femminile come orizzonte mobile, mai caratterizzantesi nel senso della soggettività o dell'oggettività. "Né soggetto — né oggetto", pur mantenendo, dell'uno, la carica delle pulsioni antecedenti la codificazione di una legge dell'io, e dell'altro, la carica di "espulsione" quasi di sparizione, anche se mai totale. Lei ha incontrato una grande figura dell'abiezione. Ma l'ha poi incontrata? Gliel'ha comunque presentata un gesuita della 'differenza' (non sessuale) nella storia, Michel de Certeau, e la presentazione è stata per accenni, per richiami soprattutto al nome di chi ha messo in scrittura questa figura: Marguerite Duras. La figura è la mendicante del *Viceconsole* e di *India Song*. Assente, eppure insistentemente presente nel suo accompagnare la scena della scrittura con la voce che intona un canto dell'infanzia, la mendicante non chiama all'identificazione da parte di chi legge, anzi repelle. Non personaggio eroina, ma, appunto, *figura*, cioè ciò che resta del soggetto quando attraversa la sua esistenza con apparizioni che ne dicono il non esistere eppure l'esserci, con un linguaggio che attinge alle fonie che precedono le sue leggi, con un corpo che pervade la scena disordinato, scomposto, privo di confini propri. La mendicante cerca "come non tornare" e "domanda un'indicazione per perdersi". Scacciata dalla casa materna, a sua volta madre-bambina, tante e tante volte ancora, di figli che vende o abbandona, lei percorre a piedi una strada viziosa che passa di nuovo attraverso il punto di partenza, in Indocina, e la conduce fino in India, in una Calcutta che tutto è fuorché punto di arrivo, grvida, quella città, di corpi putrescenti per la lebbra, ai quali il suo si aggiunge,

maleodorante, col piede in cancrena. "Sacerdotessa buddista" dice di lei Julia Kristeva in *Sole nero*: sacerdotessa di un *sacer* senza *religio*, della sacralità dell'abietto, della separazione. "Bisogna insistere perché alla fine ciò che oggi disgusta domani attragga, questo ha creduto di capire che la madre le dicesse scacciandola" (*Il viceconsole*). Nessuna "morale di vita", nessuna lezione autorevole. La mendicante c'è?, o è solo il frutto della fantasia di un romanziere di second'ordine, che crede di averla sentita una volta in riva al fiume: tra tutti quei corpi la sua voce, la sua testa calva. Le figure dell'abiezione a volte riescono solo ad essere voci o evanescenti immagini, eppure la loro presenza soffusa accompagna in noi la percezione del gesto che le ha prodotte, il disvelamento di un atto che presiede alla costituzione delle leggi dei segni e del linguaggio, e che regola la generazione del dio — degli dei — dell'io, attraverso la sparizione del corpo della dea. Ma le dee sfuggono, si dice, si riconoscono dal 'passo', nel duplice senso di 'stile' e 'passaggio', mai per definizione di luogo, solo quando... se ne vanno. Lei vorrebbe approfittare di questo 'passaggio', cogliersi in una distanza non subalterna, ma 'originaria', anche se già questo aggettivo le sembra inadeguato a esprimere un luogo che non ha né 'prima' né 'dopo', ma solo l'insinuante 'adesso' dell'impazienza e l'inesaudibile 'ancora' del desiderio. Scrive Kristeva: "Ciò che designiamo con il 'femminile', e non si tratta di un'essenza originaria, si chiarirà come un 'altro' senza nome che l'esperienza soggettiva affronta quando non si fermi all'apparenza della propria identità" (*Poteri dell'orrore*).

Rifuggire dalle 'genealogie', trovare aria nella distanza. Lei oppone "femminile-materno" a "genealogico". Un po' schematicamente. Il che significa cercare complici e non autorità. La "comunità delle complici" le piace. Anche perché lei cerca un senso al suo collocarsi nel 'dove' dell'istituzione, all'avere 'anche' complici maschi, al suo non accettare il concetto di 'maestro' né per uomini né per donne. C'è una complicità diversa però, questa è una vecchia storia. *L'ammirazione* tra i sessi di cui parla Luce Irigaray può esistere solo se è stata nominata la distanza, e questa può intervenire solo sulla base della creazione di rapporti tra complici donne, alla cui costruzione lei collabora, più o meno sempre e dovunque, anche oltre il 'gruppo', e anche se spesso si sente a sua volta eretica — o stupida. Scrivere un intervento per una rivista la costringe a ripensare dentro il suo sapere, alle origini. Ritrova l'impegno degli anni '70 tradotto in domanda nel decennio successivo, in un 'interrogare la filosofia' nel luogo che più si espone al rischio duplice della trasparenza e della contraffazione: il linguaggio. Potenza di cui tutte le scienze cosiddette 'umane' sono fatte, che permette loro di presiedere alla trasmissione dei saperi. Ma è possibile che questi 'saperi', proprio attraverso la potenza del linguaggio, mostrino la dialogica della differenza? Lei torna a pensare 'ai dintorni' della

filosofia e delle scienze umane, dintorni che sono costituiti dalla materia linguistica, la stessa che riproduce la rete dei rapporti umani e che si produce in essa. Le leggi del linguaggio si generano nell'abiezione, e la parola continuamente pulsa di quel gesto che la costituisce insieme come assassina e come generatrice di senso. Lei vive nel linguaggio come in uno spazio di 'umanità'. Ma così come la stessa parola 'umanità' è segnata nella nostra lingua dalle ipoteche anche etimologiche, grammaticali e sintattiche del neutro, così in questo spazio del linguaggio, che è lo spazio del comune parlare di uomini e di donne, lei cerca il senso ed i segni della differenza.

Segni che permettano di cogliere il 'femminile' nel linguaggio non solo e non tanto come parola di donna purché donna, bensì come orizzonte di simboli, di racconti, di figure, che accompagnano in forma plurale i vissuti di quella particolare differenza nella storia e nella cultura che è la differenza sessuale. A questo punto dire 'linguaggio' le sembra riduttivo, le sembra poter preludere a una 'reificazione' delle parole: preferisce usare un concetto che condensi sia ciò che c'è di vivo e produttivo nel linguaggio, sia ciò che fa della parola una prerogativa specificamente umana. Concetto che trafuga a un vecchio complice, ora lontano: quello di "parlare comune" (F. Rossi-Landi). Comune, sia perché accomuna sia perché si riproduce comunemente e nello spazio della comunità fonda i presupposti della differenza. In quelle pratiche di senso in cui si creano la facoltà e la libertà linguistiche di ciascuno, si tracciano i contorni di ciò che infinitamente differisce, possono scorgersi le voci della dissonanza incommensurabile, possono intrufolarsi luoghi e forme del linguaggio che più si prestano a un ascolto 'incompatibile'. Luoghi come la traduzione: erranza e metamorfosi infedele della parola; il nome proprio, che condensa la duplice valenza del riconoscimento: distanza e conferma; la lingua straniera come parlare anagrammato; l'ironia, gioco 'coi confini dei discorsi'. Riannodare il linguaggio alla corporeità le appare come un'operazione profondamente 'materialista', nel senso in cui la materia è 'madre' e 'matrice' di ciò che si riproduce in segni. Non avverte l'estraneità generica a 'questo' linguaggio, perché non crede nella onnipotenza dei codici, né nella contrapposizione di forza a forza, o di idee ad altre idee. Siamo dentro la materia che ci costituisce anche come parola, ed è nella genesi dolorosa di questa parola che lei cerca "l'aria" (cfr. L. Irigaray, *L'oubli de l'air*), il respiro di vita. Respiro che spesso le donne hanno trovato nel "racconto di vita" — o nella letteratura, sia quando l'hanno creata direttamente, sia quando l'hanno "riscritta" nella lettura. Forse, per quel modo particolarissimo che la letteratura ha di essere materia linguistica, per quella sua prerogativa di lasciar trasparire le trame del testo, i 'tessuti', che le donne hanno sempre prodotto e

apprezzato. O per quella propensione della letteratura a trattare familiarmente il 'senso della vita'. Lo stereotipo vuole che il filosofo sia un tipo con la testa tra le nuvole, che non vede neanche dove mette i piedi. Ma la sua caduta, la sua profanazione, provoca il riso, e l'immagine della caduta si associa alla rinascita, alla luce di una nuova vita che passa per la terra, per la materia. La 'caduta' e il riso di una donna: il riso di una serva, riso ebete, come quello della pur sacciente Diotima. Ebete, e questa parola le piace molto, perché blocca il senso e lo fa slittare, lo conduce in quell'universo d'aria fatto di cose come il divenire, il desiderio, la passione, l'ironia, il dolore, la generazione, l'infedeltà, la metamorfosi. Metamorfosi della vagabonda: il vagare non conduce ad un luogo, tuttavia non prelude alla perdita. Essere vagabonda eretica non significa secondo lei sparire. *L'abjectus* non è ciò che si annulla nell'oggetto, magari seguendo la vecchia dialettica servo-padrone, ma non è neanche ciò che si spende nell'enfasi soggettiva della sovranità. Vi sono stati d'animo che meglio alludono all'immagine dell'abiezione quale strada 'di ritorno' del senso, cammino girovagante che una donna intraprende: la malinconia (ne ha parlato tra altre Kristeva in *Sole nero*), per esempio. Quella cosiddetta post-partum, fra tante: nostalgia non di una casa perduta, ma di se stessa come luogo di ospitalità a un altro corpo. Ecco, l'immagine dell'ospitalità sembra a lei ben 'dire' il corpo femminile: ospitalità non come formale tolleranza dell'altro, ma come apertura del corpo ad altri corpi e a se stesso come tante altre differenti. Potersi fare 'abitare' da altre esistenze, e anche abitare come ospiti la propria stessa dimora. Essere contemporaneamente in esilio ed a casa. Doloroso e conflittuale. È anche questa una delle strane forme del desiderio femminile. Essere dentro e fuori la memoria, la storia. Potersi ritrovare e perdere in un tempo che attinge insieme all'utopia e alla ripetizione, al 'sacro' di un orizzonte che si sottrae alle ore, e al 'profano' della banalità quotidiana. Come una donna vive l'attesa: attesa dell'altro, eppure mai proiezione totale sull'altro come oggetto o luogo preciso da raggiungere. L'attesa sembra piuttosto essere una forma costante del divenire femminile, un farsi insieme, di sé e dell'altro, così come accade nella gravidanza e nel parto, dove tutto diviene, e non ci si aspetta altro se non ciò che non si può prevedere né riconoscere nella forma dell'uguale. Il presente di questo divenire azzera il senso della storia monumentale. Per esempio, le autobiografie, i diari, i racconti di vita delle donne, le raccolte di fotografie: frammenti di storia dentro cui si è, ma da cui anche ci si chiama fuori. Guardare al passato nelle differenze, come quando si guarda una vecchia foto e la sua familiarità ci sembra emergere nella distanza: come se la somiglianza delle forme potesse affiorare solo attraverso un senso di estraneità.

Pensare la differenza... non pensandola, lasciandola invece risuonare come una scatola

metallica più piccola risuona dentro una più grande, contenuta a sua volta in un'altra ancora più grande, e via all'infinito. Il valore di queste risonanze è L'enorme coscienza' di una partitura non scritta, è pensiero che respira. Lei continua a domandarsi del sapore della filosofia.

Vestiti bianchi da fanciulla

di Anna Paschetto

Non per lodare la commedia romantica, ma per seppellirla. Ovvero dell'educazione sentimentale nel romanzo inglese.

Educazione sentimentale. Razionalmente potrebbero sembrare due parole che prospettano un'azione positiva. Bisogna educarsi anche nella sfera dei sentimenti, in quel campo così specificamente umano. Eppure queste due parole a forza messe insieme ci danno l'impressione di un paradosso o di un ossimoro. Contrastano irrimediabilmente. Non ci si può educare ai sentimenti. Messe come titolo di un libro evocano in noi una connotazione di passaggio dall'illusione alla realtà, come *Grandi speranze*. L'educazione sentimentale consisterà nel rinunciare ai sentimenti, così come le grandi speranze non potranno che essere deluse, anzi vanificate dalla scomparsa di un oggetto di speranza.

Questo per noi che viviamo nell'inverno dell'ironia. Prima di Flaubert "educazione sentimentale" poteva non avere una connotazione pessimistica. Ma quale il tempo in cui questa definizione poteva essere presa sul serio? D'amore la letteratura ha sempre parlato, ma lo ha trattato come una forza sfrenata, certamente non "educabile". Chi ne era preso poteva essere spinto verso un gorgo fatale o approdare felicemente alla riva del matrimonio, poteva anche dirigere un poco gli eventi, ma non dirigere la passione. Terribile potere l'amore, ma poi messo da parte. Spesso sono stati i personaggi femminili, come Medea o Didone, ad essere travolti dai sentimenti, mentre l'eroe proseguiva la sua strada avventurosa, perché, secondo la tradizione maschile di chi scriveva queste mitiche storie, la donna non possedeva l'anima razionale propria dell'uomo ed era quindi preda del lato oscuro della natura umana. Proprio perché forza incontrollabile l'amore non era neppure erotico, se intendiamo come erotismo la possibilità di dirigere la passione, in un gioco che coinvolge il sesso e l'intelligenza. Eppure non

si può dire che "educazione sentimentale" non abbia mai avuto un senso. Lo ha avuto nel tempo fuori dal tempo delle fiabe, per bambini e per adulti, che hanno sempre ritenuto quel paradosso del tutto convincente, come i cavalli alati, ed hanno continuato a proporlo con grande successo. L'origine delle fiabe, al di là della soglia della scrittura, non è rintracciabile e dopo la presa di coscienza romantica esse sono di nuovo sfuggite ed hanno continuato a vivere disperdendosi nei rivoli della letteratura formulaica [?], dei film, delle storie televisive.

Ma c'è stato anche un tempo databile in cui in Inghilterra il romanzo era appena nato e le donne avevano preso possesso di una parte della letteratura e proponevano una "commedia romantica" che aveva come messaggio e struttura l'educazione al sentimento di un uomo e una donna.

C'è chi osserva che fu anche il tempo in cui maggiormente si impose il dominio maschile sulla società, in cui più netta fu la separazione tra i sessi, con una accentuata distinzione di ruolo, di abbigliamento e affettato pudore. Eppure, o forse proprio per questo, in quel tempo il romanzo realistico inglese si impossessava dall'archetipo fiabesco per indagare come mai nessuno aveva fatto prima sul rapporto di coppia e sulla possibile educazione a tale rapporto. Proprio la polarizzazione della sessualità, insieme all'attenzione dell'etica protestante sull'individuo e sul privato, e alla formazione della famiglia mononucleare faceva coincidere la funzione sessuale con lo scontro intellettuale. I nuovi modelli di uomo e di donna sembravano osservarsi in modo diverso ed avere un nuovo interesse l'uno per l'altro. Certamente almeno la fantasia femminile era messa in moto dall'evolversi degli eventi: per le donne l'uomo quale si era costruito nella società moderna era attraente e provocante sia nel suo potere sia nella sua debolezza, causata da una nuova coscienza. I grandi romanzi inglesi che si distinguono nel proporre la trama comica romantica tra il Settecento e l'Ottocento, *Pamela*, *Orgoglio e pregiudizio*, *Jane Eyre*, poi riproposti in infinite variazioni, sono una felice miscela di temi archetipici, di nuove condizioni sociali e di esigenze psicologiche femminili che emergono dalla nuova possibilità di scelta di un partner e dal confronto con un solo uomo. Essi affrontano il problema dell'educazione sentimentale e lo risolvono in vario modo e in varia misura, ma sempre in una lunga disputa cerimoniale prevalentemente verbale in cui protagonista femminile e antagonista maschile imparano a conoscere l'altro e ad accettarlo, e così facendo accettano l'una la parte maschile, l'altro la parte femminile di se stessi. Questi romanzi del resto non risolvono il problema solo sul piano intellettuale: la complicazione morale non distrugge la sessualità, ma la acuisce, e per questo si inventa una elaborata forma di corteggiamento che non poteva esistere in assenza di

severe proibizioni sessuali e in assenza della possibilità di rifiuto da parte della donna. Ella infatti, pur nel suo ruolo inferiore nella società patriarcale, ottiene da questa, e dalla morale puritana da essa imposta, una forte protezione. In modo per certi aspetti simile a quello della monaca nella cultura cattolica, la donna puritana può essere privata della sessualità, relegata nel ruolo marginale, accettato e compatito, della zitella, ma di rado può esser ridotta allo stato di oggetto di una sessualità indifferenziata. Per questo può crescere come una persona completa, nella sua indipendenza morale e anche nella sua immaginazione sessuale. Non la donna maritata, ma la rispettabile zitella figlia di pastore ha coltivato nella società puritana la sensualità. In un mondo letterario in cui la vita vissuta e quella inventata si confondevano, donne rinchiusi in una stanza invecchiavano in vestiti bianchi da fanciulla, correvano nella brughiera battuta dal vento e morivano prematuramente di tisi, confrontavano spavalamente, vestite in sobri e oscuri vestiti quaccheri, i misteriosi mostri incatenati della passione, scrivevano capolavori in un angolo del salotto schermandosi con la carta assorbente.

C'è chi sostiene che le donne scrittrici hanno fallito il compito di inventare personaggi femminili autonomi, e si tratta di critici molto stimabili; eppure il percorso sentimentale proposto da queste scrittrici (o meglio riproposto, perché è stato sempre quello delle fiabe, da "Amore e Psiche" a "Cenerentola" a "La Bella e la Bestia") sembra l'unico prospettabile per chi si augura una convivenza tra il maschile e il femminile. Certamente i personaggi femminili della commedia romantica non sono autonomi, ma questa obiezione non considera il fatto che l'argomento è l'educazione sentimentale e in quest'ambito non si può essere completamente autonomi se non negando la possibilità di tale educazione e rinunciando ai sentimenti. Nel compito che si sono prescelte, quello di conciliare il maschile ed il femminile, esse hanno ottenuto tutta l'autonomia possibile, riconducendo il maschio verso il riconoscimento della loro distinta volontà e personalità e inventando un gioco amoroso perfetto nella sua formula. È stata la realtà a non essere all'altezza dell'invenzione. Le protagoniste di questi romanzi cercano e trovano una dignità di persona e hanno una autonomia pur nell'ambito sentimentale, matrimoniale e riformista che hanno scelto. Negare questo significa non vedere che tutta la loro storia ha come argomento la lotta per essere se stesse nel confronto con una figura maschile che vorrebbe avere il predominio fisico, morale, culturale. Il lieto fine è la loro vittoria. E che questa coincida con un matrimonio non la trasforma in una resa. Coloro che lo sostengono impongono, alla lunghissima tradizione comica, delle esperienze "storiche" esterne alla struttura letteraria. Esse vincono dopo avere educato all'amore se stesse e l'uomo, ed il coronamento della loro vittoria è il matrimonio. Nella realtà non avviene né è mai

avvenuto questo. Il modo femminile del romanzo ha inventato un modello chiuso in se stesso e inaccessibile all'uomo. Un modello che seguiva i tempi e i modi dell'erotismo femminile con la precisione e la ripetizione magica degli eventi naturali.

Si è poi deriso questo tipo di letteratura basandosi sui suoi esempi deteriori, mostrando un personaggio femminile vittima di fantasie infantili e superficiali che pretenderebbero dall'uomo fiori e braccialetti di brillanti, cene a lume di candela e bigliettini amorosi prima di concedersi sessualmente. Niente di più travisante e lontano dall'erotismo proposto da Richardson, Austen, Charlotte Brontë. Per Pamela, Elizabeth e Jane un dono offerto in un corteggiamento equivale ad un insulto. L'erotismo che questi romanzi propongono ripete con insistenza un modulo — che tocca le radici di bisogni psicologici, naturali e culturali — costituito da una forte attrazione-repulsione, da un pericolo imminente di morte della personalità che viene superato in un cerimoniale di accerchiamento e minaccia prima e di resa poi da parte del maschio. Nel complicato rito del corteggiamento l'uomo deve alla fine mostrarsi debole e la donna che lo ha fuggito deve andare verso di lui. Nella realtà l'uomo non sa giocare a questo gioco: o il suo desiderio della donna è diretto desiderio di una soddisfazione sessuale contingente o il suo desiderio è rivolto verso una immagine inventata su cui riversare il proprio sentimentalismo, il lato patetico che la sua esistenza attiva vuole concedersi, arrivando al paradosso di commuoversi al destino di una donna da lui stesso maltrattata ("quando salvare ella ancor si poteva, come pioveva, come pioveva"). L'esito di entrambi questi atteggiamenti, che non si escludono a vicenda, è l'abbandono e il disconoscimento della donna come persona. Già gli autori della commedia romantica si erano accorti che il mito non sosteneva il confronto con la realtà. Grandi scrittori in nome del realismo hanno doverosamente avvertito che l'uomo dell'erotismo femminile non esiste. Mentre il secolo romantico declinava e il secolo ironico cominciava, Flaubert, Ibsen, James, Shaw, Tolstoj hanno creato grandi personaggi femminili che si scontrano con l'orribile visione del loro mito diventato uno spettro. Se pur con qualche eccezione essi non hanno preso in considerazione il rituale che precede il matrimonio nella commedia romantica ed hanno invece cominciato le loro storie con il matrimonio stesso, ponendo come figura centrale una donna sposata, che conosce il mito, ma non ha mai sperimentato, né sperimenterà mai il rituale erotico che esso comporta, perché gli uomini che esse scelgono non lo conoscono. A diversi livelli culturali e con soluzioni diverse (sempre scelte dalla donna, perché l'uomo non può che essere quello che è: insensibile e spiritualmente lontano non può cambiare) la moglie di Bovary, la moglie di Helmer, la moglie di Osmond, la moglie di Morell, la moglie di Karenin scoprono che il

matrimonio è la convivenza di due individui diversi, che il marito non capisce nulla delle loro aspettative e dei loro sentimenti. Anche cercare fuori dal matrimonio quello che non si è trovato nel marito, supponendo di essere vittima di un incontro sfortunato e che l'ideale si possa trovare altrove, è solo un'illusione. Vronski è diversissimo da Karenin, ma non può dare ad Anna quello che Anna vuole: tutto.

La lezione di razionalità di questa nuova ironica educazione sentimentale è drammaticamente rifiutata da alcune (Anna, Emma) e accettata da altre, che indossano consapevolmente e per sempre i panni della solitudine (Nora, Candida, Isabel). Nei romanzi successivi il mito di una comunione di due individui attraverso la sessualità non è più apparso nella letteratura alta neppure per essere negato. Il Novecento ha visto in Joyce, Miller e nei loro emuli negare di nuovo alla donna l'anima razionale. Nella letteratura femminile ha visto in Woolf, Barbara Pym, Jean Rhys personaggi femminili, discendenti da Nora, Candida e Isabel, ritirarsi dal gioco amoroso.

Mrs. Dalloway, ormai educata sentimentalmente, tra un Vronski e un Karenin sceglie Karenin perché la fragile integrità della sua anima non sia minacciata da una inutile passione, e infine sceglie di ritirarsi ulteriormente in una stanza tutta per sé. Le eroine di Barbara Pym sono per lo più rispettabili zitelle abbarbicate al piccolo mondo parrocchiale che offre loro un nutrimento sociale sufficiente per continuare a vivere, ma le lascia libere di tenere sotto controllo profondi attaccamenti che potrebbero farle soffrire. Alle donne "non rispettabili" di Jean Rhys la sofferenza non è risparmiata; la loro sorte di solitudine è, in altro ambito sociale, simile a quella delle donne di Pym. ma gli amanti occasionali non sono un appiglio abbastanza sicuro per non sentirsi travolte dagli eventi. Gli uomini di Rhys conservano il potere e la temibilità dell'eroe romantico, ma la loro sessualità si pone sempre come l'opposto di una possibile comunicazione.

Quando si pensa alla nostra "educazione sentimentale" ciò che ritorna con chiarezza alla mente sono le parole della Belinda di Barbara Pym: "Mi chiedo come sarebbe essere trasformata in una statua di sale. Credo che fosse la moglie di Lot... Immagino che sarebbe molto riposante non avere sentimenti né emozioni. O forse sarebbe stato più semplice essere nata come la prima moglie di Milton, una forma di terra e di flemma".

Storia della mia stanza

di Marosia Castaldi

Sono entrata in questa stanza da pochi mesi. Da una porta molto piccola di legno verniciato bianco con il vetro diviso in quattro da quattro listelli incrociati.

Accanto alla porta c'è una stufa beige e marrone con un lungo tubo marrone che sale lungo la parete e percorre parte del muro alla mia destra. Quando comprammo questa stufa era un pomeriggio di freddo intensissimo. Io avevo molto freddo e cominciai a farmi male la testa e quando mi fa male la testa ho molta paura perché perdo il senso dell'orientamento.

Il negozio era stretto e c'era una donna piccola magra e curva, un uomo muto con i movimenti distorti come se fosse pazzo e un altro uomo grande e diritto e robusto. Io andavo avanti e indietro per il negozio perché non sapevo cosa fare, perché non mi intendo di stufe e la nostra nuova stufa aveva qualcosa che non andava a cui bisognava rimediare. Così andavo avanti e indietro per il negozio e a un certo punto mi sono offerta di portare i tubi in macchina perché non pesavano molto. Quando mi sono avviata alla porta, l'uomo che sembrava pazzo e incapace mi ha aperto la porta per facilitarmi il passaggio. Come si fa con una signora. Giacché lui era pazzo e io ero una signora che portava i tubi. E lui mi ha aperto la porta per facilitarmi il passaggio.

Intanto si era messo a piovere e per portare i tubi mi sono un po' bagnata. Intanto la testa mi doleva ancora di più e mi sono sentita molto paurosamente vicina al pazzo che mi aveva aperto la porta.

Io sono seduta davanti a una scrivania che abbiamo comprato a un mercato che si fa lungo un canale su entrambi i lati della strada. Quando di giorno c'è il sole, al tramonto si leva una piccola nebbia. Ed era circa il tramonto e anche quel giorno faceva molto freddo.

Stavamo quasi tornando a casa quando ho visto questa scrivania che è all'incirca come la scrivania che ho sempre desiderato. Cioè ha due file di cassetti sui lati, un incavo per le gambe tra le due file di cassetti e un ripiano sollevabile che si può rivestire di panno o di pelle o di finta pelle come ho fatto io che un giorno, essendomi seccata di aspettare che si realizzassero le promesse di chi diceva che avrebbe fatto questo lavoro per me, sono andata a comprare la finta pelle e con la pinzatrice l'ho attaccata al ripiano. Al centro, sopra le mie gambe, c'è un cassetto in cui conservo cose generiche, pezzetti di carta, biglietti che ho ricevuto, biglietti che prima o poi manderò, una penna che non uso, e in fondo c'è una specie di ripostiglio segreto, nel quale non ricordo più cosa ho messo perché è difficile da usare, dovendosi tirare fuori tutto il cassetto per prendere quello che c'è in questo scomparto sul fondo. Così qualcosa c'è ma non so cosa sia.

La scrivania non è stata sempre qui perché prima io lavoravo in un'altra stanza in un altro luogo, anche se non era lontano dalla mia stanza attuale. Anzi era proprio sul canale. E la mia stanza attuale non è lontana dal canale. Ma il canale non lo vedo come lo vedevo prima affacciandomi alla finestra. Però so che c'è, oltre il portone, arrivando in piazza e poi girando a sinistra e ancora a sinistra.

Così la scrivania fu portata da due uomini a spalle per due piani nella stanza dove prima lavoravo. Che allora era un po' abbandonata a se stessa perché io stavo andando via da lì, ma non si sapeva esattamente quando sarei andata via e non c'era altro posto per portarvi la scrivania. Perciò mi fece molta tristezza portare una cosa nuova in un posto che stava per diventare vecchio per me. Anzi morto. Poi quel posto non è morto proprio del tutto perché ha continuato a lavorarci A. che è mio marito. Il quale ha cambiato. Ha ripulito tutto e adesso sta anche lui per andarsene. Così il posto è doppiamente vecchio. Ma io da che stava diventando vecchio per me, non ho voluto quasi più andarci perché facevo fatica a riconoscerlo. Adesso la stanza di nuovo non muore del tutto perché l'ha comprata la sorella di A.

Adesso è quasi vuota. C'è un tavolo bianco al centro e una poltrona a fiori vicino alla finestra e una scultura di legno colorata di fronte alla finestra. Mi fanno molta impressione i posti vuoti di persone e pieni di oggetti delle persone che li conoscono. Spesso mi chiedo cosa fanno i posti vuoti.

Un giorno ho telefonato in una casa in cui ho abitato e che sapevo essere vuota in quel momento. Ho lasciato squillare a lungo il telefono, ma la casa non rispondeva. Allora ho sentito

come una lacerazione e quasi un dolore fisico e mi sono sentita girare per le stanze in cui si sentiva lo squillo del telefono, come se potessi contemporaneamente fare e ricevere la telefonata. Ma anch'io non ho risposto al telefono. E la casa è rimasta vuota. La poltrona a fiori nell'angolo ha una copertura sdrucita e lisa sui braccioli ma è molto bella. Assomiglia alla poltrona di un quadro di Chagall che si chiama *La sposa*. Solo che nel quadro la poltrona è bianca, mentre questa è a fiori. Però anche nel quadro è vicina a una porta finestra.

A. ha sempre detto che vuol far cambiare il rivestimento della poltrona perché quello che c'è è vecchio, ma non l'ha mai fatto.

Sulla poltrona ho visto spesso seduto il padre di A. quando era vivo. Anzi quando la poltrona non era in questa città ma in casa del padre di A., in un'altra città, mi pare che questa fosse la sua poltrona preferita. Una volta io ci ho visto il padre di A. seduto con indosso la canottiera perché faceva molto caldo. Rimasi molto sorpresa perché non avevo mai visto il padre di A. se non vestito e perfetto e, dato che ho sempre avuto un grande rispetto per le doti formali del padre di A., ci sono rimasta molto male, perché al mio padre che all'epoca era morto, io dicevo sempre di mettersi una camicia, quando lo vedevo seduto in canottiera. Se l'avessi saputo che anche il padre di A. faceva così non avrei detto a mio padre di mettersi la camicia. Davanti a me c'è una finestra dalla quale vedo il tetto della casa di fronte che è sempre la stessa casa nel senso che questo palazzo era una vecchia cascina costituita da tre corti. La prima corte è quadrata. Noi abitiamo nel corpo laterale di sinistra entrando dal portone. Così io vedo il tetto del corpo laterale di destra entrando dal portone. Se sono seduta, davanti alla mia finestra non c'è nessun movimento perché vedo solo tetti. Vedo il colore del cielo cambiare. Se mi affaccio vedo le persone che passano nella corte e ancora prima di affacciarmi vedo i panni stesi della signora del ballatoio di destra. Così la finestra mi serve solo per delle pause o per ricordarmi che c'è uno spazio oltre la finestra. Il bordo della mia scrivania poggia su una striscia di cemento che corrisponde alla soglia sulla quale si alzava una parete che divideva in due questa stanza che ora è una sola grande stanza. Dove c'è la mia scrivania prima c'era un lavello. Così io sono seduta propriamente nella cucina. Non so quanto tempo ci metterò questo spazio a dimenticare di essere stato una cucina. Io non l'ho ancora dimenticato. Nella cucina c'erano dei mobili a parete e forse dei quadri perché i muri erano tutti segnati dalle tracce quadrate e rettangolari segnate dall'assenza dei quadri e dei mobili.

L'uomo che viveva in questa casa io lo salutavo quasi tutti i giorni per circa dieci anni. Ma non

sono mai entrata nella sua casa. Cioè ci sono entrata ora nella sua casa, ma lui abita in un'altra casa.

Quest'uomo che ha due figli e due nipoti che venivano a trovarlo quando era qui. Ma evidentemente non gli hanno mai dato una mano a pulire, perché la casa era molto sporca e noi ci siamo molto meravigliati perché G. è molto pulito e abbiamo detto: Questa è polvere di anni.

Sicché anche la polvere si era stratificata e accumulata e costituito uno strato difficile da rimuovere che faceva parte della casa.

Noi abbiamo tolto la polvere e poi ci abbiamo anche pittato su.

Non so dove sia finita la polvere, perché i panni poi sono stati lavati o buttati. Adesso G. torna qualche volta perché oltre a vivere qui, lui lavorava anche qui. In un negozio di fotografie dove lavorano due donne. E io quando lo incontro gli dico — Vieni a vedere il mio studio. Ma aggiungo sempre "una volta" sperando che non venga mai perché non so che impressione gli farebbe vedere così cambiata la sua casa. Anzi non so nemmeno perché gli dico "Vieni". Forse perché ancora non so liberarmi della sensazione di un furto. Però G. è contento di vivere nella sua nuova casa dove ha gli infissi nuovi, le maniglie che funzionano, i vetri sani e un bel bagno. Ci ha detto che quando si affaccia vede gli alberi e io ho subito visto una periferia circolare coi casermoni in fila intorno a cinque alberi in fila. Ma tanti sono contenti di vivere così. Sono io che immagino che sia triste perché per me sarebbe triste. Ma per loro non è triste anzi sono contenti di avere il bagno nuovo gli infissi che funzionano le porte che si aprono e si chiudono e il vento che non entra da sotto i balconi.

Davanti alla finestra c'è un tavolino basso sul quale c'è una lampada che assomiglia a una chiocciola di mare. Cioè fa pensare a un frutto di mare privo di frutto. Come se volesse denotare qualcosa che potrebbe esserci e non c'è e, malgrado dentro ci sia una lampadina, questo non basta a riempire il frutto. Forse perché gli amici che ce l'hanno regalata sono partiti lasciandoci questo dono e fin dall'inizio questo è stato un dono privo di loro e pieno della loro assenza. E anche quando torneranno, la lampada rimarrà così: vuota. Anzi per me questa lampada è un mistero. Forse ogni lampada è un mistero, ma questa in particolare perché in qualche modo ricorda anche una conchiglia e quindi si offre nella forma più simbolica, ma chi l'ha donata non c'era nell'atto del donarla. Ci è stata consegnata da altri. E

questo la svuota della sua forma. La lampada è poggiata su un tavolo basso quadrato. Sul tavolo ci sono dei fogli. Davanti al tavolo c'è un divano che è anche un letto. In questo letto ci ho dormito anch'io le volte che ho litigato con A., e ci ha dormito anche A. tutte le volte che ha litigato con me. Ma a quell'epoca il divano non era in questa stanza. Era in un'altra casa e anche da quella casa è stato spostato ed è stato portato nel mio vecchio studio. Lì non ci ho mai dormito, ma ho sempre desiderato ricevere qualcuno con cui chiacchierare seduti sul divano. Che non è venuto.

Anche perché il divano è rimasto pochissimo tempo nel vecchio studio. Anche se non riesco a ricordare il motivo per cui è stato portato via. Nel vecchio studio ho dormito in un letto fatto con una rete e un materasso. E anche la mia amica A. ha dormito con me su un'altra rete con un altro materasso. Questo è successo d'inverno. Anche allora faceva molto freddo. Poi A. se n'è andata e anch'io, dopo pochi giorni, me ne sono andata e sono tornata nello studio solo per lavorare. In quei giorni era quasi natale e sull'acqua del canale tremolavano le lucine della festa e c'era sempre gente per strada e noi ci affacciavamo alla finestra e guardavamo l'acqua e la gente passare.

Quando il mio vecchio studio non è stato più il mio studio, io mi sono dispiaciuta per me e anche per A. perché non avremmo più potuto dormire e mangiare e parlare e uscire e entrare nello studio come se fosse la nostra casa.

Ma il divano a studio non è mai stato molto importante perché è rimasto per troppo poco tempo e l'unica cosa che riesco a ricordare è che mi sembrava bello.

In realtà questo divano è vecchissimo e poverissimo e molti anni fa io ci ho cucito intorno un vestito bianco che si può lavare quando si vuole. Così il divano non sembra vecchio e bruttissimo ma bello e giovanissimo. Quando ho cucito il vestito intorno al divano io ero giovane. Ma allora, naturalmente non me ne rendevo conto e mi sembravo già vecchia. Ora naturalmente io vorrei tornare a essere giovane come ero quando cucivo il vestito intorno al divano.

Una sera eravamo tutti intorno a un tavolo. Anche allora faceva molto freddo. E ognuno lavorava a qualcosa. Eravamo due uomini e due donne e non c'erano tra noi gli screzi che gli anni avrebbero creato proprio tra noi. Così stavamo intorno a un tavolo e ognuno faceva qualcosa e non c'era bisogno di parlare. Poi, nella mia vita, ne ho avuto sempre più bisogno e

non sono più stata con nessuno intorno a un tavolo senza bisogno di parlare. Allora non avevamo bisogno di parlare e ognuno faceva qualcosa e C. cuciva il vestito del suo letto e io cucivo il vestito del mio divano che mi è costato un bel po' di tempo e di fatica ma il risultato mi ha sempre soddisfatta.

Allora non contavamo le ore che prendevamo del nostro tempo. Una sera, mentre cucivo per il divano, un mio amico che non vedevo da anni e poi non era nemmeno tanto amico ha cercato di baciarmi. La qualcosa ho trovato molto noiosa, perché ho sempre trovato noioso che questo amico tentasse di baciarmi. Cosa che ha sempre fatto e che mi ha sempre annoiato. Sicché mi annoiò anche quella volta.

Però, siccome io amo certi ruoli della fantasia, poiché il mio ruolo assomigliava a quello di una donna sposata, benché non fossi sposata, io mi divertii molto all'idea di poter essere una donna sposata corteggiata da un uomo che non è suo marito. Si vede che ero molto giovane perché ruoli dopo non me ne sono cuciti più addosso. Forse perché i giochi a un certo punto finiscono ma non sai mai quando esattamente finiscono.

Comunque quell'amico da allora non l'ho visto più anche se mi hanno detto che forse ora è un po' pazzo. E poi sul divano ci ha dormito A. Ci ha dormito L. Ci ha dormito A. Ci ha dormito S. Ci ha dormito G. Chissà quanti bucati di lenzuola si sono dovuti fare per tutti quelli che hanno dormito sul divano. Da che è con noi il divano ha otto anni. Non so quanti ne avesse prima di stare con noi. Prima non era bianco ma era verde. Così scuro che anche per questo gli ho fatto un vestito bianco ed era a casa di un uomo con una moglie e due figli. Allora si sono seduti anche dei bambini su questo divano? Ma le tracce non sono visibili e non sono nemmeno immaginabili.

Non so nemmeno dove sia nato questo divano, ma io credo qui, in questa città e non riesco a immaginarmi che possa essere nato se non qui, in questa città. E gli ho fatto un volant sotto il vestito perché mi ricordo che un nostro amico aveva un divano bianco con un volant, anche se non era molto mio amico, ma era amico di A. e qualche volta si vedono ancora.

Invece una sera mi sono seduta per poco tempo su un altro divano bianco con un volant. Ma quella non era una sera felice e davanti a me c'era una donna che mi doveva dare lavoro, ma forse io non volevo quel lavoro e così dicevo cose false su di me, come se lo volessi quel lavoro, anche se non lo volevo affatto quel lavoro. Ma questo l'ho capito solo molto tempo dopo. Per

fortuna, comunque, quella signora non mi ha mai chiamato per darmi veramente quel lavoro, ma io mi ricordo molto bene di lei. Anzi non ricordo niente di lei ma ricordo molto bene il divano su cui eravamo sedute. Che era bianco e su c'era qualcosa di rosso. Forse era una coperta, perché anche allora faceva molto freddo.

Alle volte quando sollevo lo sguardo verso la finestra (e avevo dimenticato che ci fosse la finestra) lo spazio che intravedo attraverso la finestra è spaventoso.

Come quando vai, con l'immaginazione, oltre la finestra e pensi al mare, ai gabbiani, agli scogli dove l'acqua batte, al mare e pensi "Quanto è grande il mare!" poi vai oltre il mare, nel cielo, nello spazio aperto e questo spazio aperto senza direzione e senza determinazione assomiglia terribilmente a una stanza chiusa, con le finestre chiuse, con una porta aperta, che dà in un'altra stanza identica alla prima. La strada sotto casa diventa come la tua stanza. Come tutte le stanze. Quando con la mente esci dalla finestra della tua stanza per andare verso il cielo aperto, il cielo aperto diventa chiuso come la tua stanza. Come se lo spazio si chiudesse ad ogni passo che fai o come se tu lo percorressi solo per chiuderlo. Allora senti un'oppressione al petto "come una pietra".

Allora sento un'oppressione al petto "come una pietra".

A volte invece, la finestra è solo una finestra e io posso tranquillamente riabbassare lo sguardo su quello che stavo facendo.

Poi ci sono di nuovo giorni in cui mi sembra che anche un colpo di vento potrebbe farmi morire e allora evito di guardare verso la finestra. Poi di nuovo la finestra diventa finestra e io posso guardarla tranquillamente. Per appropriarmi di questo spazio ho dovuto camminarci in tondo, sedermi nei vari punti di seduta, guardare la finestra da lontano e da vicino, aprire e chiudere la finestra, entrare e uscire dalla porta, alzarmi e risedermi e non so ancora a che punto sono in questo cammino.

Non so se è un cammino che ricomincia ogni giorno. Non so se ogni giorno lo spazio dimentica il suo giorno precedente. A volte neanche io lo ricordo. Pure so che l'odore di questa stanza passa in me e che io le passo il mio odore. Almeno questo si stratifica. Come la polvere.

La presenza della polvere sugli oggetti può essere segno di incuria, ma può essere anche segno di grande rispetto, come se si concedesse loro che anche su di loro si depositi la "polvere del

tempo". E non sono tutte le rughe niente altro che polvere?

Sulla mia testa c'è un lucernario dal quale entra molta luce. Il lucernario dà un'apparenza esotica alla stanza proprio per via della grande luce a cui permette di entrare. Quando nevicava e la neve si scioglie o quando piove, dal lucernario proviene un piccolo concerto di gocce che si rompono sul vetro. Che sembra un po' la tortura cinese della goccia sul cranio. E infatti questo mi dispiace: che sul mio bel lucernario si infrangono le gocce della pioggia. Ma non credo che esista un sistema per rimediare a questo inconveniente se non far smettere di piovere. Sotto il lucernario ho messo tutte le mie piante, perché non so provvedere alle piante dandogli il cibo necessario, e così, almeno alla luce, provvedo lasciandole sempre sotto il lucernario che non si chiude mai. Mentre la finestra quando fuori è freddo viene chiusa e vengono chiuse le imposte e viene sbarrata la strada alla luce. Mi chiedo alle volte come sia il mattino per le mie piante, il quadrato buio del lucernario diventa chiaro e di sicuro si svegliano e si accorgono che comincia il giorno. E si accorgono che comincia il giorno?

Io non so provvedere alle piante perché anche mio padre non sapeva provvedere alle piante. Le comprava e dopo tre giorni le buttava, perché essendo l'unico che comprava piante era forse l'unico che le amava, ma non si fidava abbastanza della sua capacità di tenerle in vita e così le faceva morire prima che morissero da sé. Sarà vero che si spinge alla morte ciò che propriamente ci fa vivere. Anche mio padre aveva comunque molta paura delle separazioni. E così io ho alle mie spalle le piante come se nelle foglie ci fosse qualche pezzetto di mio padre e di tutte le piante che lui ha buttato nella spazzatura. Ma perché le ho messe alle mie spalle? In effetti anche le mie piante hanno sempre qualche foglia gialla per le mie poche cure. La nostra domestica dice che "non hanno terra". E questo mi ha colpito come se non di un padre mancassero ma di una madre. Allora anche le piante hanno un padre e una madre? Per terra c'è un tappeto a strisce nere bianche e verdi che costava ventimila lire quando lo comprammo. Cioè parecchi anni fa.

Anche il tappeto era in un altro posto. Era nella nostra casa che ancora è la nostra casa, ma non c'è più il tappeto. Poi il tappeto è stato anche in un'altra stanza in un'altra strada e ora è tornato a questo indirizzo.

Anche allora faceva freddo e l'amico con cui lo comprammo è piccolo con i capelli neri e corti ed è ancora piccolo con i capelli neri e corti ma non abita qui, bensì in un'altra città che dista chilometri da qui e che è quella dove anch'io sono nata, solo che lui ci è rimasto e io me ne

sono andata. Così ora ci vediamo molto raramente e lui dice che "invecchiamo lontani". Comunque allora ci parve importante comprare il tappeto che rendeva più calda la casa e lo comprammo proprio per rendere più calda la casa, che ora non ne ha più bisogno perché di tappeti ce ne sono altri tre perché nel frattempo il padre di A. è morto e ci ha lasciato, tra l'altro, anche tre tappeti che ora sono in casa per cui la casa non ha più bisogno del tappeto a strisce bianche e nere e verdi.

Qui non ha ancora trovato una congrua posizione e infatti è un po' dritto un po' storto sul pavimento senza una ragione precisa. Non so cosa faccia esattamente qui questo tappeto ma tuttavia in qualche modo esiste.

Davanti a me c'è una libreria che conosco poco e che mi serve soltanto per metterci le carte e i libri. Sulla libreria è posato un vasetto liberty bianco con dei trifogli blu e una sfumatura verde verso l'alto che mi è molto caro perché assomiglia a mia madre, anche se l'amico che me lo ha regalato non ha mai conosciuto mia madre. E io ho pensato che solo una che avesse conosciuto mia madre avrebbe potuto farmi un simile regalo e l'ho subito tenuto da conto e mi è molto caro anche perché è arrivato quando io ormai credevo che questa amicizia fosse finita. Evidentemente era finita.

Nei cassetti conservo disegni di bambini che conosco e anche uno di un bambino che non conosco e che è arrivato a me per caso, foglietti con appunti presi e che non so se andrò mai più a riguardare, messaggi di A. come "torno alle sei", biglietti della domestica, lettere ricevute recentemente, cose che ho scritto, pezzetti di articoli, carta per scrivere, nastri per la macchina da scrivere, punte puntine colla timbri colla e cartoline poesie scritte da amici biglietti di auguri giochi di società. Accanto a me c'è un contenitore mobile per fogli e oggetti di cancelleria. Accanto a me a destra c'è una mensola nera e lunga che mi stringe il fianco. Ma queste cose per me assolutamente non esistono se non nel senso che occupano uno spazio. Se le sposto smettono di occupare quello spazio e l'idea di spazio coincide perfettamente con quella di volume, cioè con la nozione di spazio fisico occupato da un corpo. Ma se le sposto lo spazio non resta vuoto, perché si svuota solo lo spazio fisico e non quello psichico. Perciò per me questi oggetti non esistono. Ma forse sono questi, nella loro indifferenza, gli oggetti provvisti di maggiore forza. Come Ieovha terribile che ricorda all'improvviso la distanza incommensurabile che c'è tra noi e dio. Ma io esisto per loro?

Il dogma della snellezza

di Giulia Cohen

Ho sempre odiato Natalia Aspesi, la giornalista di "Repubblica". Non la odio per motivi ideologici o perché non riconosco i suoi meriti culturali, ma perché, qualunque sia l'argomento che tratta nelle sue recensioni o nelle sue interviste, inserisce ineluttabilmente un commento sul peso delle persone che prende in considerazione. Se deve parlare di moda o dello stile di Yves Saint-Laurent ecco la definizione impietosa che ne dà: "l'ormai grasso e sfatto Yves Saint-Laurent", oppure, dovendo parlare del nuovo film presentato a Cannes, sentenzia che ormai le attrici devono essere "delle grassone" per avere successo, e conclude che "Marianne Sàgerbrecht recita con la sua ciccia".

Il mio proposito non è però quello di analizzare il sociale, ma di tentare di descrivere dal "di dentro" le sensazioni di chi è grasso e deve convivere con il proprio peso e con la propria immagine. Io sono grassa, non grassissima, ma sicuramente in modo ineluttabile; ho quarantacinque anni, faccio l'insegnante, ho interessi abbastanza diversificati. La mia personalità però non si definisce con queste caratteristiche, ma con una cifra: 80 Kg.

Finché ho potuto, ho cercato di nascondermi in vestiti adatti: colori scuri, linee che snelliscono, adesso il mio peso si vede tutto, mi definisce ed è l'immagine contro la quale combatto giorno e notte. Molti mi consigliano di ricominciare a fare delle diete, a contare le calorie, ad ubriacarmi con la bilancia che segna gli etti persi, a vivere insomma alla Giovanna D'Arco, santa votata al martirio, votata ma in pace con se stessa e in regola con la società, perché ubbidiente al dogma della snellezza. Purtroppo devo confessare che non ho più la fede, che non riesco più a crederci.

In me cova un moto di ribellione; una rabbia che mi soffoca davanti alla prospettiva di un'esistenza sciupata sull'altare del formalismo sociale. La perdita di peso è per me, e per quasi tutte le persone veramente pingui, un esercizio tremendo di controllo ossessivo, un'attività

che non lascia spazio ad altro, che prende le energie, succhia il cervello, ti lascia insonne, cattiva, invidiosa.

Ho scritto bene, invidiosa; invidiosa di chi può senza danni e tragedie mangiare, così come dorme o va in bicicletta o fa l'amore.

Le persone magre hanno un rapporto tranquillo con il cibo, non carico di violenza, lo dominano, non ne sono dominate: il loro metabolismo è un dio benevolo, non un'Erinni pronta a vendicarsi.

Grasso o grassa significa porsi sempre come soggetto "diverso", in una società che idolatra la "forma" fisica o la magrezza, facendone addirittura un requisito indispensabile per qualsiasi integrazione: "Vuoi essere amata? Dimagrisci! Vuoi lavorare, vuoi avere successo? Dimagrisci! Vuoi vivere? Aspetta di dimagrire...".

Vivere, sì, vivere, poiché ai grassi è negata la vita, vale a dire il piacere di piacersi e di piacere agli altri, perché il loro peso, il loro ingombro non viene mai perdonato, sembra essere un ostacolo insormontabile, un baluardo dal quale bisogna sfuggire. A questo proposito, ricordo l'emozione che ho provato vedendo il film *Sugar Baby*, di cui, fra l'altro, si è parlato su questa rivista. Il suo pregio è senz'altro nella rappresentazione della voglia di vivere, della voglia di essere considerata "soggetto sessuale" della protagonista. Il finale era doloroso e emblematico: la moglie magra tornava ad impossessarsi del marito con la sola forza della sua snellezza vincente, urlando alla rivale: "Mucchio di lardo, di grasso, come puoi, cosa vuoi...?". Mi sono identificata completamente nella situazione del film, mi sono sentita anch'io offesa e picchiata. Cosa vuoi dalla vita, tu, grassona? Desidererei come per miracolo non sentire il mio peso una colpa, desidererei che si considerassero i miei pensieri, le mie emozioni, che sono magre, magrissime, agili e scattanti. Vorrei che gli altri considerassero il rotondo, il gonfio, il volume come una delle forme essenziali della nostra vita sulla terra. Vorrei che si aprissero gli occhi e si ammirassero senza pregiudizi i seni, le pance e quanto di pieno esiste nel nostro mondo, che è fatto di superfici concave e convesse, di sfere come di linee, di uomini alti o bassi e di donne grasse o magre, ciascuno con la propria bellezza, con la propria armonia...

Pizzi neri e salmone

di Adriana Rasica

Mi chiamo Adriana e porto il nome di una sorella di mia madre, morta a 25 anni, di tubercolosi.

Per questa morte, mia madre fece voto di non sposare più mio padre, al quale era legata da un profondo amore e da un lunghissimo fidanzamento. Parenti e preti la persuasero a considerare nullo quel voto. Il vestito da sposa di mia madre era di velluto nero, bordato da bianche piume di struzzo: a me piaceva indossarlo nei miei travestimenti infantili. Zia Adriana è sempre stata con me e mia madre, come un fantasma gentile e protettivo.

A volte mi sembra di aver avuto due madri: una vera e calda, l'altra immateriale ma non lontana. Di questa zia so tutto e, a sera, chiedevo a mia madre che mi cantasse le "sue" canzoni. Non ricordo paure o malinconie per questa assidua presenza, accanto a me, di una morte. Sono stata una bambina felice. Dell'infanzia ricordo soprattutto le lunghe estati senza tempo, passate in montagna, a casa di mia nonna. Ricordo il profumo dei pini, il garrire delle rondini nei lenti tramonti, l'ebbrezza dei giochi, l'assoluta libertà e... l'odore di morte. La morte era un evento collettivo e fortemente ritualizzato. Se moriva un bambino venivano donati piccoli confetti odorosi di cannella e noi ragazzini seguivamo il funerale, vestiti da angeli; se moriva un adulto, l'intero paese sprofondava nell'odore dolciastro dei fiori e il canto delle prefiche accompagnava il pianto dei familiari (ricordo perfettamente le struggenti ed esplicite parole d'amore con cui, a volte, la moglie salutava il marito, e la monetina che gli metteva nelle mani per pagare il traghettatore infernale). Da tutto questo ho derivato una particolarissima sensibilità agli odori ed ai colori, che ha poi caratterizzato la mia anoressia. Io ho un olfatto impietoso e so se una persona sta bene o male dall'odore che emana. La casa di mia nonna era piena di donne che sfaccendavano e i cui lunghi vestiti, odorosi di spigo, avevano mille

sorprese per me (dalle tasche uscivano caramelle, figurine, palline colorate, che confortavano i miei pianti infantili). Mi piaceva andare con queste donne al fiume dove si lavavano i panni, o vederle preparare il pane, o ascoltare le loro argute e ardite canzoni d'amore. Ho sofferto per la nascita di mia sorella (di quattro anni più giovane di me) e con lei sono stata cattivissima: la costringevo, tra l'altro, a notturne e interminabili partite a scopa (io ho sempre sofferto di insonnia). Sono stata una bambina precoce: a nove mesi già parlavo e camminavo. Ho imparato a leggere ed a scrivere da sola. Ho frequentato la prima elementare a 5 anni, ho "saltato" la quinta e la terza media: la precocità si paga! Al liceo, nonostante fossi tanto più giovane dei miei compagni di classe, ero bravissima ed ero l'orgoglio di mio padre, che era anche il mio professore di Storia e Filosofia. Forti certamente sono state le sue richieste a livello intellettuale (ero la sua prima figlia, o un figlio?), ma da lui ho avuto anche tanta tenerezza e mille messaggi di libertà. Una volta chiamò i pompieri perché io potessi riavere il palloncino che mi era volato e che era rimasto impigliato tra i fiori di un balcone. Nelle sere di primavera riempiva la mia stanza di lucciole e mi parlava del senno di Orlando volato sulla luna e dell'Ippogrifo. Verso i nove anni ero una bambina cicciottella e mangiona. Mia madre nascondeva le provviste ma io, che conoscevo perfettamente i meccanismi mentali di mia madre, sapevo con divertita certezza dove, il giorno successivo, avrebbe nascosto il pranzo o la cena, e spazzolavo tutto.

Il giorno della mia prima comunione, i miei dovettero chiedere una dispensa particolare al vescovo, perché io, all'alba, avevo felicemente mangiato abbondanti porzioni di torta e a quei tempi, per comunicarsi, bisognava essere a digiuno. L'anoressia insorse intorno ai tredici, quattordici anni, e si manifestò non solo con una totale avversione per il cibo ma anche con un vomito incoercibile e squassante, del quale avevo terrore (Forse perché zia Adriana è morta soffocata da una violentissima emottisi?). In due anni arrivai a pesare 32 chili (ero alta un metro e sessantacinque centimetri). Divenni "il problema" della mia famiglia. Ho visto mio padre disperarsi e mia madre supplicarmi in ginocchio di mangiare qualcosa. Flebo, iniezioni, medicine, cadenzavano il mio tempo. Ma, a parte questo, io non ho memoria di altri disagi: mi sentivo piena di energie, avevo mille amiche, grandi amori e una grande passione per la lettura, né mi colpivano particolarmente i pesanti apprezzamenti che mi venivano scaraventati addosso, anche per strada: era come se io avessi poco a che fare con il mio corpo: io ero *altrove*. La vera tortura mi veniva dalle mie stesse fantasie. Le prime ore, a scuola, passavano piacevolmente, poi, con l'avvicinarsi dell'ora del pranzo, cominciavo a "vedere" un lunghissimo corridoio scuro dove apparivano in successione vertiginosa tante tavole imbandite. Le tovaglie

erano bianche, bianchi i piatti, lucidi e tersi i bicchieri, una luce irreale illuminava solo le tavole. Il cibo non c'era ma io sapevo che sarebbe arrivato. Uscivo da scuola stremata. Dalle porte, dalle finestre, da ogni casa nauseabondi odori di cucina invadevano le strade e offuscavano il cielo. E le mani di mio padre "profumavano" di arance, la vestaglia di mia madre di frittura, la cucina di latte rancido: non c'era scampo!

In qualche modo il tempo è passato. Mi sono sposata che pesavo 40 chili. Con mio marito, intellettuale con la vocazione di infermiere, ho continuato ad ingurgitare tonnellate di medicine. Con lui, qualche volta, mi sono vergognata del mio corpo "insufficiente". Con la prima gravidanza giunse, signora sconosciuta, la fame e, d'incanto, vomiti e nausee scomparvero. Il mio corpo urlava il suo bisogno di sali minerali, ferro e vitamine. Nei primi mesi di gravidanza, la mia pancia restò inesorabilmente piatta, e di ciò molto mi sentivo mortificata, poi esplose trionfalmente. Ingrassai di 28 chili, ma mi sentivo leggera come una piuma e orgogliosa del mio corpo visibile e inequivocabile. Mi sentivo "in gloria". Non ho mai avuto, in quel periodo, fantasie di acque, mare o terra e non ho mai immaginato il bambino e le sue trasformazioni.

Pensavo invece ad una farfalla e, dentro di me, sentivo fremere le sue ali. In quel periodo scoprii quella che oggi chiamo la mia "dimensione": la dimensione del silenzio e della solitudine. Facevo lunghe passeggiate da sola e mi piaceva "ascoltarmi". Ho messo al mondo mio figlio con un parto drammatico e, quando l'ho visto, sono esplosa in una fragorosa risata: mi sembrava buffissimo. Ho passato ore e ore a guardare i movimenti impercettibili delle sue mani e delle sue palpebre e mi chiedevo quale progetto antico lo avesse portato, dagli spazi infiniti del non tempo, nelle mie ore. Dopo un paio di mesi di allattamento avevo perso sedici chili: accanto a me cominciò a ricrearsi una situazione di allarme. In quel periodo irruppe nella mia vita Cristina e divenne mia amica, un'amica diversissima dalle altre che avevo e con un'esperienza di vita lontanissima dalla mia.

Prima di sposarsi, era stata attrice di prosa ed aveva girato mezzo mondo. Cristina cominciò a parlarmi di un sesso "inaudito", fatto di pizzi neri e strane cose. Arrivava a casa mia nelle ore più impensate e carica di pacchetti. Si precipitava in cucina, dicendo di essere affamata e di voler fare uno spuntino con me. Apparecchiava vezzosamente la tavola e apriva i suoi pacchetti, come se contenessero porzioni di mondo. Aringhe dall'odore nauseabondo, viscide fette di salmone, granelli violacei di caviale, comparivano nel mio piatto. E, quando in preda

quasi alla disperazione, dicevo che mai avrei potuto mangiare quelle disgustose cose (i miei lunghi anni di anoressia non mi avevano certo concesso scorribande nel mondo esotico dei cibi, per cui, tra l'altro, quei cibi erano a me del tutto sconosciuti), Cristina, caricando, per divertirmi, la sua cadenza bolognese, mi diceva che l'odore dell'aringa rispecchia perfettamente il suo sapore deciso e forte, mentre molte donne hanno parvenza e non essenza di donna.

Mi diceva ancora che, nonostante le mie arie di donna libera e libertaria, avevo paura di ogni novità, e intanto mi preparava bellissime tartine mi invitava a farne piccoli assaggi. Con Cristina pizzi neri e salmoni sono entrati nella mia vita. Per anni, e credevamo che fosse un gioco (e solo alcuni giorni fa, parlandone con Silvana, una mia cara amica, ho cominciato a dare un altro significato a questo "gioco"), quando io ero un po' depressa, mi allungavo sul letto e la pregavo di "declamarmi" ricette culinarie e la sua calda voce descriveva prelibati piatti, nei quali la noce moscata doveva essere un "respiro", e l'aglio "un odore" e la cipolla "un velo sottilissimo e dorato". E brividini di piacere invadevano tutto il mio corpo e la mente si liberava e spesso "vedevo" comparire in cielo un grande cerchio luminoso, che poi diventava la corda di un'altalena o il manico di un carrozino pericolante. Ora il mio rapporto con il cibo non costituisce più un problema, anche se conserva delle stranezze. Non mi piace stare seduta a tavola, preferisco mangiucchiare in piedi, quasi "rubacchiando" il cibo.

Sono ancora molto sensibile agli odori ed ai colori di un cibo, così mi scopro a pensare che non mi piace il riso con lo zafferano perché è giallo, né mi piace il brodo perché odora di ospedale. Spesso trasferisco le mie nausee in altri campi. Mi sazio (letteralmente) di parole rutilanti e questa nausea "fisica" mi ha spesso preservata dall'ingannevole lusinga delle parole senza spessore. E se dovessi dire cosa, ancora oggi, in alcuni periodi, mi allontana dal cibo, dovrei parlare di una "delusione" e se dovessi definire cosa, in altri periodi, mi spinge a "divorare", dovrei parlare di una "ricerca", di una "speranza". Delle infinite avversioni di un tempo mi è rimasta, ed è invincibile, quella per la frutta, specialmente se succosa e se contiene semi o noccioli. Mi rendo conto, scrivendo, che la mia storia di anoressica è stata più pesante e significativa di quanto non mi piacesse credere. Oggi (sono sui 50 anni) non mi sento più "condannata" al movimento (Ero solita dire che non potevo mai fermarmi perché cani latranti mi inseguivano e minacciavano alle spalle). Mi sembra, sebbene la mia vita sia piuttosto ricca di affetti e passioni, di potermi finalmente fermare per dare ascolto (come mi capitava nella prima gravidanza) ad un palpito interiore (sto forse generando me stessa?) e alla sottile

melodia della vita che i vari personaggi del mio "teatro" interiore (cito Lea Melandri) cominciano sempre più spesso ad intonare.

L'etica del sordido

di Laura Kreyder

Non esiste dietetica laddove non c'è sazietà. Quando, con l'abbondanza, si conquista la facoltà di scegliere, si deve regolare il corpo per assicurargli salute e ordine, e adeguarlo a un canone armonico. La dietetica procede allora "per via di levare". Ippocrate non disdegna il vomito per alleggerire gli stomaci troppo pieni. Porfirio associa alla saggezza del filosofo, la necessità dell'astinenza, in modo particolare dalla carne. Ma ciò che per i Greci appartiene alla ricerca della perfezione, alla "cura di sé", per i Latini, comincia a cambiare segno. Il cibo, insieme all'adulterio, ai panni sporchi, o agli animali vili sono quegli elementi prosaici, quelle *sordidissima* [?] di cui solo la satira può trattare. Il rifiuto del cibo nella ricerca ascetica dei santi, dei padri della Chiesa, dei mistici risale al progetto della mortificazione della carne e del corpo, contaminato dal peccato originario. Questo progetto era certamente estraneo ai pagani, ma, nella pratica del digiuno, così cara ai padri del deserto e assente, come prescrizione, dal testo evangelico, si ritrova la stessa equazione tra spirito agile e dieta leggera. Il mangiar poco, spesso vegetariano, è il regime raccomandato dai filosofi, medici, teologi attraverso i secoli.

Vero è che l'intellettuale svolge il suo ministero in una posizione poco idonea alla digestione. Il suo ideale quindi è la scarsità, se non addirittura il digiuno, da Porfirio a Nietzsche (che s'interessò al cinquecentesco *Trattato della sobria vita* del nobile veneto Alvisio Cornaro) fino a Proust (che dall'adolescenza alla morte non smise di interrogarsi sul cibo più confacente all'asma, agli orari strambi, alla posizione eternamente supina e infine alla scrittura, per poi concludere che, come nutrimento, bastava *quotidie* un caffè latte con un croissant).

L'anoressica offre una satira di questi ideali. Convinta che lo spirito deve, alla lettera, liberarsi dalla soddisfazione degli appetiti immediati, coglie l'occasione di distaccarsi dal volgare nel

digiuno, e lo erige a fine in sé. All'improvviso, tutto diventa semplice: si tratta solo di sommare e sottrarre, calorie, etti, chilogrammi. Per contare qualcosa, basta far di conto; e per essere qualcuno, dimezzarsi, scarnificarsi mangiando il meno possibile, anzi niente. Certo bisogna vincere la fame, ma quando la si vince, trionfa l'euforia.

Grandi sono, davvero, le soddisfazioni che trae la donna che rifiuta il cibo, la donna magra. Suscita invidia, interesse, entusiasmo. Sfuggendo al regno della carne (alimento e sesso), diventa un'effigie e un modello. Si svuota dall'interno per evitare di rispondere alle domande. È pallida, languida, sofferente come le eroine dei romanzi d'amore. Gli uomini, d'altronde, considerano le anoressiche con un occhio insieme ammirato e divertito. Riconoscono l'apparenza del martirio e del sacrificio, archetipi comportamentali richiesti all'amante (masochismo) e alla madre (dono di sé). Ma vedono subito l'inanità dell'impresa e in fondo pare loro un'eccentricità (infatti Ignazio di Loyola interrompe un digiuno quando si accorge che è tentazione bizzarra e diabolica, riprendendo a mangiare bisteconi). Per la sua natura insieme primigenia e essenziale alla conservazione della vita, era inevitabile che il nutrimento assumesse profondi significati religiosi. Sono di tipo alimentare i due gesti fondamentali, e peraltro speculari, della Bibbia neo e vetero-testamentaria: il peccato originario e l'istituzione dell'eucaristia, quest'ultima esplicitata da Gesù come redentrice del peccato e promessa di unione. Ma alla mensa non siede la donna. Essa non fruisce il cibo; è e dà cibo; nutre e viene mangiata. Con la sua carne, fa e alimenta l'uomo che uscirà dal suo ventre; la paura antica che non lo restituisca, spiega l'orrore che la mangiatrice ispira. A lui tocca buttare sudore. Lei invece secerne l'uovo che fagocita la cellula seminale, il latte, e a volte lacrime.

Ora, per il primitivo timore che la donna incorpori il suo sesso e il suo figlio, l'uomo le vieta la fruizione del cibo, affidandole invece il compito di prepararlo, imbandirlo e porgerlo come eterna riparazione. Anzi, l'uomo si appropria al livello simbolico più alto, la funzione femminile stessa che è di dare corpo allo spirito con la propria carne, di vivere la fusione di due in uno, di prestare il proprio sangue per un altro corpo senza perdere la vita, anzi rigenerandola.

"Poi Gesù prese un pane, rese grazie, lo spezzò e lo diede loro dicendo: "Questo è il mio corpo che è dato per voi; fate questo in memoria di me". Allo stesso modo dopo aver cenato, prese il calice dicendo: "Questo calice è la nuova alleanza nel mio sangue, che viene versato per voi" (Le 22, 19-20). L'anoressica emula il Cristo, proprio come i mimi riproducono la realtà solo con il gesto, tralasciandone la sostanza. Così Simone Weil scriveva: "Ogni volta che penso alla

crocifissione, commetto il peccato d'invidia". E questo grande sogno irrealizzabile si traduce caricaturalmente in una morte per tisi attecchita su uno stato d'inedia. Aveva smesso di alimentarsi perché rivendicava l'eroismo e il martirio, in una "protesta" contro la passività impostale durante la guerra.

L'anoressica, come l'obesa, preferisce morire piuttosto che restituire o donare. "Se qualcuno deve essere riparato — pensa —, è mia madre", che ha obbedito, ragione per la quale, nello stesso tempo, la disprezza e la odia. Come le malattie del metabolismo, anche l'anoressia, la bulimia, l'obesità sono malattie del ricambio. Il cibo non è più ciò che si offre e si riceve, ma ciò che si dimostra di essere. Con il falso dono o con la falsa fusione, nell'autismo o nell'indistinzione, entrambe, l'anoressica e l'obesa, rifiutano il ricambio, la prima declinando l'offerta, la seconda trattenendola. Ma, alla resa dei conti, tutta la loro vita appare dominata dal pensiero del cibo, e, proprio per aver creduto che il cibo è basso e l'anima alta, tutte le loro azioni sono rette da un'etica del sordido. E la donna obesa sopravvive come una Eva sformata. E la donna scarna muore come un Cristo inutile.

Storia di donna senza lingua

di Francesca Battaglia

Gridava tutto il giorno (grida altissime) che non aveva più la lingua e discorreva a lungo sempre con un timbro di voce troppo alto. Frasi infinite confuse e circonvolute che nessuno riusciva a seguire. Per farla calmare sua figlia cercava di spiegarle con pazienza che la lingua ce l'aveva al solito posto, dentro la bocca, tra i denti.

"No, no, non c'è!" singhiozzava la donna disperata.

"Ti prego, ragiona: se non ci fosse non riusciresti a parlare.", diceva la figlia. Ma lei non voleva crederle e sempre, anche la notte, la sua mente era occupata da quel pensiero assillante. Poi una mattina per qualche minuto sembrò che tutto fosse di nuovo a posto. La donna aveva ritrovato la lingua e pareva finalmente rilassata. La figlia sospirò di sollievo ma la pace durò poco. "Non ho più la gola" cominciò a urlare all'improvviso la donna. L'ossessione riprese daccapo. La donna si chiedeva di continuo come avrebbe fatto a inghiottire. Appena sveglia pretendeva subito la sua colazione ma quando la figlia le poggiava il vassoio sulle ginocchia si metteva a piangere stringendo la tazza del caffè latte. "Non potrò berlo, non potrò!". "Allora non berlo!" sbottava la figlia esasperata. Ma già lei aveva vuotato la tazza. "Hai visto? Ce l'hai fatta", diceva la figlia. "Chi lo sa dov'è finito quel buon latte", si rammaricava la donna e cercava affannosamente qualche macchia sul lenzuolo, sul suo corpo, tra le coperte.

"Dottore, sono rimasta senza gola" spiegava al suo medico "Mi dia una cura che la faccia crescere". "Ma che cura! Lei sta benissimo", assicurava il medico e fuggiva via di corsa perché non tollerava le grida stridule della donna che gli ferivano i timpani. Alla figlia, intanto, erano gonfiate le tonsille e aveva talmente male che non riusciva più a mangiare. "Stai facendo una dieta?" chiedeva la madre.

"Ho la tonsillite".

"Che sciocchezza! Se tu non avessi la gola allora sì che sarebbe un problema. Ma visto che ce l'hai, e pure infiammata, puoi mangiare tutto quello che ti pare".

La figlia dimagriva e i vestiti le pendevano da ogni parte. Gli antibiotici non la guarivano e forse sarebbe morta se il primo giorno di primavera la madre non avesse dichiarato che le era rispuntata la gola. Le tonsille si sgonfiarono di colpo e la figlia per il sollievo divorò un'intera torta.

Subito dopo però la madre ricominciò a urlare.

"Mio Dio, cos'hai ora?".

"Lo stomaco! Sono rimasta senza lo stomaco!"

"Ma se hai appena finito di mangiare". La madre non l'ascoltava neppure: piangeva tenendosi le mani sulla pancia, che era grossa e sformata. "Che aspetti a cuocermi la pasta?" diceva a mezzogiorno. E controllava nervosa che la pentola fosse sul fuoco; spiava il comparire delle bollicine, gli spaghetti che affondavano nell'acqua per poi riemergere fumanti e attorcigliati nello scolapasta. Si sedeva a tavola con gli occhi già lucidi e tra un boccone e l'altro cantilenava il suo lamento straziante. "Non ho lo stomaco! Non ho lo stomaco!".

A volte si alzava, con il piatto in mano, e si piazzava davanti allo specchio dell'armadio, in camera da letto. "Cosa fai?" sospirava la figlia. "Controllo", rispondeva lei, enigmatica, assorta, aggrondata. La figlia incominciò a dimagrire. La gola era guarita ma erano subentrati problemi di digestione. Qualsiasi cosa mangiasse la vomitava subito. "È davvero incredibile che tu che hai lo stomaco non riesci a farci stare nulla!" si stupiva la madre. E intanto mangiava, ingrassava e urlava giorno e notte la perdita di quell'organo fondamentale del suo corpo.

Il medico visitò la figlia e le prescrisse una cura di pillole.

"Sono io che sto male!" intervenne la madre offesa. "Tocchi qua! Sente che non ho lo stomaco". "Lei, signora, sta meglio di me", rispose il dottore e sparì veloce come il fulmine. "Quello non capisce niente, portami da un altro medico".

Andarono insieme, madre e figlia, da uno specialista magro e melenso che con voce dolcissima

annunciò: "Ecco qui lo stomaco, mia cara signora", e con le dita le premette la parte in questione.

La madre rimase muta durante tutta la visita ma una volta fuori dello studio prese a lamentarsi che quel medico era un inetto, un incapace, un imbecille, eccetera.

Eppure quella stessa sera lo stomaco perduto ricomparve e fu festeggiato da una sontuosa cena precipitosamente masticata e deglutita da entrambe le donne.

Nel mezzo della notte le grida della madre svegliarono la figlia. A piedi nudi corse a spalancare la porta dell'altra camera da letto. "Non ho la lingua!" urlava strapazzando il lenzuolo. "Hai capito? Non ce l'ho più, più, più..." La figlia annuì con la testa. "Lo sai anche tu che ho perduto la lingua, vero?"

La figlia la fissò in silenzio. "Lo spiegherai al dottore, eh?". La figlia tornò a rannicchiarsi sotto le coperte.

Una lettera per due

di L.

Questa lettera è doppiamente non spedita. Il suo destinatario è persona a cui non potrei mai farla conoscere, non tanto perché è troppo trasgressiva o intima, ma piuttosto perché scrivendola mi sono resa conto che in realtà non è lui la persona a cui la lettera è rivolta. Pensare al "fidanzato" di mia figlia è stato un puro pretesto per pensare a lei, per osservare il rapporto madre-figlia da un'angolazione nuova per me e scoprire degli aspetti meno ovvi del mio legame con lei.

Caro E., certo tu non lo sai e non puoi nemmeno sospettarlo, ma la tua comparsa nella nostra casa ha provocato sotterranei cambiamenti nella mia vita. So bene anche che la cosa non ti interessa gran che, ma te ne voglio parlare perché credo sia importante per la speranza di una nuova generazione di uomini, che essi sappiano più da vicino, più apertamente, i pensieri delle donne, anche quelli che non li riguardano strettamente e in cui non sono coinvolti che marginalmente. Dunque ascolta.

Mi sono accorta che la tua presenza "nel cuore", come si usa dire, di mia figlia ha mutato il mio rapporto con lei e, quindi, il rapporto che ho con me stessa. Le due cose sono inscindibili: da quando è nata, io non sono più stata io, ma io-con-lei. Non come due persone insieme ma come una persona sola, non come due che si amano ma come due aspetti della stessa persona. Prima che nascesse, durante la gravidanza — malgrado tutto quello che si sente dire sulla vita del nascituro — io non ho mai avuto la sensazione del due-in-uno: non ho mai perso la mia identità solitaria, anche se mi sentivo in uno stato particolare, un po' fuori di me; invece dopo la nascita e per tutti questi anni io e lei siamo state semplicemente la stessa persona di due diverse età.

Quando lei aveva il morbillo, io avevo la febbre e quando io ero stanca e nervosa, lei non riusciva a giocare; si sentiva come me (con le gonne a fiori e gli zoccoli ai tempi...) e diceva

"ovvio" a quattro anni, mentre io ho imparato a disegnare quando lei andava alle elementari.

In una cosa sola mi sentivo diversa, una cosa sola da cui lei era separata: il rapporto con il corpo maschile. C'erano momenti di grande tenerezza fra noi tre, io, lei e suo padre, momenti di gioco in cui il corpo era strumento fondamentale di comunicazione, come avviene normalmente (credo) tra genitori e figli. Ma più di ogni altra cosa la differenza tra bambini e adulti e la mia distanza da lei mi sembrava segnata dalla conoscenza della sessualità e dal suo vissuto. Adesso ci sei tu e per lei questa esperienza è diventata accessibile. Ora siamo uguali, e irrimediabilmente separate. Ora siamo due donne. Con questo non voglio dire che occorra la presenza maschile perché una donna sia tale: questa mi è sempre sembrata una lettura distorta, ampiamente presente nella cultura corrente, di una realtà diversa. Perché il problema non è quello del rapporto con l'uomo: il problema principale è sempre stato un altro: il legame tra noi, tra madre e figlia. La tua presenza ha semplicemente segnato il cambiamento nella natura del nostro rapporto: ora non è più una fusione totale, noi non siamo più la manifestazione duale di una stessa realtà. Del resto sapevo da tempo che questa scissione era necessaria: lei ha combattuto—prima di tutto con se stessa—per uscire dalla mia ombra invadente di madre e costruirsi la sua autonomia e anch'io cominciavo ad annaspere sommersa dalle esigenze e dalle richieste di quella ragazzina irruente, e ho cominciato a voler vivere per me stessa. Forse tu più che da forbice hai funzionato da specchio: mi hai mostrato la nostra diversità e per lei (mi sembra) hai rappresentato la dichiarazione pubblica, oggettiva, della sua autonomia, della sua libertà, della sua facoltà di scelta.

Come vedi non era precisamente a te che stavo pensando nello scrivere questa lettera, ma non devi prendertela, è giusto che ogni tanto gli uomini si rendano conto e accettino di essere solo delle occasioni per un discorso tra donne.

Il parto: corpo in scena

di Sandra Mosca

Sono sempre stata di costituzione prevalentemente "uterina", se per uterina possiamo intendere o "tendere a" qualcosa che contiene, un nido, un rifugio, un ascolto, un porto, nutrimento, pace, ma anche forza, potenza, violenza, energia, una spinta verso la luce.

I miei atteggiamenti materno-protettivi verso qualsiasi forma di vita sperduta, abbandonata, ferita, sono venuti a galla fin dalla più tenera età: i poveri gattini, cucciolini, uccellini; accogliere rapporti travagliati, carichi di ansia, in crisi, a cui necessariamente dovevo fare da contenitore e da stimolo, io "forte", io "grande", io "onnipotente". Divenuta infermiera, un'infermiera battagliera e costantemente in contestazione, rimango incinta. Sono gli anni di riflusso, primo post-femminismo, per la prima volta mi fermo, mi ascolto. Come avrei potuto diventare madre se non riuscivo a sentirmi davvero figlia, certa di aver avuto un giorno origine? Un cammino a ritroso ma nel senso di un ripercorrere all'indietro il *mio* essere stata partorita e cresciuta da *mia* madre, senza il quale non sarei stata in grado di riconoscere come *mio* figlio quel fagottino urlante davanti a me. Al contrario troviamo da parte delle Istituzioni un atteggiamento ostile e quasi punitivo nei confronti di tutte quelle donne che tentano questa strada fondamentale, tacciandole di "immature", o "troppo fragili", "isteriche". Ero incinta, ma forse inconsciamente dubbiosa e molto insicura sul cammino intrapreso, divento contemporaneamente Ostetrica.

L'onda d'urto mai placata che conobbi nei reparti di Ostetricia fu violenta e inaccettabile; come emozione quei parti assomigliavano molto a degli stupri, donne offese, donne tenute quasi legate ai propri letti di dolore, riempite di calmanti e sedativi per farle stare zitte e buone, per "estrarre" quella cosa strana, nemica, terrorizzante, e che viene fuori da qualcosa di ancora più oscuro e minaccioso, a guisa di un dente malato o di un ascesso purulento. No, io avrei

partorito con i violini, io avrei dimostrato al mondo che si può partorire senza dolore, dolcemente, che esiste una "buona nascita"!

Quando mi sentii scendere fra le cosce quell'acqua calda, incolore, a mo' di carezza sensuale e sinuosa, che sanciva l'inizio improrogabile del mio "travaglio", non ebbi affatto la logica reazione che mi sarei aspettata, e cioè il caldo accogliente sorriso, la felicità di stare per vedere finalmente il proprio figlio e il coronamento di tecniche di rilassamento, di respirazione, di estenuanti letture sul "parto naturale"; no, la sensazione fu di dispetto, di rabbia, di atroce e inesorabile "paura". Sulla scena del mio parto niente andò come io avrei voluto, e certo non solamente per quello che mi arrivava dall'esterno o non mi arrivava, nel senso che indubbiamente l'iter di assistenza al parto naturale era ancora allo stato embrionale, ma perché non volevo separarmi da quel pancione dove ero finalmente ritornata e da cui non riuscivo, non sapevo, non vedevo come avrei potuto uscire. E il mio corpo gemeva e io continuavo a non avere nel ricordo del mio primo parto, la sensazione della spinta, del buttar fuori, del "separarmi": il mio corpo mi regalava un "sintomo" a cui avrei dato voce molti anni dopo.

In un sogno di poco tempo fa sono sott'acqua, in un grande mare, quasi un oceano, in un'atmosfera selvaggia e primordiale. Io lo esploro tranquilla, poi a un tratto ecco delle pareti di roccia a picco verso l'abisso che mi circondano, e da un lato all'altro di queste pareti come una grossa gomina, corda, — cordone? — su cui io mi siedo e comincio a fare l'altalena, affascinata. Poi qualcuno (qualcuna?) mi afferra per i piedi e mi dice: "Dai! Forza! Metti le manine a tuffo, dai, prova! Così!", e vengo spinta verso quell'abisso nero, oscuro, buco profondo. Ma arrivata quasi a intravedere un barlume di luce, risalgo con un bel cerchio al punto di partenza, e la scena si ripete faticosamente e incessantemente. Fatica di, a nascere, o "rinascere", e questo mi è chiaro, ma mi chiedo di chi potrebbe essere quella voce che cerca di aiutarmi, che mi incita, che mi spinge. Voce femminile, certo, ma non quella di mia madre, forse che sia l'ostetrica? Ostetrica, dal latino *obstetrix* (m), "che sta" (*stare*) davanti (*ob-*) alla partorientente; levatrice, molto probabilmente "colei che leva dalla *matrice*"; mammana, dal volgare "mammina"; in francese *sage-femme* ("donna saggia"); in inglese *mid-wife* ("tra le comari").

Una voce femminile che parla dal mio inconscio una lingua "saggia" e da "comare", che può sostituire una "mammina" (mammana), che "sta davanti" come per far "specchiare" colei che

partorisce. Scrive Thass-Thienemann; "È difficile credere, infatti, che il verbo *partioire*, 'spartire, dividere, distribuire...' non abbia nulla in comune con *partió*, 'parto', o che il nome *parstis*, 'parte', non sia in relazione con *partus*, 'nascita, progenie, feto, embrione'". Dunque "saggiamente" il mio inconscio mi indicava già al momento della mia gravidanza qual era il mio sintomo isterico, "la separazione", e allo stesso tempo come fare a prendermene cura: la mia professione di ostetrica che, guarda caso, mi portava a imbattermi, scontrarmi, "stare" continuamente "davanti" a quel mio sintomo, la separazione, proprio quello da cui cercavo di fuggire con la mia parte materna compensatoria e consolatoria agita continuamente. Ancora Thass-Thienemann scrive: "La parola *separo-are* 'separare' implica in ultima analisi l'idea di 'nascere per separazione', venir distaccato attraverso il processo della nascita... La separazione da un lato indica le immagini verbali di 'produrre, creare'; dall'altro, mette in azione due forme di ansia, rappresentate l'una dal 'vuoto', e l'altra dalla 'solitudine'".

Solitudine, vuoto, paura, lutto, emozioni che si ritrovano molto spesso nelle donne dopo i loro parti, e di nuovo come si è già visto per il meccanismo della "regressione", l'accezione comune trova normale la cosiddetta "depressione post partum"; non si cerca affatto di dare una spiegazione o un "ascolto". La mia depressione post partum direi che rompeva una volta per tutte l'io grande, l'io onnipotente che mi invadeva da sempre. La crisi depressiva, intendendola o interpretandola come assenza di sintomi corporei dove il dolore è tutto interno, dentro, mi porta al significato di "caos originario". Caos come: "originario stato di disordine della materia nel periodo antecedente alla formazione del mondo" (Dante); dal latino *chaos*, "vuoto", mutuato dal greco *chaos*, legato a *chainein* "aprirsi, spalancarsi", e ancora chaos come "abisso, baratro, la grande lacuna preesistente alla creazione". Il richiamo ad un mondo uterino, ad una natura femminile eccessiva, *caotica*, isterica, mi è di nuovo davanti e l'esserci stata dentro, avergli dato ascolto, ha senz'altro creato e prodotto.

Probabilmente la mia voce uterina ha fatto molto, e sono certa di esserne uscita, o meglio ritornata alla luce profondamente cambiata. Il momento preciso mi rimane oscuro, misterioso, ma in qualsiasi parto o creazione c'è quel qualcosa di magico che ti rimane celato.

Durante il mio secondo parto, dopo sette anni dalla nascita di Martino, il sintomo "isterico" non si è ripresentato. Il piacere di sentire il mio corpo che si apriva, spalancava alla potenza, energia "uterina", è stato una sorta di riscatto, di conferma, di punto d'arrivo, vero e proprio parto, "nascita per separazione". Non posso negare la presenza di un "esterno" positivo, nel

senso che il luogo del parto era la mia casa, fuori dalla violenza dell'istituzione ospedaliera, che le persone intorno erano solo i miei riferimenti affettivi e che io e mio figlio eravamo dunque rispettati secondo i nostri ritmi e i nostri tempi. Credo però che nel meccanismo, processo, viaggio del parto, il luogo abbia un'importanza relativa rispetto all'importanza che ha l'esserci davvero *dentro*. Nella separazione da Bernardo non ricordo dolore, come invece lo ricordo perfettamente per Martino; leviamo quindi subito di mezzo il luogo comune che il dolore del parto si dimentica. Distinguerai due direzioni del dolore: una dall'esterno e una dall'interno. Esiste il dolore da violenza esterna (eccessiva medicalizzazione, pratiche disturbanti, invasive della medicina tradizionale) che non si dimentica se veramente ha prevaricato e violentato; esiste poi ciò che si vive all'interno di noi, che diventa dolore se veramente va a toccare dei nodi, dei blocchi mai visitati prima. Se la scena è sgombra, effettivamente il "dolore" non c'è, c'è il ricordo di emozioni violente, totalizzanti, come quando sei nelle braccia del tuo amante "appassionato" e non puoi che arrenderti alla passione, violenza dei sensi, non puoi più tornare indietro.

Seno buono, seno cattivo, mamma buona, mamma cattiva: ho meditato a lungo intorno a questi concetti. Nel parto la mamma buona è quella che sa ben separarsi dal suo essere figlia e diventa colei che "aiuta", accoglie colui/colei che deve nascere, si appare all'altro attivamente, accetta, vede l'altro/altra da sé. Nel periodo espulsivo la mia attenzione verso la donna si centuplica, divento quello che l'altra desidera di vedere, faccio da specchio, accovacciata di fronte a lei, cerco di proiettarci nella sua emozione. Quasi sempre la richiesta è di una mamma buona che sappia sì accogliere la difficoltà, la fatica, ma anche rassicuri e stimoli la spinta, esorti, chiami l'energia, la forza, dia fiducia che quella forza c'è. Contemporaneamente divento la sua stessa figlio/figlia che ha bisogno di nascere, che chiede di nascere. Molte donne hanno bisogno di questa conferma che il bimbo c'è davvero, che è lì che spinge con lei, hanno bisogno di toccare la sua testina per convincersi di quella reale presenza, e a quel punto la spinta si rinforza, quasi si esalta. Non sempre... Quante volte mi sono "vista" in quella madre che non ha voglia di spingere, in quella che urla di dolore, in quella che come una bimba bizzosa si rifiuta di fare qualsiasi cosa, e nello stesso tempo quanto volte mi sono sentita in quel pancione a soffrire nell'intravedere un barlume di luce per essere di nuovo spinta indietro nella paura; spettatrice della *mia* nascita vedo *mia* madre, una madre bambina che soffre, che piange, che non riesce una buona volta a crescere e mi immagino di aiutarla a partorirmi e questa è la *nostra* possibilità d'incontro. Il mio lavoro e la mia vita, congiunti in uno strano percorso che è: l'essere donna, "femminile", "uterina", "isterica", "virgo" (vergine nel senso latino di

"giovane donna non maritata"), alla ricerca di una mia origine, "parto", continuamente immersa, a contatto con quei corpi femminili che se voglio veramente ascoltare hanno sempre molto, tanto da dire al di là delle parole o del "pensiero sgrammaticato" di cui parla Lea Melandri.

Sono rimasta molto colpita dalle fotografie delle "grandi isteriche" proiettate durante un seminario tenuto recentemente a Firenze dal Centro Documentazione Donna, che partiva da una lettura di queste fotografie per un lavoro sull'isteria. Nelle immagini di queste donne, ritratte durante i loro "attacchi isterici", non riuscivo a non vedere continuamente che "donne in travaglio", "donne dopo un travaglio", "neonate". All'inizio ho pensato a una mia irrefrenabile deformazione professionale, che mi fa vedere pancioni e bambini ovunque, poi lentamente si faceva strada la convinzione che indubbiamente un legame ben preciso tra quei corpi "in scena" e i travagli di parto c'era. Il *corpo in scena* che diventa soggetto principale nelle immagini delle fotografie poteva essere benissimo lo stesso corpo in scena che tante volte osservo durante il mio lavoro. Il legame dunque era proprio il corpo femminile in quanto tale, corpo *uterino, isterico, sessuato*. Nei travagli di parto assisto spesso a "scene" cosiddette isteriche, unicamente perché la donna si abbandona, si dà, si tuffa in quello che il suo corpo agisce in maniera irrefrenabile, inequivocabile, inarrestabile, a dispetto a volte della donna stessa che tenderebbe ad una volontà di controllo, di rifiuto vero e proprio. Ma in travaglio il corpo si prende una libertà, una sorta di riscatto che non gli è certo consentito normalmente. E la *scena* si deve compiere, si deve espletare completamente perché il parto possa andare avanti. Potrei riportare, citare decine di esempi di donne che mai avrebbero pensato, immaginato di "mettere in scena" durante il parto sia per esempio la bimba smarrita e abbandonata, o quella bizzosa e antipatica, sia la donna sensuale e appassionata dalla voce erotica, sia la cosiddetta "pazza", colei che impreca e che eccede come mai avrebbe creduto di poter fare in vita sua. Ma la scena va compiuta, portata a termine, compresa, accolta, perché la donna compia il suo parto e dia luce al suo bambino/bambina. Un momento, quello del parto, in cui il *corpo* trionfa, e sul quale puoi leggere attraverso i suoi *sintomi* il vissuto più profondo. Un corpo che *sa, conosce, ha memoria* di un *sapere femminile* tutto uterino, isterico.

Lucia, ancora del tutto inconsapevole di essere già in attesa di sua figlia, scriveva: "L'aria mi ha avvolta come un cappotto di velluto bagnato. Sono entrata in un mondo dove anche l'aria ha un corpo che si può toccare, in cui mi muovo lentamente. Sono entrata nella materia... Il mio corpo è verde ogni giorno di più. I pori sono aperti, pronti a fiorire piccoli fiori tropicali...".

L'esserci gradualmente allontanate dall'ascolto del nostro corpo, ci imbriglia, ci rende la vita difficile, faticosa. Spesso, perse dietro al mito dell'emancipazione, sempre più competitive, combattive, attive, terrorizzate di arrenderci a un femminile "passivo", doloroso, fatto unicamente di rinunce e isolamento, perdiamo di vista la valenza "uterina" del nostro corpo, come se non si potessero creare, trovare, riconoscere entrambe in un unico principio. Conciliare la nostra emancipazione col nostro *utero* senza negare né l'una né l'altra cosa. Stare fra donne, confrontarsi, incontrarsi.

Dare spazio alle nostre "isterie", dare ascolto al nostro "caos".

Il viaggio delle donne di Troia

di Renata Molinari

Il Centro di documentazione delle donne di Bologna ha organizzato tra aprile e maggio tre incontri intitolati "Essere tante donne. Percorsi femminili attraverso il teatro", tesi a indagare la particolare esperienza di lavoro che Fattrice realizza tramite i suoi personaggi, e a collegare la cultura teatrale con la cultura del femminismo, sulla base di istanze storiche e antropologiche. Il primo incontro è stato dedicato a Roberta Carreri, interprete del personaggio di Judith nello spettacolo omonimo dell'Odin Teatret. Il secondo a Julia Varley, interprete di Kirsten Hastrup, antropologa danese della generazione del '68 la cui storia di vita è al centro dell'ultimo spettacolo dell'Odin, Talabot. Il terzo incontro, infine, ha riguardato Le Troiane di Euripide, lo spettacolo diretto da Thierry Salmon per le "Orestiadi di Gibellina 1988"; nell'occasione sono intervenute Renata Molinari — drammaturga — Giovanna Marini — compositrice e direttrice delle musiche - Maria Grazia Mandruzzato — interprete di Ecuba. "Lapis" propone qui i primi due interventi di quest'ultimo incontro: uno rivisto appositamente per la rivista da Renata Molinari, l'altro trascritto da Laura Mariani, purtroppo senza il corredo delle parti musicali commentate dalla Marini.

Ho scelto la formula del racconto, per questa comunicazione, perché è quella che sento più omogenea a questo nostro incontro, e anche perché è quella più vicina alla mia relazione con le attrici in questo lungo viaggio delle Troiane. Molto spesso la mia funzione e la mia attitudine è stata quella di ascoltare e trasformare i diversi racconti che, dal testo alle fantasie individuali, si intrecciavano sul destino di queste donne e di questa terra. Prima di tutto qualche informazione sul progetto. Nell'estate del 1986 Thierry Salmon aveva allestito in una cava, vicino a Sant'Arcangelo, uno studio: *Premesse alle Troiane*. Si trattava di un lavoro tutto incentrato sulla idea della comunità femminile minacciata dalla guerra e in grado di conservare e rigenerare, attraverso le relazioni interne, un'identità lacerata. Il testo di riferimento era *Cassandra* di Christa Wolf. Avevo assistito allo spettacolo come una normale spettatrice,

affascinata dallo spazio, non sempre convinta dell'azione, molto stimolata dal gioco della rappresentazione.

Poi, nell'ambiente teatrale, si è cominciato a parlare di un progetto grandioso che, partendo da Gibellina, avrebbe portato *Le Troiane* attraverso l'Europa in una rete di seminari e spettacoli che si sarebbe snodata per un anno. Il progetto presentava alcuni punti di grande fascino: il lavoro registico di Thierry Salmon, l'esecuzione affidata a interpreti solo femminili, l'uso del greco antico come lingua comune alle attrici di diversa nazionalità, le musiche e il lavoro sulla voce di Giovanna Marini. Un nucleo di nove attrici impersonavano — anche se il termine non è correttissimo — i personaggi della tragedia, anche quelli maschili. Queste nove attrici di volta in volta si sarebbero incontrate con un coro di nazionalità diversa, e insieme a ogni gruppo, a Napoli, Amburgo, Avignone, Marsiglia, avrebbero dato origine, prima di ritrovarsi tutte a Gibellina per lo spettacolo finale, a singoli spettacoli, realizzazione ciascuno, non di una parte, ma di un aspetto della tragedia.

Nell'ottobre dell'87 Thierry Salmon mi ha proposto di seguire la drammaturgia delle *Troiane*. Quando gli ho chiesto come mai avesse pensato a me, per prima cosa mi ha detto che c'era bisogno di una donna per questo ruolo. Mi ha detto altre cose, più personali, che al momento hanno avuto il sopravvento su questa prima indicazione. Ripensandoci, oggi, anche questo tratto mi sembra proprio del "metodo Thierry": una sorta di pragmatismo della sensibilità, che costruisce per accumulo di energie preordinate, una vera e propria cassa di risonanza di una data realtà. Ho accettato: quello che mi interessava e mi affascinava nel progetto era da un lato l'idea di questa grande tribù che si costruiva progressivamente attraverso l'Europa, prendendo come punto di riferimento, se non come radice, la tragedia e ancor prima i miti del Mediterraneo, rielaborati nel grande ciclo Troiano. Poi mi sembrava irresistibile la dimensione di sogno che il progetto aveva, in senso molto operativo: il sogno di una persona che non rinuncia alla totalità di un suo concepimento. C'era ancora, fortissima, la presenza di Gibellina: non tappa di una tournée, ma ragion d'essere di una sfida. Si trattava di rappresentare la fine, la distruzione, in un paese distrutto da un terremoto e risorto sui suoi morti. La rappresentazione della morte, qui, implicava una tale necessità di verità, da diventare sfida artistica e umana. Ultimo, ma non certo in ordine di importanza, il canto, questo elemento così vitale e arcaico di ogni forma di rappresentazione che mi era impossibile lavorare su questo testo. Mi sembrava che non fosse possibile aggiungere altro: non lo si poteva trattare teatralmente, era già una drammaturgia. A quel punto ho fatto una scelta radicale. Ho deciso

che avrei rinunciato a ogni mediazione sulla tragedia. Nessun testo a interpretazione del mito, che non fosse la tragedia, e in particolare quella di Euripide. Da un lato mi sembrava un modo corretto, e forse un po' agonistico, di accettare il confronto diretto con una cultura e una generazione lontana dalla mia come erano quelle di Thierry Salmon. Poi mi piaceva l'idea di trovare direttamente nel testo il riferimento materiale, diciamo il nutrimento per l'azione teatrale; di più: per le azioni delle attrici. Quando ho cominciato a lavorare sulla tragedia, mi sono tornate alla mente una serie di riflessioni sul teatro che porto con me da molti anni. Più che riflessioni si tratta di affermazioni, incontri fascinazioni che per me costituiscono, letteralmente, dei misteri, o se vogliamo essere più laici, delle ossessioni. Una, le attrici la conoscono molto bene, era nominata la mia idea fissa, è quella della felicità legata alla azione tragica. "Perché la tragedia non è mimesi di uomini, bensì di azione e di vita, che è come dire di felicità (e di infelicità); e la felicità e la infelicità si risolvono in azione, e il fine stesso (della vita, cioè la felicità) è una specie di azione, non una qualità". (Aristotele, *Poetica* a cura di M. Valgimigli, Laterza, Bari 1964. pp. 81/82).

Io ho cercato per tutto il percorso attraverso il testo e in tutti gli incontri con le attrici, che costituivano il mio punto di riferimento fondamentale, il senso di questa felicità, anche nell'agire il dolore.

Non si trattava naturalmente solo della affermazione di Aristotele, ma di tutta una esperienza, a volte dura, del lavoro dell'attore, specialmente nel teatro di gruppo, e di una martellante domanda sul fine ultimo di una scelta di teatro che per anni non sembrava potersi nominare se non come "realizzazione". Non so ancora se ci sia e quale sia il nesso fra queste due parabole, ma la tragedia me le ha rese contemporanee. A Gibellina, durante le prime improvvisazioni, dovevo sembrare un po' pazza a dire, davanti a queste donne, una più sventurata dell'altra: "ma non sento felicità". In realtà non sapevo bene, né so, come nominare, dal punto di vista pratico, questa attitudine, ma sapevo che in tutta questa fatica, in tutta questa ricerca, doveva esserci un segno di felicità e che questo segno doveva essere un elemento forte fra il gruppo di lavoro e i suoi spettatori.

Parallelamente, lavorando sul testo, avevo deciso di prendere alla lettera questa indicazione di Aristotele e di lavorare soltanto sulle azioni.

Il testo di Euripide, affrontato in questa maniera, si rivela di una fisicità straordinaria: è tutto fatto di azioni, ogni aggettivo è una azione, è il risultato di un'azione o la sua premessa. Allora

il lavoro consisteva nell'individuare delle piccole azioni e porgerle, in questo caso a Thierry, perché il mio lavoro sul testo è sempre stato con Thierry, mai con le attrici. Si trattava di un lavoro fatto avendo in mente le attrici, ognuna di loro ma con loro, direttamente, il mio approccio era diverso. Quindi individuare questi momenti del testo, queste azioni, e fare in modo che ogni riflessione eventuale, sul personaggio, sulla situazione nascesse da queste azioni. Il pensiero doveva essere il risultato di azioni. Questo era un elemento volontaristico che mettevo nel mio lavoro, ma che di fatto rispondeva a un mio personale approccio al teatro, che storicamente ha significato attraversare il teatro di gruppo e quindi la condizione dell'attore che è sempre solo tra il proprio vissuto, la propria esperienza, e l'altro, regista o testo estraneo comunque alla sua storia e alle sue emozioni. Mi interessava vedere se, lavorando su un testo, è possibile trarre degli elementi che siano delle indicazioni di lavoro fisico, per l'attore: non situazioni, atmosfere, ma azioni che si possono trasformare in bagaglio fisico, patrimonio materiale. Per esempio nelle *Troiane*, uno degli elementi fisici che emerge appena si legge il testo, è quello del piede, di come il piede posa per terra, di come il piede guida il corpo, come il piede traccia la sabbia. C'è questo dialogo costante delle singole donne con le parti del proprio corpo in cui emergono progressivamente due elementi forti: il piede e il collo. In questo nostro incontro non c'è Monica [Klinger]. Monica ha costituito parte molto importante di tutto il lavoro, perché realizzava le azioni fisiche che le attrici quotidianamente eseguivano, credo quotidianamente, come training. C'erano fra noi questi punti di contatto: cercare nel testo se non già le azioni fisiche, per lo meno gli elementi portanti di esse.

Il piede per me era uno di questi e mi ricordo che proprio sul piede è partita una delle mie digressioni che non sono mai arrivate allo spettacolo, credo, non per lo meno in via diretta. Ed è stato tutto un lavoro sulla *Gratuita* di Freud. L'impronta del piede, la memoria, la traccia viva nel presente. In questa fase l'elemento per me più importante era quello della *memoria*. Mi sembrava che un lavoro fatto da donne, basato sulla voce, radicato in un mito, in una tragedia, avesse come elemento portante la memoria, e quando arrivò a casa mia la prima cassetta registrata da Giovanna Marini, questo tratto fu confermato in pieno. Mi sembrava veramente di avere sempre avuto dentro un certo tipo di azione vocale. Quindi la memoria costituiva l'elemento portante di questa prima fase, però non bastava: bisognava strutturare questa memoria in azioni e situazioni precise. Quando la "famiglia" ha cominciato a lavorare non più in forma seminariale, ma come preparazione allo spettacolo, al primo spettacolo, quello di Napoli, ci siamo incontrate e c'era il problema di come articolare queste diverse fasi di lavoro. Siamo partite da Napoli con una prima individuazione, che era *La casa di Priamo*. Il primo

spettacolo era incentrato sui rapporti fra delle varie donne all'interno della casa di Priamo, cioè all'interno della casa del potere. Poi, un po' sul serio, un po' per gioco abbiamo deciso con Thierry, siccome gli uomini non c'erano, di mettere nei titoli, in ogni titolo, un uomo. Dunque *La casa di Priamo*, poi *Lo scudo di Ettore*: nella tragedia Astianatte viene interrato nello scudo di Ettore; infine a Avignone *La tomba di Achille*. La tomba di Achille è il luogo su cui viene sacrificata Polissena. Ogni fase teneva conto anche dei luoghi in cui erano previsti gli spettacoli, e delle situazioni che evocavano. Queste erano le tre fasi che di fatto, sia pure con differenze dovute alle diverse condizioni di lavoro, si sono mantenute inalterate e hanno visto dapprima un lavoro soprattutto di conoscenza, non soltanto dei personaggi, ma anche delle relazioni di ciascuno all'interno dello spazio della tragedia. La seconda fase (*Lo scudo di Ettore*), era centrato soprattutto sul ricordo degli uomini: ricordo del padre, del figlio, dello sposo, del fratello... e la terza sul sacrificio, sull'elemento rituale del sacrificio che conclude, di fatto, la tragedia. Nella fase preliminare di lavoro sul testo avevo come l'impressione di un lavoro sterile, che servisse soltanto a me, che non servisse a nessun altro, anche se ogni tanto lanciavo dei messaggi e ogni tanto avevo dei ritorni, però era un lavoro di cui non vedevo, come dire, la realizzazione. Poi c'è stato il passaggio ad Amburgo. Per me, personalmente, la tappa di Amburgo è stata la più importante, a parte Gibellina e l'incontro con le "piccole siciliane" nella ripresa milanese dello spettacolo. Perché? Perché per la prima volta il nucleo originario delle nuove attrici si è trovato a contatto con un nuovo gruppo, che erano le attrici, o forse sarebbe meglio dire le cantanti tedesche, perché erano più cantanti che attrici. Lì, incontrando questo gruppo, ho avuto alcune rivelazioni su quanto stavamo facendo. La prima era che comunque, indipendentemente dalla qualità del lavoro fatto fino a quel momento, si fosse costruita una cultura, si fosse costituita una identità di gruppo tale da scatenare paure, da scatenare invidia e volontà di aggregazione nell'altro. Si era costruito un patrimonio e questo patrimonio era indipendente dalla qualità della resa spettacolare: era veramente un patrimonio fatto di esperienze, di relazioni e di riconoscenza. Quando sono arrivata in Germania la situazione era un po' tesa e io devo ringraziare molto il gruppo tedesco, questo senza nulla togliere a tutte le altre componenti, perché quello che mi ha colpita fortissimamente, quando le ho incontrate è stata la semplicità di una domanda culturale formulata nei termini elementari di una necessità, quotidiana. Mi ha molto colpita per l'essenzialità delle domande una situazione di emergenza come può essere preparare una trincea di spettacolo in 20 giorni, a partire da ipotesi che si sono sedimentate altrove. Questa semplicità e essenzialità di richieste ha messo in discussione moltissimo delle mie riflessioni sul teatro e in particolare su questo spettacolo. E stato il

momento in cui ho deciso — e non solo io — che mai e poi mai avrei mollato questa impresa, in maniera assolutamente caparbia mi sembrava per la prima volta, al di là dei signoli momenti, di vedere il senso di un'operazione, e mi sembrava che questo progetto raccogliesse quello che per vent'anni il teatro di gruppo aveva seminato in Europa.

Un gruppo che non si sceglie, che non ha unità di radici culturali, che ha come unica identità il fatto di essere tutte donne, e il materiale d'uso, e questo materiale è una lingua che nessuna parla. Il greco antico. Il sedimentarsi di tutti questi elementi rispetto alla nostra storia nel teatro, alla storia del nostro teatro, mi ha fatto vedere per la prima volta il gruppo come il gruppo delle troiane, le donne di una patria ormai senza nome. Mi è sembrato che queste donne raccogliessero veramente l'eredità del teatro di gruppo e la realizzazione, con la semplicità dura di un incontro. I due gruppi si incontravano di fronte alla tragedia e con le domande di persone che non abdicavano alla propria storia, alla propria cultura, (pur nella consapevolezza di una necessaria trasformazione). Non c'era più niente di quello che era stato fissato nella carta che potesse tenere. La cosa fondamentale era questo incontro e non più la memoria è diventata per me l'elemento portante, ma la *testimonianza*. Che è qualcosa di diverso e che si realizzava qui esattamente nell'incontro/scontro fra i due gruppi. In quella fase ho anche assistito a una parte del lavoro di Thierry, che non avevo mai visto, ed era il lavoro individuale con le attrici basato sulle domande che le compagne di lavoro fanno in relazione al singolo personaggio. Esiste una fase del lavoro in cui ogni attrice-personaggio, che di fatto ha creato un personaggio più grande rispetto all'azione della tragedia, un personaggio dotato di una storia che non è esaurita nella vicenda narrata, risponde a una serie di domande fatte dalle compagne sulle proprie caratteristiche, sui gusti, le proprie vicende personali. Quindi si crea una sorta di conoscenza del personaggio, interna al gruppo, oltre la trama testuale, e in questo caso oltre la leggenda.

Conoscenza dunque non del personaggio del dramma, ma del personaggio prima o dopo o accanto l'azione della tragedia. Quello che mi colpiva, che mi ha sempre colpito nella mia pratica teatrale di questi anni, era la potenza di una figura femminile sola. Nello spazio di lavoro, investita di un personaggio. In questi giorni, dopo gli incontri che hanno preceduto questo nostro intervento, mi chiedevo come mai in questi anni mi sono rimaste impresse solo delle figure femminili in questa pratica; per quanto mi sia sforzata di ricordare, ho una sola risposta: non ho mai visto degli uomini farlo, non ho mai visto degli attori fare ciò. Ogni volta che ho visto degli attori soli (a parte alcuni "grandi vecchi"), li ho visti in funzione di maestro,

di "dimostratore", nel senso di qualcuno che ha un motivo esterno a sé, per presentarsi: un ruolo che gli attribuisce il privilegio di essere solo, non il coraggio o la necessità di farlo. Questo proporsi è qualcosa che mi commuove fortemente — evidentemente giocano delle proiezioni personali — e che è molto legato al motivo della voce. Quando — parlo dell'esperienza dei gruppi — una persona è sola in uno spazio ed è qualcosa di più di sé, o meglio ha in carico qualcosa di più, qualcuno di più, esiste un momento, assolutamente magico, che è il momento in cui la voce esce. È un momento in cui tutta la tensione che si è creata attorno, viene condotta, incanalata, verso una possibilità di azione che si annuncia attraverso la voce. Lì ho visto questo, e mi piaceva molto collegarlo al lavoro specifico che avevo fatto per Amburgo, che era cercare i riflessi della presenza maschile sul gruppo delle troiane, e, dall'altro lato, la consistenza figurativa di questo gruppo. Thierry mi aveva chiesto di individuare come dei quadretti femminili — io poi le ho chiamate figure — tratti dal testo. In realtà prendevo delle azioni descritte dal testo, attributi o predicati dei singoli personaggi o delle loro fantasie, e le sostantivavo. Le azioni diventavano titoli per figure che popolavano l'universo del testo di Euripide. La cosa che mi aveva colpito in questo lavoro era che tutte le donne, non necessariamente le protagoniste, ma ogni riferimento alla donna era un riferimento attivo. La donna che porta l'acqua, la donna che si scioglie la treccia, la donna col canestro e di contro ogni riferimento all'universo maschile era un riferimento di ruoli; ruoli familiari, nel caso dei Troiani che sono sempre padre, figlio, sposo, fratello, o ruoli di potere per quanto riguarda i greci, che sono il comandante, il re. Non c'era per gli uomini un universo di figure, le loro azioni erano assorbite dalla relazione o dal ruolo, mentre progressivamente a mano a mano che andavo avanti, un po' per il mio lavoro, un po' per tutto quello che rubavo alle attrici, che sono state in realtà il vero nutrimento di tutto, l'universo tragico si popolava di figure femminili in azione. Questa scena della tragedia che è per eccellenza una scena di spopolamento, era abitata da un popolo di donne operose. Allora questa sfida iniziale di basarmi soltanto sul testo, per me risultava vittoriosa. A quel punto, come vi dicevo, il passaggio era stato dalla memoria alla testimonianza, e c'era un elemento che è un'altra delle frasi-ossessione che mi porto dentro, questa da meno anni, ma sempre legata al lavoro teatrale. È una frase di Nietzsche "per determinare [...], il limite in cui il passato deve essere dimenticato, se non vuole diventare l'affossatore del presente, si dovrebbe sapere con esattezza quanto sia grande la *forza plastica* di un uomo, di un popolo o di una civiltà, voglio dire quella forza di crescere a modo proprio su se stessi, di trasformare e incorporare cose passate ed estranee, di sanare ferite, di sostituire parti perdute, di riplasmare in sé forme

spezzate". (F. Nietzsche, *Utilità e danno della storia, Considerazioni inattuali*, II, Adelphi 1972, pag. 265).

Quando ho visto queste attrici da sole, che lavoravano sul tema del ricordo degli uomini, della ferita del passato, della lacerazione della guerra, ho avuto veramente l'impressione che questa frase riguardasse esattamente ciascuno di noi alle prese con questa azione. Era questa idea della forza plastica e della trasformazione: come trasformare il dolore. Lì è iniziata questa grande sfida della trasformazione attraverso l'incontro.

Dopo Amburgo, Avignone, dove il lavoro era centrato sul tema del sacrificio. Che cosa significava il sacrificio per questo gruppo, e qui, venendo a vedere lo spettacolo, un mio amico, Gianni Manzella, mi ha detto una cosa che mi ha fatto molto piacere, ha detto: in realtà non è un gruppo fatto di tante donne: sono tante donne che formano un unico corpo, che è un corpo femminile. Ed effettivamente si era realizzata, ad Avignone una straordinaria accettazione, da parte di tutte, e da parte di tutti noi, delle proprie funzioni, e l'integrazione delle funzioni e dei vari gruppi all'interno del grande progetto.

Poi siamo arrivate a Gibellina, dove c'è stata l'incontro di tutte: il nucleo originario, le tedesche, le francesi, le siciliane. Tutte donne che, ricordatelo non si conoscevano, se non per relazione con il gruppo della casa di Priamo.

Il momento di incontro è stato il canto, questo patrimonio che le attrici si portavano per l'Europa e che costituiva l'elemento di riconoscimento immediato.

Una accennava una romanza, perché poi funzionava come nell'opera, e le altre rispondevano. Lì, fra i ruderi di Gibellina, c'è stato un momento veramente straordinario: si aveva l'impressione che l'esperienza non fosse durata un anno, ma molto di più, e che ciascuno venisse da molto lontano, portando questo patrimonio che erano le azioni costruite e le azioni raccontate, perché credo che nella parte del lavoro dell'attore, grande importanza abbiano anche le azioni che ci siamo raccontate e — sopra ogni cosa — questa voce, che portava le parole del testo ma che portava molto di più: portava molto amore. Così l'ho vissuto da parte di Giovanna (Marini) questo dare una competenza che è una parte irrinunciabile di sé: è la propria storia. Ecco 34 donne che si incontrano, hanno costruito la stessa cosa, a distanza, e come si salutano, come si riconoscono? cantando. E Thierry ha detto: sono tre anni che aspetto questo momento. A quel punto il gruppo ha lavorato verso lo spettacolo, ma questa terza fase,

per me che non era più né la memoria né la testimonianza era la continuità, la continuità nell'unità. Questa era la mia visione. Un organismo vivente che diventava unità e che non agiva più in funzione di un passato irrecuperabile, neanche di una testimonianza, ma proprio di questo resuscitare una continuità, sia nel lavoro delle attrici, sia nel rapporto con gli spettatori.

Le voci della memoria

di Giovanna Marini

Voi dovete pensare che a Gibellina non c'è più niente; è una collina completamente distrutta, dove sono rimaste le rovine. Ci sono delle mura bianche fatte a dado da uno scultore, Burri, che ha trasformato Gibellina-rovine in un cimitero, cioè ha steso su queste rovine livellate — sono alte così da terra — un lenzuolo bianco di cemento che modella le strade e ha creato una specie di enorme quadrato, composto di tanti quadrati che erano le case.

Ci si può camminare dentro, è impressionante ed è bellissimo. Il primo incontro di tutte e 34 le donne dello spettacolo è avvenuto lì. C'è stata un'emozione molto grande anche perché preparata da sette mesi di studi, ognuna nel suo paese.

Questa emozione fortissima pensavo con preoccupazione a come riprodurla: l'emozione che dà l'autentico. Eravamo di fronte a un'autentica tragedia. Quando le attrici hanno dovuto cercare su Gibellina qualche piccolo reperto, che avrebbero tenuto con sé come un pezzo della loro storia alcune hanno trovato dei pezzetti di oggetto: ad esempio un cavallino di plastica bianco, un giocattolino di un bimbo che era sicuramente lì dal terremoto; era infatti di una plastica pesante e dura, tipo celluloide, che oggi non si usa più. Questo mi faceva impressione ed era la mia preoccupazione. Quando Thierry [Salmon] mi parlò di fare la musica delle *Troiane* e di farla per una rappresentazione che avveniva a Gibellina, il problema era che ci trovavamo di fronte a qualcosa di autentico. Come dare al pubblico la stessa emozione che provo io, ad esempio, quando ascolto tre vecchie mondine che cantano? Sono emozioni irriproducibili se io imito le mondine, perché io non sono una mondina. È il solito problema, ma qui era esasperato perché il progetto coinvolgeva 34 donne che non avevano in comune nulla. C'erano forse nel gruppo due o tre attrici italiane che avevano già lavorato con Thierry; tutte le altre non si conoscevano ed erano di nazionalità differenti. Quando lessi il testo ebbi la stessa impressione di Maria

Grazia [Mandrizzato]: è un lamento dopo l'altro! ma come si fa? Poi l'ho letto e riletto e ho cercato di capire dove Euripide voleva la musica. In fondo ne voleva poca, sui cori e su due dialoghi. Il dialogo di Ecuba con Taltibio, quando lei chiede da chi andranno schiave e Taltibio elenca le destinazioni di ciascuna: Cassandra andrà da Agamennone, quell'altra andrà... e Ecuba piange ogni volta e si lamenta. A forza di leggere questo dialogo, piano piano si sente che c'è un ritmo, una periodicità. Tutto a un tratto ho capito: questa è una liturgia, siamo di fronte alla messa, non è un testo di teatro, è un testo rituale. Allora mi si è fatta luce finalmente, soprattutto attraverso i lamenti di Ecuba perché ogni momento c'era "ohimè" "ohimè"; e ripeteva: "devo mettere la testa sotto la terra"... Chi cerca musica contadina conosce per forza il lamento rituale lucano, perché si parte dalla autenticità della rappresentazione della lotta dell'uomo per la vita e per la morte — le due cose si confondono, come ci spiega De Martino. Quindi ho cominciato non a fare la musica sullo stile del lamento lucano, ma a capire che si poteva fare solo musica etnica e, di più, musica preesistente alla guerra di Troia, cioè al testo sulla guerra.

Non potevo fare una musica che derivasse dal testo. Bisognava fare una musica facendo finta che esistesse da molti anni e che le Troiane la cantassero quando a loro veniva in mente. Era possibile poi dividere il testo, perché c'era il senso chiarissimo che i dialoghi erano un recitativo, il che mi aiutava dal punto di vista musicale. Quanto ai cori, che Euripide voleva tutti musicati, sono tre, non sono molti; nel quarto ed ultimo infatti il coro dialoga con Ecuba. Sembrava di leggere "l'Internazionale", "Va pensiero", dei testi importanti, storici, frontali, insomma di rappresentanza.

C'è un coro della nostalgia dove le donne dicono "Ah, vorrei tornare a vivere sulle belle sponde del Teseo"; ce n'è un altro dove raccontano tutta la notte: la notte terribile di Troia; un altro infine ricorda l'isola di Salamina. Sono cori in cui si fa appello all'unità, al senso della patria di queste donne, sembra veramente un coro verdiano. Con questi tre elementi,— il lamento, il recitativo e il coro — ho scelto di inventarmi la loro tradizione. E per farlo ho avuto a disposizione un anno di prove invece dei soliti 30 giorni. È una cosa fondamentale questa, perché il progetto non si poteva fare altrimenti, era una questione di serietà farlo con tutto questo tempo; perciò ho avuto modo di inventare una tradizione popolare per le troiane.

Questo mi è venuto in mente anche quando ho visto a Gibellina, a febbraio, — e io ne ebbi uno shock — che le prime nove attrici cominciavano dal cosiddetto neutro. Si spogliano di tutto,

disegnano un gran cerchio per terra; poi ogni attrice entra in questo cerchio camminando in modo neutro, cioè totalmente rilassato. Non ci deve essere un muscolo che lasci capire che si tratta di una persona viva. Fanno questo esercizio infinite volte, camminando in avanti, in diagonale, all'indietro per giorni, giorni e giorni. Dopo aver camminato per 15 giorni avanti e indietro, avendo da imparare un testo lunghissimo in greco antico — io ero disperata, mi sembravano un branco di incoscienti —, ho visto che piano piano sceglievano ognuna la propria posizione tipica. E allora anch'io ho detto: scelgo la voce. Ho cominciato a inventare una scala: sol, fa diesis, mi, re, do, invece di fare la scala diatonica normale. Una scala rovesciata con un semitono e quattro toni interi. Una cosa come un'altra, tanto per avere un elemento comune a tutte. Poi ho cominciato ad insegnare questa scala a tutti i gruppi etnici — belghe, francesi, siciliane e italiane, che sono diverse, non c'è niente da fare — e ho fatto fare esercizi sulla formula tripartita del lamento, cioè mormorio, pianto e grido. Ma non avevano controllo sufficiente per cantare quello che io andavo scrivendo.

L'altro problema grosso è stato scrivere tutta la partitura, prima di avere incontrato loro, (avevo incontrato solo le prime nove), per un fatto di tempi. Io la partitura l'ho scritta a novembre, dicembre, gennaio; e a febbraio abbiamo cominciato le prove. Dovevo assolutamente farlo, perché una partitura è sempre un po' complessa, anche se ho scelto di farlo solo per due cori perché Euripide mette semicoro A e semicoro B e questo indirizzo a una polifonia bivocale, due voci non di più. La cosa difficile era scrivere prima, perché Thierry pensava di costruire il tutto a Gibellina, da febbraio in poi: tutti insieme lì sul luogo, ma questo era impossibile, perché io avevo già sentito cantare le attrici. Non è che fossero stonate, ma non avevano nessuna preparazione musicale. Era una cosa pazzesca. Quindi ho scritto tutto prima e ho registrato su una cassetta; e ognuna di loro aveva la cassetta per memorizzare, perché molte non leggevano la musica. Il tutto cantato con sillabe greco-antiche, una cosa complicata. Quando poi ci siamo ritrovate a Gibellina, le attrici avevano già imparato tutta la musica, però questa era incollata, non aveva più nessun senso; poi vedendole fare "il neutro", ho deciso di trovare la voce, perché non si poteva usare una voce qualsiasi. È chiaro che se una canta un pezzo che sa di canto etnico rituale con una vocetta in testa, come fosse un lied di Schubert, mi rovina tutto. Ora le tedesche cantavano tutte così, salvo una; erano convinte di essere le uniche a saper cantare e avevano ragione, perché erano le uniche intonate. Anzi, io avevo fatto l'errore di sceglierle intonatissime, che cantavano proprio bene, che cantavano Mozart. Alle prime prove, ad Amburgo, le tedesche non volevano cantare il basso perché dicevano "ci viene una brutta voce", che era proprio quella che a me piaceva! Poi sono state bravissime perché

hanno cantato tutte basso; alla fine avevano dei vocioni che sembravano delle vecchie donne lucane.

La scelta della voce era questa perché la voce contadina, la voce etnica, è bassa, arriva — al massimo — al *la*, al *si*, al *si bemolle*.

Per fortuna avevamo una belga di origine italiana e una francese, con delle voci da baritoni, con un'estensione tutta sotto il pentagramma, e questo aiutava a tenere anche le altre sui toni bassi. Ma perché? Perché sui toni bassi si ha una voce compressa che va dal diaframma al palato, non c'è la voce di testa che va male. Quindi: grandi esercizi sulle voci basse. Succedeva però, che loro piano piano sviluppavano bene questo vocione basso, ma tendevano a calare, come tutti quelli che cantano senza avere cognizioni della scala. Piazzavano le note molto approssimativamente, calando molto, per cui ci si ritrovava ancora più basso del basso, con degli effetti disastrosi per le povere tedesche che perdevano la voce: perché mettendola giù la voce dopo un po' se ne va, s'ingrossa, si ispessisce, e gli acuti non li prende più. C'era una piccola belga proprio senza voce, alla fine era lei che aveva i bassi più belli, aveva imparato non solo a cantare, ma a sostenere. Certo ci sono voluti sette mesi, ma in sette mesi si può fare. Alla fine cantavano con piccole differenze di stile che io ho lasciato, perché alcune donne venivano da Troia e altre venivano da villaggi vicini dove la tradizione era leggermente diversa.

Le tedesche, sapendo leggere la musica, avevano imparato dalla partitura — quindi cultura scritta —; le francesi invece, non sapendo nemmeno una nota, avevano imparato dal nastro orale e io nel cantare mi ero lasciata trascinare; perciò c'erano queste differenze che non siamo mai riusciti ad eliminare, ma che tutto sommato andavano a vantaggio, erano veramente una cosa acquisita. Io le ho risentite cantare da poco e ancora cantano con queste inflessioni che non si leveranno mai più. Fanno i quarti di tono, sembrano proprio delle vecchie lucane [...].

Le parole, a forza di cantarle, mi sono sembrate bellissime. Il recitativo si differenzia molto dal coro, è un fatto romantico. Far parlare in prima persona musicalmente è un fatto del melodramma. Io l'ho fatto così: mentre il coro è innodico, il recitativo è romantico. Poi c'è il coro finale. Il coro finale è nato da questo: Gibellina non è un paese qualsiasi d'Europa, è un paese che ti impone di star dentro a quello che fai, come una testimonianza, non si può lasciare fuori Gibellina, andare lì a suonare Grieg. Non si può fare. Si va lì e si fa un Grieg adattato a Gibellina, perché è troppo impressionante la situazione di questo paese.

C'è stata l'impresa artistica del sindaco che ha ricostruito la città, che ha ridato alla sua gente una città, fino a dire: qua si reciterà solo tragedia, che dalle ossa dei morti nasca cultura. Il sindaco c'invitò tutti ad un concerto, dove fece venire dei cantori siciliani e dei ragazzetti arabi che ballavano. Il concerto era molto divertente. Fra i cantori siciliani c'era un gruppo d'incappucciati in viola, era la confraternita di un paese vicino a Caltanissetta: un canto mi impressionò moltissimo per la sua bellezza, e anche perché era un esempio abbastanza unico di gregoriano polifonico del "Mater Dei" spagnolo [...]. Dato che quel coro cominciava con "Gloria", io l'ho sostituito con "Troia", e mentre lo sentivo mi dicevo: "Meno male, questo casca bene". Poi Renata Molinari mi incoraggiò: le chiesi se le sembrava giusto e lei mi raccontò che Euripide amava moltissimo la Sicilia, e proprio mentre scriveva questo finale delle Troiane i greci si armavano in guerra contro i Siciliani. Mi sembrò bello usare un canto nazionale siciliano con le parole di Euripide. Quindi l'ultimo coro è un coro etnico italiano, ma è meglio dire siciliano, perché l'Italia è disunita, non si può dire italiano così genericamente.

I sortilegi con la forbice dadaista di Hannah Höch

di Claudia Salaris

Nella storia incandescente delle avanguardie storiche di questo secolo la presenza delle donne ha quasi sempre assunto i caratteri di una doppia sfida: sfida all'esterno, contro le concezioni estetiche esistenti e il banale gusto corrente, ma spesso anche sfida all'interno degli stessi gruppi artistici in cui la voce femminile poteva rischiare di essere sommersa nel coro a forte prevalenza maschile. Nella vicenda di Hannah Höch troviamo un po' tutte queste contraddizioni, frammiste alle grandi tensioni epocali e alle ambizioni creative che animarono il gruppo dadaista berlinese di cui fece parte sin dal 1918.

Nata a Gotha il 1° novembre 1889 da una famiglia della buona borghesia, imbocca presto una strada diversa da quella che il suo ruolo e il suo censo le imporrebbero, va infatti a Berlino per studiare arti applicate e vive con piena consapevolezza politica il periodo tumultuoso inauguratosi con l'inizio del conflitto europeo. Scriverà in seguito: "Scoppio della prima guerra mondiale e crollo della mia immagine del mondo fino ad allora così moderata. Da questo momento in poi ho vissuto in maniera molto cosciente anche da un punto di vista politico".

Conosce Raoul Hausmann, con cui paga, come dirà, il suo "tributo all'amore terreno". I due frequentano la galleria d'avanguardia *Der Sturm* di Herwarth Walden ed insieme aderiscono al gruppo dadaista tedesco, formato anche da Richard Huelsenbeck, George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader e altri. Incarnano gli stilemi della coppia 'creativa', un genere diffuso tra gli avanguardisti del periodo (si pensi a Sonia e Robert Delaunay, a Sophie Taeuber e Hans Arp, alla Gongarova e a Larionov, a Marinetti e Benedetta, ecc.).

Tuttavia la Höch non prende parte in prima persona alle contestazioni promosse

clamorosamente dal gruppo, infatti scrive: "Ai miei rapporti personali con i dadaisti berlinesi poneva dei limiti l'autorità di Hausmann". E solo dopo la rottura del legame, che fu per lei un "tirocinio lungo e doloroso", è riuscita ad esprimersi liberamente. Hans Richter nel suo famoso libro sul Dada ha osservato: "Non partecipò quasi mai, tranne che con i collage, alle prime manifestazioni del dada berlinese. La sua vocina sarebbe stata in ogni caso sommersa dallo strepito dei suoi colleghi maschi. Ma come organizzatrice dell'atelier di Hausmann era indispensabile, sia per i panini imbottiti, la birra e il caffè che nonostante le difficoltà economiche sapeva in qualche modo magicamente procurarsi. In quelle serate anche lei poteva lavare la sua voce, piccola ma molto precisa, e prendere partito quando Hausmann proclamava l'anti-arte, per l'arte e per Hannah Höch. Una ragazza abile!".

Il giudizio è terribilmente paternalista e maschilista, tuttavia rivela in pieno tutte le difficoltà incontrate dalla Höch nel farsi sentire. Questa memoria di Richter inoltre ha contribuito ad alimentare la leggenda della piccola e "abile" Hannah, fragile come un elfo, accanto a quel boxeur, lottatore-dada, litigiosissimo e collerico di Hausmann, il quale per altro, dopo la rottura del legame sentimentale non riuscì più a riprendersi e dal punto di vista artistico brancolò non poco, mentre la Höch approfondiva con originalità e lirismo la sua cifra personale: il fotomontaggio. Il suo primo collage astratto (*Nuvole bianche*) risale al 1916, ma sin da bambina si è divertita a ritagliare immagini e a combinarle con fantasia libera. Alcuni sostengono che la Höch insieme ad Hausmann abbia inventato il fotomontaggio, e la stessa artista fa risalire questa sua tecnica alla suggestionazione esercitata su di lei da una pratica molto comune fra le popolazioni contadine del Mar Baltico, consistente nell'incollare l'immagine del proprio volto su fotografie di soldati prussiani, credendo in questo modo di assumerne l'aspetto dignitoso. Mentre per gli altri dadaisti il fotomontaggio è uno strumento di dissacrazione e di violenta denuncia sociale e politica, la Höch, invece, lo impiega anche come mezzo poetico, insomma mira a "cogliere oggetti dal mondo delle macchine e dell'industria da un punto di vista artistico", e giunge così ad assemblare elementi del reale per costruire una nuova realtà fantastica, una quarta dimensione del bizzarro, del sogno, del grottesco. E proprio per tali elementi lirici il suo lavoro contrasta con ironia la pratica egocentrica e dandy dei suoi colleghi dadaisti berlinesi, ma si accosta all'operato di Hans Arp e di Kurt Schwitters, che furono i più poetici tra gli artisti Dada.

La Höch ha vissuto con la propria sensibilità il periodo della repubblica weimariana con i suoi contrasti sociali, gli spartachisti, i militaristi, gli anarchici, i sogni riformatori, il femminismo.

"Credevo che il mio compito consistesse nel cercare di fermare in immagini quest'epoca turbolenta", ha detto. E nel 1919 realizza il collage *Capi di stato*, in cui raffigura in costume da bagno due uomini politici, il presidente del Reich Ebert e il ministro della difesa Noske, ritagliando le loro immagini su un fondo decorato. L'effetto è totalmente ironico. Nello stesso anno lavora al fotomontaggio *Taglio con il coltello da dessert dada attraverso l'ultima epoca weimariana della cultura del pancione in Germania*, che è una delle cose più belle e significative esposte alla Fiera Internazionale del Dada a Berlino nel 1920. Si tratta d'uno spaccato della società nel periodo bellico e nel dopoguerra: potenti del Reich imperiale, politici della repubblica di Weimar, personaggi del teatro, della letteratura, del cinema e del dadaismo berlinese convivono con il principe ereditario, la testa di Albert Einstein. Lenin e Marx. Queste figure appaiono in un grande meccanismo formato anche da cuscinetti a sfera, ruote dentate, automobili, locomotive, insomma, un vero caleidoscopio in cui i criteri di misura e logica spazio-temporali sono superati in una simultaneità vorticoso. Farsa, protesta, spavalderia nei confronti di una società scossa da catastrofi sono gli ingredienti di questa poesia ottica che rispecchia il clima berlinese del dopoguerra allo stesso modo in cui l'*Ulisse* di Joyce, scritto nel medesimo periodo, riflette — secondo le parole di Hermann Broch — la "quotidianità del mondo contemporaneo". Le possibilità ottenute nel lavorare con ritagli a piacere tratti da giornali e da opuscoli, da titoli e insegne pubblicitarie, ma anche da foto e cartoline dimostrano quanto avessero avuto ragione i cubisti e i futuristi nel volere utilizzare gli elementi polimaterici. L'arte poteva servirsi di ogni mezzo e dunque non doveva limitarsi all'olio, alla tela, ai pennelli. Ma in più la Höch ha sentito questa sua pratica artistica come una vera e propria tecnica, con leggi rigorose: "ci consideravamo ingegneri — ha scritto, — davamo ad intendere di costruire, di 'montare' (come un fabbro) il nostro lavoro". E questo è stato un modo per reagire anche alla spiritualità stereotipata, alla psicologia dell'arte oggettiva borghese. Inoltre il fotomontaggio è una tecnica accessibile a tutti ed è utilizzabile anche nel campo dell'arte applicata, dell'illustrazione, della pubblicità.

Nel 1919 la Höch ha aderito alla *Novembergruppe* e, dopo l'esperienza dadaista, è stata in contatto col gruppo di *De Stijl* di Theo van Doesburg, il quale ha visto in lei la più grande femmina-artista del periodo.

Nel 1931 ha partecipato tra l'altro all'esposizione *Donne nell'emergenza* a Berlino, ma nel 1932 una sua mostra di fotomontaggi al Bauhaus di Dessau non viene realizzata per motivi politici: le opere le sono rispedito perché in quei giorni il governo regionale della Sassonia-Anhalt, già a

maggioranza nazionalsocialista, ha ordinato la chiusura del Bauhaus.

Nel 1933 l'ascesa al potere di Hitler segna per lungo tempo l'annientamento dell'opera della Höch, che all'epoca della campagna contro la cosiddetta "arte degenerata" viene definita "bolscevica della cultura". Si trasferisce nell'estremo nord di Berlino in un "luogo ideale per essere dimenticati", e in questo periodo salva le proprie opere e i lavori degli amici dadaisti, che nel frattempo sono emigrati (Richter e Grosz in America, Schwitters in Norvegia, Hausmann in Francia).

Nel dopoguerra riprende la sua attività che conosce un periodo di particolare successo grazie alla rinascita dell'interesse per il dadaismo verificatosi a partire dagli anni sessanta. Muore a Berlino il 31 maggio 1978.

Osservando nell'insieme la produzione della Höch non si rintracciano quei cali di tensione che talvolta si manifestano nel corso della vita degli artisti. La perdita di grinta e di smalto purtroppo segna negativamente certi approdi di alcuni pittori che pure in gioventù si sono trovati al centro di situazioni vitali e attive nei gruppi d'avanguardia. Gli elementi mitici e favolosi, la sorpresa, l'inatteso sono rimasti nel codice pittorico della Höch, che ha aggiornato nel tempo i suoi riferimenti: dal tema di denuncia sociale originario all'astrofisica. al mondo elettronico ed all'esplorazione dello spazio.

La leggerezza, che abolisce il senso di gravità è una delle più significative costanti: già negli anni '20 la rintracciamo nel tema della danza (*Danzatrice inglese*, 1928). Un altro elemento sempre vivo è quello del linguaggio dell'occhio o del potere magico-esoterico dello sguardo: da *Il malinconico* (1928) a *Bambini* (1925) fino al più tardo *Grottesco* (1968). Anche la critica ai cosiddetti valori della società ha modo di evolversi.

Nel 1931 il collage *Uomini forti* appariva come una denuncia del potere: uomini con muscoli ostentati si ergevano tra forme acuminate come baionette. In *Fuga*, dello stesso anno, un pagliaccio metà uomo e metà scimmia era inseguito da una testa alata demoniaca. Si trattava di un terribile presagio sulle sorti della Germania. Negli anni sessanta invece l'obiettivo d'una ironica denuncia sarà il consumismo con i suoi stereotipi che tra l'altro legano la donna ad un'immagine estetica prefabbricata e ad un ruolo subalterno (per esempio: *Bellezza esotica*, 1966; *Intorno a una bocca rossa*, 1976). Ma il denominatore comune di questa lunga esperienza artistica al di là delle diverse fasi si può riassumere nella grazia e nella forza di un'arte combinatoria

che ha saputo rielaborare brandelli e lacerti del banale o del tragico quotidiano per creare un nuovo senso delle cose.

Dai ricordi di Hannah Höch

a cura di Claudia Salaris

“Durante la prima guerra mondiale eravamo tutti pacifisti e simpatizzavamo con altri pacifisti, di cui alcuni erano anche comunisti. Provavamo inoltre un ingenuo entusiasmo per tutto ciò che si opponeva all'ordine dominante, e alcuni di noi davano addirittura ad intendere di essere in rapporti stretti con il nemico. Scegliersi uno pseudonimo inglese o americano — come fece Helmut Herzfelde quando si ribattezzò John Heartfield — per i nazionalisti costituiva già una provocazione. Anche George Grosz vantava una misteriosissima discendenza americana. In luogo di Georg si faceva chiamare George e per le maniere e il taglio dei suoi abiti sembrava un americano... Solo pochi possono comprendere oggi quanto innocenti e assolutamente impolitici siano stati i nostri rapporti con i comunisti. L'ordine sociale, in cui vivevamo nel 1917, aveva tollerato lo scoppio di una guerra catastrofica e gli stessi socialdemocratici non erano stati capaci di opporsi alla dichiarazione di guerra. Negli anni che seguirono sembrò che tutto quest'ordine crollasse sotto la spinta della sconfitta militare e del crescente malcontento. Come giovani che non avevano mai creduto alla giustizia della causa tedesca in questa guerra eravamo ancora abbastanza idealisti per porre le nostre speranze solo e soltanto in quella dottrina, e credevamo che fosse del tutto nuova e non responsabile della grave situazione in cui ci trovavamo e ci promettesse con una certa convinzione un futuro migliore con una più equa distribuzione delle ricchezze, del potere e del tempo libero" (1).

[...]

"Già da bambina avevo conosciuto questa tecnica. Esistevano ad esempio cartoline postali scherzose, in cui la combinazione di parti di fotografie diverse creava situazioni comiche. Coppie di sposi confrontate con le gioie e i dolori del matrimonio e altre cose simili. Mi sono esercitata nella tecnica del collage con carta gommata a colori e possiedo ancora un piccolo collage figurativo *Bambino in giardino*" (2) ... A dire il vero prendemmo l'idea da un trucco dei fotografi ufficiali dei reggimenti prussiani. Essi usavano infatti dei montaggi completi, in cui erano raffigurati, sullo sfondo di un baraccamento o di un paesaggio, un gruppo di uomini in

uniforme, a cui mancavano tuttavia i volti: le teste fotografate venivano aggiunte in seguito e per lo più colorate a mano. Se per questa forma primitiva di fotomontaggio si può parlare in generale di un fine estetico, questo consisteva nell'idealizzazione della realtà, mentre il montaggio dadaista voleva conferire al totalmente irrealistico la parvenza di qualcosa di reale che era stato effettivamente fotografato... Sì, il nostro scopo era quello di cogliere oggetti dal mondo delle macchine e dell'industria da un punto di vista artistico. Le nostre composizioni tipografiche, i nostri collage miravano a qualcosa di simile, giacché conferivano a un oggetto, che poteva essere realizzato solo a mano, la parvenza assoluta di un prodotto fatto a macchina. In una composizione inventata univamo, secondo una composizione che nessuna macchina avrebbe potuto realizzare, elementi tratti da libri, giornali o fogli pubblicitari (3). Definivamo questa tecnica fotomontaggio, perché in questo termine si esprimeva la nostra avversione a interpretare il ruolo dell'artista. Ci consideravamo ingegneri, davamo ad intendere di costruire, di 'montare' (come un fabbro) il nostro lavoro" (4).

[...]

"La rabbia dei giovani assunse in Germania una colorazione intensa, in particolare a Berlino, naturalmente a causa della sconfitta bellica e delle condizioni politiche che seguirono, cosa che, credo, condusse alla singolare deviazione di quanti avevano intenti realmente artistici verso manifestazioni tendenzialmente sconnesse. S'accese una sorta di necrologio negativo per la forma di stato e di vita appena scomparse, che giungeva fino al nichilismo. Questa forma non si manifestò, perlomeno tra gli artisti figurativi, in altri centri *dada*. Il collage, nato con *dada*, in seguito non ha più cessato di affascinarmi. Fin dall'inizio ho avuto ben chiaro in mente che con il collage non si dovevano realizzare soltanto oggetti tendenziosi o arte applicata, come faceva il gruppo che gravitava intorno alla casa editrice Malik, ma che lo si poteva considerare come possibilità espressiva *tout court* e con esso si doveva giungere alla creazione di lavori meramente estetici" (5).

[...]

"Ciò che accadeva in questo periodo, e il modo in cui avveniva, è senza precedenti. Gli operai con Spartaco, i filantropi con l'antibellismo in tutti i campi, i militaristi con il putsch, gli anarchici con il terrore o l'anarchismo individualista, i riformatori religiosi si sentivano e si comportavano da cristiani, buddisti o come inclini alle religioni dell'antica Cina, mentre le suffragette facevano valere i diritti delle donne. Con l'inizio della guerra anche questo

movimento aveva subito un arresto. Soprattutto in Inghilterra, dove era guidato da Annie Besant. Credevo che il mio compito... consistesse nel cercare di fermare in immagini quest'epoca turbolenta. Nacque così 'Taglio con il coltello da dessert' e cose simili" (6).

[...]

Durante uno dei suoi primi soggiorni parigini Hannah Höch nello studio di Doesburg conosce Piet Mondrian (1872-1944). "Tutto nella sua vita era pensato e calcolato in maniera razionale. Soffriva di una nevrosi ossessiva e non poteva sopportare disordine e confusione. Ad esempio stava molto male se un tavolo non era apparecchiato con assoluta simmetria. Mangiare con lui al ristorante era un'esperienza molto singolare. Ho sempre ritenuto che uno stile artistico tanto ordinato come il suo potesse nascere solo in Olanda, dove persino i campi di tulipani mostrano un ordine che supera di molto i concetti di un giardiniere tedesco e dove l'architettura era già la più ordinata del mondo e ha trovato il suo punto più alto in Oud e van Eesteren. Potevo certo apprezzare l'arte di Mondrian, ma non sentivo alcun bisogno di un'arte tanto razionale. Desideravo una maggiore libertà. Per quanto sappia apprezzare uno stile meno libero del mio, mi sono sempre concessa il massimo grado di libertà. In effetti spesso ho avuto l'impressione che la concentrazione di un artista su se stesso e su uno stile particolare che appartiene solo a lui conduca molto più facilmente al successo e alla popolarità. Per me è però più importante sviluppare ulteriormente il mio modo di vivere e di lavorare, di trasformarlo e arricchirlo, anche se questo sviluppo senza fine mi ha spesso reso impossibile un facile successo" (7).

[...]

"Vorrei cancellare i confini rigidi che noi, uomini pieni di sicurezza, tracciamo intorno a tutto ciò che possiamo raggiungere. Io dipingo quadri con i quali cerco di rendere tangibile ed evidente proprio questo. Voglio dimostrare che piccolo è anche grande e grande è piccolo, cambia solo l'angolazione da cui giudichiamo e ogni concetto perde la sua validità. E tutte le nostre leggi umane perdono la loro validità. Vorrei inoltre far notare che al di là delle tue e delle mie idee e opinioni esistono milioni e milioni di altre opinioni legittime. Mi piacerebbe moltissimo dimostrare al mondo come lo vede un'ape, e domani come lo vede la luna e poi come possono vederlo molte altre creature. Io sono però un uomo, in forza della mia fantasia — sia pur limitata — posso essere un ponte. Potrei far immaginare come possibile ciò che appare impossibile. Potrei contribuire a sperimentare un mondo più ricco. Per essere noi più

benevolmente legati a questo a noi noto" (8).

"Oggi a volte mi chiedo come potei essere tanto coraggiosa o tanto folle da conservare in casa questo materiale di prova durante tutti quei terribili anni. L'armadio in cui conservo i miei disegni conteneva quanto bastava per mandare al patibolo me e tutti i vecchi dadaisti che vivevano in Germania. Dal 1934 anche la maggior parte dei miei colleghi cominciò a occultare le proprie tracce e a distruggere i ricordi dei loro peccati di gioventù. Io però non credetti mai alla durata millenaria che il 'Terzo Reich' rivendicava per sé, e non riuscii perciò a distruggere i lavori dei miei amici Hausmann, Schwitters e altri, e i ricordi di tempi in cui con tanto entusiasmo avevamo lavorato insieme come gruppo... Tutti coloro che venivano ancora ricordati come bolscevichi della cultura erano sulla lista nera e venivano tenuti d'occhio dalla Gestapo. Ognuno di noi evitava di avere contatti perfino con gli amici più vecchi e più cari, per timore di procurar loro delle noie. La maggior parte dei dadaisti berlinesi nel 1939 era già emigrata: Hans Richter e George Grosz in America, Kurt Schwitters in Norvegia, Raoul Hausmann in Francia. Tra i membri attivi del vecchio gruppo dada ero rimasta solo io" (9).

"Il montaggio di immagini come fine autonomo — quadro o grafica — è forse chiamato a portarci le creazioni più ricche di fantasia della nostra epoca. Tra le sue particolarità c'è anche quella di poter fecondare quadri di ogni altra tecnica. Abbiamo a che fare in questo campo con una fonte inesauribile. Premessa più importante per renderla utilizzabile: assoluta mancanza di remore — nel senso di sentirsi liberi — ma non assenza di disciplina, perché anche per riconoscersi in questa forma d'arte occorrono leggi formali e cromatiche, strutturazione e non da ultimo anche in questo caso deve esserci alle spalle una persona costretta dalla propria struttura interna ad esprimere qualcosa in questo modo. Se vogliamo riuscire ad estrarre da questo materiale fotografico nuove creazioni, dobbiamo intraprendere viaggi di scoperta e tenerci pronti a recepire il fascino del casuale che qui, più che altrove, è prodigalmente disposto a far doni alla nostra fantasia".

[...]

"Le grandi possibilità d'uso della fotografia hanno condotto a una nuova ed essenziale forma d'espressione: il fotomontaggio. Questo termine fu in seguito inglobato in quello di collage. Significava qualcosa di incollato, di giustapposto. L'atto dello smontare, tagliare a pezzi, incollare, inserire — dunque straniare — si è imposto in tutte le forme d'arte. Nell'utilizzazione di questo procedimento si è prodotto ogni tipo di forma intermedia. Nella musica abbiamo

questo straniamento quando creazioni recentissime, ma anche già abbastanza vecchie, vengono arricchite da oggetti qualsiasi in grado di emettere suoni, quando vengono introdotti inserti di carattere eterogeneo, come ad esempio sequenze fonetiche. Ma anche Beethoven nella sua più grande creazione strumentale, la Nona sinfonia, fa udire all'improvviso la voce umana... Poi la coreografia, che interpone esercizi acrobatici, la mimica, l'equilibrismo: dunque inserimenti da altri ambiti. In letteratura questo procedimento è applicato da sempre e definito licenza poetica, sia che si aggiungano oppure si tolgano caratteri dell'alfabeto. Diamo alle parole un contenuto sbagliato con inserimenti illogici 'mettere il proprio cuore ai piedi di qualcuno'. Senza farci troppi scrupoli ignoriamo la sintassi quando in questo modo la nostra creazione verbale può acquistare peso e colore. Questa tecnica, che in poesia ha raggiunto la perfezione, ha trovato i propri esempi paralleli nell'arte figurativa, vale a dire in campo ottico. Il collage dispone, soprattutto nella fotografia ma anche nel materiale scritto e a stampa, persino nei prodotti di scarto, una riserva illimitata. La fotografia a colori in modo particolare induce a utilizzare questo materiale per una variante totalmente nuova de l'art pour l'art.

Ma in questo modo si può anche conferire forma artistica a ragionamenti complessi. Per tutto ciò era dunque diventato necessario anche un termine che comprendesse tutto. Forse addirittura qualcosa di estensibile. Venne, dopo il 1945, dalla Francia, il termine collage. Nell'arte figurativa si riferisce principalmente a una unità riorganizzata mediante l'impiego di elementi straniami".

[...]

"A Hans Arp.

Ricercati spazi commerciali e altri spazi. Vedete, i soli non tramontano e anche la bolla di sapone è in parte riempita di cielo. 'Anche qualcosa di commovente'. Servizio di interessi 15 per cento. Costi d'amministrazione 800 per cento. Spese di riparazione 2000 per cento. Lo sa meglio lui. Voi tutti cuocete su mucchi di terra, accumulati dalle talpe, la pappa di riso della vostra infanzia. Continuamente. Lui però non discute mai questioni di responsabilità blu, rosse gialle o di qualsiasi sorta. Assassinio, 500 milioni di ricompensa! Ci rallegrò il sabato, nel 1439esimo fino al 1440esimo minuto, lui sta solo, DADA in piccole mani. Un profumo di garofani che attira le zanzare all'accoppiamento, riempie la sua soleggiata carta da lettere con DADA: 'la rondine è un uccello che porta fortuna', LUI è dada, lui è sopra e sotto dada e si incontra al centro. Non gli sfuggono i topi della polvere che nella veste d'oro della madonna

nutrono i loro piccoli. Lui vede all'alba la patina azzurra prima che le lumache e la nebbia vadano a dormire. Sala imperiale Rheingold ballo di società. Ma lui taglia l'orizzonte ogni mattino di nuovo. Consiglio nei casi che si presentano la signora Schülze di formazione medica, Potsdamerstrasse 4 ... Corse serali al palazzo dello sport... Ruuuuum disse il grande tuono e abbracciò suo fratello LUI".

Note

(1) Da Edouard Roditi, *Hannah Höch und die Berliner Dadaisten*, in "Der Monat", XII, novembre 1959.

(2) Cfr. Catalogo della Mostra "Hannah Höch", Musée de la Ville de Paris e National galerie Berlin, Paris et Berlin, 1976.

(3) Roditi, *cit.*

(4) Heinz Ohff, *Hannah Höch*, Berlin, 1968.

(5) Lettera di Hannah Höch a Walter Mehring, aprile 1959.

(6) Catalogo Paris und Berlin, 1976.

(7) Raciti, *cit.*

(8) Hannah Höch, testo per il catalogo di una mostra personale all'Aia (De Bron) nel 1929.

(9) Raciti, *cit.*

Una vagabonda al Ministero

di Rosalba D'Aprile

Due racconti di lavoro: quello di un'impiegata e quello di una psicologa. Lavorare diversamente significa spesso approfondire un aspetto e trascurare l'altro, nel rapporto con il lavoro: la professione induce a concentrarsi sull'oggetto del proprio fare, molto meno, o niente, sul rapporto col mondo mediato dal denaro. Il lavoro salariato dell'impiegata sembra portare la mente a vagabondare nel mondo alla ricerca di una mediazione che non sia il denaro. Quello che proponiamo perciò è anche un confronto tra lavoratrici diverse, e ci sembra una novità.

Faccio l'impiegata. Alle dipendenze di un ministero. E per me il lavoro si è diviso in due: il lavoro che mi permette di mantenermi e il lavoro sindacale. Il primo lavoro significa solo soldi, a questo punto. Pochi: ma mi permettono di mantenermi, di fare delle cose...

L'orgoglio di mantenermi non lo sento, se non quando qualcuno mi dice ma che brava, ma come fai... Ma non è un sentimento lineare, perché sento la fatica del mantenermi, e a volte... a volte mi piacerebbe essere una mantenuta! No, mi piacerebbe di più essere un'ereditiera. È proprio solo una fantasia però, perché in realtà ho incominciato a lavorare a diciotto anni e nessuno mi costringeva a farlo. È la fantasia di poter fare quel che voglio. Cioè di *scegliere* il lavoro.

Essere un'ereditiera. Meglio ancora: vorrei farmi versare dei soldi in banca, e poi prelevare quel che voglio sempre e comunque. Non dover chiedere niente a nessuno, non dover dire grazie a nessuno.

Eh sì: ringraziare mi pesa, è la dipendenza. Rifiuto anche la dipendenza psicologica e affettiva, figuriamoci questa. A me la dipendenza economica fa tornare il ricordo della dipendenza da mia madre, il dover chiedere a lei i soldi. Non i soldi per mangiare, perché quanto a questo a

me scatta un pensiero politico: chi ha di più è giusto che dia. No, penso alla dipendenza del farsi pagare altro: il riprendere gli studi, il viaggiare.

Io avrei potuto continuare gli studi, me li avrebbero pagati. Ma volevo andare via di casa.

E così ho lasciato gli studi e la casa e mi sono presa l'indipendenza. Sono andata in Inghilterra, per imparare l'inglese con l'idea che mi avrebbe fatto trovare subito un lavoro. Di lavori ne ho fatti diversi, e per prima cosa mi sono comprata un motorino: il primo simbolo della mia indipendenza! Pensavo anche a un lavoro che mi piacesse. Il lavoro che mi sarebbe piaciuto di più sarebbe stato l'andare in giro per il mondo.

Eh già: non è un lavoro quello. Però si poteva combinare con un lavoro. Per esempio, ho fatto un colloquio per fare la hostess. Alla domanda: che cosa significa fare la hostess, ho risposto: praticamente, è fare la cameriera. E loro: ma per carità, significa fare la padrona di casa!

Mi hanno mandato via: la vedevo in maniera troppo cinica. Ho pensato al lavoro di fotoreporter, al lavoro di segretaria nel cinema, ma non ho fatto niente in quella direzione perché intanto era arrivata la coscienza politica, e allora avevo rifiutato quel mondo, lo vedevo ormai come il mondo del vuoto delle apparenze.

E mi sono ritrovata a fare l'impiegata di un Ministero. Ho accettato perché doveva essere per brevissimo tempo, secondo me: il tempo di trovare altro. Ho fatto dei tentativi di fare altro, ho lavorato anche in una libreria. Ma sono rimasta incinta. E ho deciso di fare una figlia, che in realtà voleva dire anche rimanere a fare l'impiegata. Fare l'impiegata in un Ministero soprattutto, è un po' morire. Muoiono tutte le velleità di trasformare il mondo. Niente, lì dentro, ti fa sentire partecipe del mondo, autorizzata a cambiargli la faccia. Quello casomai è il sindacato. Fare il sindacato perché non si sopportano le ingiustizie, i soprusi. Non accettare. È lì il mio essere nel mondo: è nel sentirmi che posso essere utile a qualcuno, il sentire che gli altri mi riconoscono come persona, in grado di aiutarli. Sa di maternità? Comunque io la sento dentro, questa specie di parola d'ordine delle donne questo "prendersi cura di...". Già nel lavoro, se fai la segretaria ti prendi cura per forza di qualcuno. Nel sindacato mi occupo comunque dei deboli, di quelli che hanno bisogno. Insomma, tutto fa parte della serie "Io ti salverò"!

E mi dico: se lo faccio significa che in qualche modo mi fa piacere. Però va come nei rapporti

d'amore, nei quali penso sempre che c'è qualcuno che dev'essere salvato o comunque cambiato, e che io riuscirò... poi vedo la realtà. Vedo anche gente chiusa che prende coscienza, ma io non riesco a trasmettere agli altri il *mio* desiderio di cambiamento.

Ci metto amore... ci metto un sacco di energie, proprio così. Sì, a volte lo penso, che sottraggo energie a me, che potrei smettere, trovare un altro lavoro per guadagnare di più e vivere in maniera più decente e essere più disponibile nei confronti di mia figlia. Ma non è tutto qua. No. Sto pensando. Sto pensando che c'è qualcosa che mi piace, che mi diverte, nel mio lavoro. Che mi riesce bene. Siccome lavoro all'ufficio del personale, riuscire a fare il lavoro bene significa essere una persona sveglia, essere in grado di leggere le leggi, di capirle, essere in grado di avere rapporti con le altre amministrazioni. C'è una parte di me che mi riesce bene, è la parte organizzativa, e mi piace, mi diverte, ecco. Ma il lavoro dovrebbe essere più flessibile, perché io possa godermi la sua parte positiva, piacevole. Forse vorrei un *part-time* verticale, lavorare tre giorni, o due mesi, poi stare ferma. Quel che mi disturba davvero del lavoro è la quotidianità, la ripetitività. E se si somma la ripetitività del lavoro a quella dei lavori di casa a quella delle pratiche burocratiche che tocca fare continuamente, ecco che non c'è più possibilità di gioco, né a casa né sul lavoro, e tutto diventa un furto di tempo. E poi c'è un'altra cosa, c'è che ancora io penso che questo non sia il mio lavoro per sempre, penso ancora a "che cosa farò da grande, e intanto il tempo mi sfugge e io non cerco nemmeno di capire che cos'altro potrei fare, e non riesco a progettare un cambiamento, e il sogno di un altro lavoro è come un sogno vero e proprio, di quelli che si tengono nel cassetto e non li si guarda veramente. Penso invece, a volte, a un lavoro che mi faccia guadagnare di più. Mi sento sottopagata, rispetto al costo della vita, non rispetto al mio valore, perché rispetto a me stessa non ho ambizioni di carriera, fare carriera significherebbe non fare il sindacato. Nel sindacato sono io che non ho voglia di fare carriera, non ho voglia di affrontare le dinamiche del potere, le componenti del sindacato eccetera. Non riesco a pensare neppure di lavorare solo nel sindacato, perché ci vedo un altro pezzo di mondo burocratico e lo sentirei in maniera ancora più negativa che nello Stato. In fondo, il luogo dove il "saper fare" si esercita più felicemente resta il mondo affettivo. Il mondo affettivo con mia figlia.

Qualcosa, del mio amore per i viaggi e per gli studi con il sindacato si realizza. Mi sposto in varie situazioni in varie città, e questo mi piace molto, mi diverto, anche. Sul piano culturale, il sindacato ti stimola per esempio a leggere i giornali, sempre e comunque. Ma la mia esperienza culturale — anche culturale — più grossa è stata l'analisi (la psicoanalisi). Ma adesso, con il

discorso delle pari opportunità, ricomincio a interessarmi del mondo delle donne, leggo tutto quel che è uscito sul rapporto tra le donne e il lavoro, anche dal punto di vista psicologico. Mi si riapre il rapporto con mondo delle donne come mondo di gruppi di lavoro, di progetti, politico, non solo come mondo di amiche. Certo anche qui c'è una specie di scarto tra sogno e realtà. Discutere di pari opportunità per me dovrebbe significare discutere tra noi del nostro rapporto col lavoro, discutere anche tutte le voci del contratto dicendo come ognuna di noi le vive. Invece nel sindaco ci sono linee preesistenti, è come se alcune donne avessero già una "visione al femminile", ed è una visione di parità. Io vorrei ridiscutere ogni cosa. E poi bisogna sempre discutere con gli uomini, e discutere *tra* donne *con* gli uomini non è tanto semplice, il linguaggio che si impone è maschile. Certo mi attira l'idea di un progetto politico tra donne.

(a cura di Lidia Campagnano)

La mia psiche e quella delle altre

di Piera Serra

Quando tento di parlare ad altre donne della mia esperienza di lavoro, mi trovo regolarmente presa dentro la difficoltà stessa che mi accingo ad esporre. Pertanto, desiderando comunicare attraverso queste pagine alcuni aspetti significativi della mia attività lavorativa, farò innanzitutto una premessa su questa difficoltà. In seguito, esprimerò alcune valutazioni sull'iter attraverso cui nel mio settore si diventa professionisti (sono psicologa e lavoro come psicoterapeuta, soprattutto in servizi pubblici). Infine, accennerò brevemente ai problemi relativi al contesto in cui mi trovo a operare.

I diversi ambiti della mia auto-censura

Da quando ho iniziato a lavorare come psicologa, mi accompagna il problema di una disciplina che riflette nel proprio linguaggio una contraddizione: da un lato, trattando fenomeni che sono esperienza a tutti comune, essa deve utilizzare parole della lingua comune, dall'altro, definendo tali fenomeni come oggetto di studio della scienza anziché come esperienza personale dello/a scienziato/a, essa deve negare che il senso di una parola del linguaggio specialistico possa essere lo stesso della medesima parola del linguaggio comune.

Personalmente, concordo sull'esistenza di una demarcazione tra il significato che termini quali "io", "inconscio", "pulsione" ecc. hanno per il profano, rispetto a quello che hanno per lo specialista. Tuttavia, sono convinta che la qualificazione di un termine come tecnico non sia data dalla definizione che ne viene riportata nel vocabolario specialistico, definizione che può essere facilmente appresa anche dal profano e venire integrata nel vocabolario di tutti. Né tale qualificazione può essere data dal distacco oggettivante tra lo scienziato-parlante e l'oggetto che egli indica. Nella mia esperienza, ho verificato che la "professionalizzazione" di una parola che descriva un fenomeno della psiche è invece in primo luogo un dato soggettivo, essendo

costituita da quel coagulo di associazioni riferite a esperienze di sé e di altri che la parola evoca in chi l'ha usata e riusata avendo la responsabilità di capire se stesso/a e di capire gli altri e le altre, per poter aiutare chi pone una domanda di conoscenza o una domanda di cambiamento.

Durante il processo per cui sono diventata psicoterapeuta, i significati delle parole della psicologia hanno assunto uno spessore e una complessità progressivamente differenti. Da sempre, tuttavia ho dovuto confrontarmi con la definizione che a quelle parole, e allo stesso termine "psicoterapia", viene data sia da parte dei profani, sia da parte delle persone che gestiscono gli enti che erogano la psicoterapia (nelle usl, si tratta di colleghi di altre professionalità e di amministratori). Nel corso di diverse piuttosto amare esperienze, ho così dovuto verificare che, se da un lato il cliente che vuole superare un problema si affida facilmente a chi ritiene possa aiutarlo, entrando in un gioco di ruoli che ha per regola non la manipolazione, ma il riconoscimento della sua stessa sofferenza e l'aspettativa che qualcosa di inatteso possa avvenire nella relazione terapeutica, dall'altro la cultura dominante tende a negare esistenza a ciò che, non essendo cosa misurabile e manipolabile, risulta ingestibile non soltanto da parte dei singoli e delle singole che ne fanno esperienza, ma anche da parte di qualunque organizzazione esterna di potere. E anche a partire da questa esigenza di gestione e controllo che avviene la trasformazione della esperienza soggettiva di sofferenza in malattia biologica dell'organismo, più o meno manipolabile attraverso gli psicofarmaci, nonché la trasformazione della relazione psicoterapeutica in prestazione contigua e assimilata a quella medico-specialistica: questo modello, peraltro in una certa misura diffuso nel pensiero comune, è implicito nella organizzazione delle usl e anche in alcune interpretazioni della recente legge sull'albo professionale di psicologi e psicoterapeuti. A causa della condivisione abbastanza diffusa di queste premesse culturali e sociali, per le quali le esperienze soggettive tendono a essere esternizzate in realtà biologiche manipolabili, quando, nei diversi contesti lavorativi e non, parlo di questioni relative alla psiche e alla psicoterapia con interlocutori che non hanno la mia stessa esperienza, i significati delle mie parole spesso vengono fraintesi secondo modelli reificanti. Poiché quello che avviene è un mancato riconoscimento di una realtà che ha a che fare con la mia persona, per quanto essa è implicata in un processo terapeutico, è anche un momento di alienazione della mia soggettività. Ora, anche quando sono in ambiti femministi, sento una diffusa subordinazione a queste premesse generali. Regolarmente, infatti, quando cerco di far presente che fin dai primi studi di Freud sull'isteria il disturbo psichico si definisce tale per il fatto di essere condizionabile dalle relazioni che il soggetto vive, qualcuna interviene per ammonirmi sul fatto che "però", dato che gli

psicofarmaci possono funzionare, nelle malattie mentali ci dev'essere una componente biologica. Quando poi cerco di dire che, se ogni esperienza soggettiva ha necessariamente come correlato una modificazione del corpo, la psiche non è tuttavia una parte dell'organismo, ma un modello per conoscere una persona in modo diverso dalla biologia, qualcuna alza il dito sul fatto che "però" non bisogna separare la mente dal corpo. Nelle esperienze di gruppo, poi, a queste difficoltà di comunicazione, che sono comuni anche agli ambiti misti, si intreccia un altro problema: le parole che si usano tra donne per descrivere il nostro mondo relazionale designano anche alcuni modelli della psicologia. Capita allora che quando sono io a pronunciare parole come "identificazione", "dinamiche di auto-esclusione" ecc..., sento sorgere una diffidenza nei miei confronti da parte delle altre, come se avessi voluto razionalizzare l'esperienza del gruppo portando il discorso sul registro della mia professionalità: talvolta pare che qualcuna tenda a percepire un'oggettivazione di sé all'interno di un modello che non si era convenuto di usare.

In conclusione, se è vero che — come dirò meglio più avanti — ormai da anni soffro di dissenso rispetto ad alcune fondamentali asserzioni della psicologia, è anche vero che negli ambiti di scambio femministi vivo un'altra forma di estraneità.

Il doppio volto della neutralità

Nell'iter della formazione psicoterapeutica, la costruzione dell'identità del (o della) terapeuta si incardina su una fondamentale mortificazione di sé: l'accettazione dell'interdizione dell'autoanalisi. Per professionalizzarsi, occorre imparare che non si possono applicare a se stessi i modelli di Freud e che è invece necessario farseli applicare da un altro. L'arbitrarietà della norma è evidente se si osserva, come è già stato fatto, che Freud stesso, per fondare la psicoanalisi, dovette ignorarla. Tuttavia, su di essa si informano — e si legittimano — i training di psicoanalisi e di psicoterapia, sia quelli in cui si richiede l'analisi personale, sia quelli che si limitano a richiedere che l'aspirante terapeuta sottoponga alla lettura di supervisori il proprio coinvolgimento personale nella relazione terapeutica. E attraverso la subordinazione vissuta alla definizione fatta da un altro delle sue emozioni e dei suoi pensieri, che il terapeuta impara a evitare le proiezioni di sé sul (o sulla) cliente e a essere per lui (o per lei) "neutrale".

Il problema è che per l'aspirante terapeuta, teso a una comprensione del cliente, accettare che qualcun altro definisca quali delle sue affermazioni sullo stato psichico di quest'ultimo siano corrette, e quali invece siano "proiezione di sé", implica tracciare in se stesso una

discriminante tra le problematiche presenti sia in se stesso sia nell'altro perché comuni a ogni essere umano, quelle peculiari di sé, e, infine, quelle dell'altro. Una tale subordinazione implica pertanto accettare un modello precostituito di essere umano normale che, come è stato da molte osservato, riflette il genere di chi lo propone. L'altro problema è che con "neutralità" non si intende soltanto lo sforzo di contenere le comunicazioni con il cliente all'interno di una situazione impersonale, ma anche quello di mantenersi, in presenza di una coppia o di una famiglia, equidistante da ogni membro, evitando di sbilanciarsi in apprezzamenti negativi sul comportamento dell'uno, o di parteggiare per l'altro. In pratica, è il rispetto per le gerarchie esistenti all'interno della distribuzione data dei ruoli sociali e familiari. E, cioè, il rispetto del potere del più forte, che, come sappiamo, nella famiglia è di regola del maschio adulto eterosessuale. Nel momento in cui si rispetta il potere che un membro della famiglia ha sugli altri, si dà conferma anche ai principi culturali di cui egli è implicito o esplicito portatore, e, in particolare, a quelli concernenti la relazione della coppia e la personalità dei diversi membri. Come sappiamo, la correttezza della subordinazione ai modelli maschili per la descrizione della generale natura umana viene poi confermata tautologicamente all'interno delle diverse teorie psicologiche della personalità. Personalmente, ho iniziato, insieme con altre terapeute, ad accorgermi sempre meglio delle prevaricazioni nei rapporti interpersonali che il cliente o la cliente vive. La progressiva acquisizione della coscienza della dimensione etica dell'agire del terapeuta mi ha poi condotto ad abbandonare le finte neutralità. Questo ha reso attuali nuove possibilità terapeutiche e di ricerca. Mi ha tuttavia anche portato a dover mettere in discussione alcune delle metodologie che sono patrimonio della mia scuola di appartenenza.

Al di fuori dei percorsi obbligati

Nel nostro paese, i servizi pubblici deputati a erogare psicoterapie sono i centri d'igiene mentale (le psicoterapie svolte dagli psicologi dei consultori non sono ancora ufficialmente riconosciute come tali). Tali servizi sono sempre medici: chi vi accede acquisisce per ciò stesso lo statuto di malato (di mente). Ora, per quanto ben organizzato il servizio sia e per quanto attenti siano i suoi operatori, esso non può esimersi dall'assumere le deleghe che lo Stato gli attribuisce in ordine alla "tutela" della "salute mentale" dei cittadini: una volta che un cittadino ne sia diventato utente, qualificandosi così giuridicamente come "malato", se viene segnalato come grave, molto alterato ecc..., il servizio ha il dovere di intervenire anche contro la sua volontà, per evitare che il disturbo del suo comportamento si aggravi. A causa di queste

responsabilità, capita non di rado che lo psichiatra si trovi indotto a una prescrizione di psicofarmaci anche in presenza di disturbi per cui riterrebbe più indicata una terapia puramente psicologica. Da esse deriva anche il ricorso ai ricoveri psichiatrici coatti.

All'interno di questo contesto, agire in una veste di neutralità sarebbe una mistificazione, perché implicherebbe il potere di controllare che le comunicazioni con l'utente avvengano all'interno del rapporto terapeutico, e che i contatti con i familiari si svolgano entro un setting terapeutico, quando invece il ruolo pubblico del servizio, nonché il rapporto che esso deve tenere con le famiglie, l'obbligo della cartella clinica ecc. espongono la relazione con l'utente a continue interferenze, fino al punto che talvolta non si è neppure certi di poter garantire la riservatezza sulle informazioni che egli ci dà di sé (come quando un giudice o un'altra autorità pubblica può pretendere dal servizio una relazione sul paziente). La constatazione che le caratteristiche del contesto portano i terapeuti a infrangere di fatto, al di là della loro volontà, le regole della neutralità mi induce non di rado a creare con l'utente relazioni di aiuto nelle quali rinunciare attivamente al potere di un ruolo impersonale, anziché subirne passivamente l'erosione da parte della struttura. All'interno di queste relazioni, che, nei diversi casi, si collocano a un differente livello di complessità, rivesto comunque un ruolo di esperta, che è qualificato sia dai molti anni di esperienza nell'ambito delle istituzioni sanitarie e della mia professione, sia dalle conoscenze connesse con la mia appartenenza di genere. Nel momento in cui il mio ruolo si modifica, cambia anche, complementariamente, il ruolo dell'utente: egli (o ella) è sollecitato/a uscire dalla posizione di "paziente" per responsabilizzarsi in grado di paritario con l'esperta. Questa pratica terapeutica mi ha reso possibile vivere forme di relazione differenti, nelle diverse circostanze: mutando di volta in volta la mia posizione nei confronti dell'utente, è mutato anche il mio punto di vista. In particolare, nel lavoro con utenti donne ho cominciato a vedere più nitidamente fatti di cui si tende a trascurare l'importanza. Per fare qualche semplice esempio, è diventato per me evidente che la donna che sceglie di restare accanto a un compagno che la maltratta, dando l'impressione di gratificarsi di questa situazione di sofferenza, non è una masochista, come del resto le femministe statunitensi da tempo ci segnalano, ma è bloccata dalla mancanza di risposta alle richieste di giustizia e riparazione che pone al mondo esterno. Ho poi visto con sempre maggior chiarezza come molte donne che ci vengono accompagnate dal marito come nevrotiche, sono in realtà rese ansiose e depresse per il fatto di dover emendare una relazione extraconiugale, o, in altri casi, di voler accondiscendere alla richiesta del compagno di tentare di salvare un'unione che esse avevano rifiutato.

L'acquisizione di questo diverso rapporto con la utente costituisce un'esperienza di solidarietà che può rendere possibile attuare un cambiamento attraverso percorsi inattesi, scelti ovviamente anche da lei. È, per fare un esempio, il caso delle madri di giovani con problemi psichici più o meno gravi, inviate come pazienti con diagnosi di stato ansioso o nevrosi — e con l'implicito riferimento alle loro turbe quali cause, o aggravanti, del disturbo del figlio. Per loro, uscire dal ruolo di pazienti per assumere una posizione di co-responsabilizzazione rispetto ai problemi del figlio, significa essere sostenute nel recupero di capacità educative e nella realizzazione di interventi efficaci. L'esperienza del conoscermi e conoscere l'altra abbandonando la posizione di equidistanza nella famiglia, per vedere anche dalla prospettiva del più debole, mi ha confermato in una percezione profonda dell'inadeguatezza della terminologia psicologica. Ciò che si designa con la parola "io", "inconscio", "pulsione" ecc., dovrebbe essere indicato con parole diverse a seconda che sia riferito al parlante, o a un'altra persona, e che sia riferito a un maschio o a una femmina. Ci sono poi tutti i termini che indicano relazioni sessuali, come per esempio "amore", "odio" ecc. che dovrebbero essere diversi a seconda che si riferiscano al vissuto del maschio nei confronti della femmina o viceversa: diversamente, se non si differenziano i due punti di vista, se, come è nelle tecniche classiche di terapia di coppia e familiare, si considerano le due esperienze come un fenomeno collettivo, ci si rende ciechi e sordi al punto di vista femminile, e si percepisce solo quello dominante.

Donne scure in interni bui

di Erica Golo

"— A che cosa credi? — Alla sofferenza degli esseri umani, e che è una cosa abominevole. Bisogna far di tutto per eliminarla. A dirti la verità, nessuna altra cosa mi sembra importante". (Simone de Beauvoir, *L'età della discrezione*).

"E come uno spirito mia madre fece l'iniezione, perfettamente al buio parlando d'etere e di ago. [...] E ancora entrammo in luoghi di buio e di odor di buio o buio e fumo, e mia madre parlava di me, preambolo, parlava di fialette e di ago, muoveva domande sul mangiare, e sempre, mentre si andava via, c'era una piccola sospensione di una voce preoccupata che voleva sapere quante altre iniezioni occorreva fare per guarire, e se non occorreva farne più di un certo numero come cinque o sette o dieci [...] E mia madre era con me una strana creatura che pareva esser viva con me nella luce e con quegli altri nella tenebra, senza mai smarrirsi come io, un poco, mi smarrivo ogni volta entrando o uscendo". (Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*).

Le mie gambe sane spingono sui pedali, la bicicletta si divincola nel groviglio di macchine e di malumore di una città iperattiva e nevristenica, i polmoni mi si riempiono inevitabilmente di una miscela di gas. Un percorso nella città, fra milioni di altri, il mio prender parte al brulichio della vita quotidiana, nello spazio-tempo fatto di ripetizioni, progetti, scadenze, movimento, presente e futuro. Ci penso mentre attraverso un dedalo di vie per arrivare in uno dei tanti quartieri dell'immensa periferia di cui è fatta quasi tutta la città: mi aspetta, in un appartamento uguale a migliaia di altri di questo e di altri quartieri, una persona che vive in uno spazio-tempo del tutto diverso, lo spazio-tempo crudelmente, perentoriamente circoscritto da una malattia grave e definitiva, una malattia tumorale in fase avanzata e irreversibile. Mi aspetta perché faccio parte dell'unità di intervento domiciliare che la cura e l'assiste; un'équipe

sanitaria formata da medici, infermieri, uno psicologo e dei volontari. Io sono una di questi ultimi, che hanno un ruolo meno specifico degli altri membri dell'équipe, ma rendono possibile l'operare domiciliaramente, in molti casi. Quando ho deciso, circa tre anni fa, di iscrivermi a un corso di formazione per volontari che andassero ad operare nei centri di terapia del dolore e di cure palliative (1) che curano i malati di cancro che, con parola gelida si chiamano di solito "terminali", mi erano chiari i motivi razionali per cui volevo sostenere e insieme esplorare un progetto sanitario-assistenziale fortemente innovativo e in Italia ancora agli inizi. Ho sempre trovato "una cosa abominevole" la sofferenza, anche fisica; e ancor più abominevole mi è sempre parsa la disattenzione ad essa da parte dei medici. Mi interessava — mi interessa — una medicina che pone al centro delle sue intenzioni e delle sue possibilità di intervento proprio gli aspetti più personali e meno oggettivabili della malattia, il dolore e il disagio fisico e psichico, e che invece di abbandonare la persona malata quando è preclusa ogni possibilità di trionfo scientifico sul male, se ne fa carico utilizzando competenze medico-farmacologiche e risorse umane, e riscopre che oltre il "guarire" esiste il "curare".

Assai meno chiare mi erano — e mi sono — le motivazioni profonde e meno razionali della mia adesione, di questa scelta anche abbastanza impegnativa. Quello che poi non solo non mi era chiaro, ma che nemmeno interrogavo, era il rapporto fra queste motivazioni profonde e comunque questa scelta e il mio essere donna. Eppure era un periodo in cui riprendevo (e in modo meno isolato di quanto mi fosse avvenuto in passato) a riflettere sulle varie implicazioni del non essere "neutra" e con altre donne indagavo il senso e la possibilità di interrogare ed affermare la differenza sessuale nel mio lavoro di insegnante, nelle complessità delle relazioni, nel rapporto con i saperi, nelle costellazioni del simbolico e dell'immaginario. Invece, forse perché questa coi malati era un'esperienza inconsueta e particolare e che vivevo da sola, senza quasi parlarne con altre donne, tutto quello che leggevo, ascoltavo, e mi colpiva sulla terapia del dolore restava estraneo alle letture, riflessioni, riunioni sul femminile e al femminile.

Certo, andando nelle case e ascoltando le voci affaticate dell'esperienza, scattava in me un'attenzione diversa, particolare, per le donne che incontravo. Non credo proprio sia casuale (anche se non è dipeso da me) il fatto che le "mie" malate sono state finora delle donne, diversissime da me e fra loro, e che è con alcune donne — malate, figlie, operatrici dell'équipe — è nato un rapporto di simpatia e di comunicazione meno superficiale, un incontro fra esperienze diverse, un dialogo senza il quale forse non sarebbero iniziate queste riflessioni. Il quaderno dove appunto, fin dall'inizio, letture, incontri, impressioni su questa esperienza, si è

riempito di note su quello che ho visto delle donne di fronte alla malattia, su come esse esprimono e vivono timori e ansie e coraggio continuando a fare i conti con i loro ruoli e preoccupazioni di madri, di mogli, di casalinghe. Avevo attenzione per le malate come donne malate. Non interrogavo il mio essere donna in questa esperienza. Il mio essere donna mi era tanto poco presente nella specificità di questo mio inedito operare nel mondo che, le volte che mi è avvenuto di scrivere o di dire in pubblico qualcosa su questa attività, ho continuato ad usare la parola *volontario* al maschile anche parlando di me — come se non fosse entrata nella mia consapevolezza la percezione della mia identità di *volontaria* (certo mai mi sarei pensata o descritta come *un insegnante*...) O forse è l'alone connotativo di carità e dedizione da "dama di carità", vagamente verginale, associato a quel termine *volontaria* a tenermene alla larga, a farmelo inconsciamente respingere e a farmene difendere, come, in generale, respingono le connessioni fra questa attività e la tradizione cristiana della carità, il narcisismo pietistico, l'iconografia da anima bella? In effetti dicendo *volontario* mi sembra di dire "cultura laica e solidarietà sociale"; *volontaria* mi evoca fantasmi caritatevoli legati alla divisione sessuale dei ruoli, al maternage obbligatorio, alla soavità asessuata delle suore... Ma di questi aloni linguistici e delle loro risonanze in me e fuori di me non ero consapevole mentre, con un misto di energia, umanesimo laico e vago timore, iniziavo a fare "il volontario", a percorrere strade, salire su ascensori estranei, stringere mani ansiose e fiduciose, familiarizzare con tinelli e camere da letto e complesse regole sulla disposizione degli strumenti domestici, e ad imparare a dare una mano ad affrontare non gli aspetti clinici della malattia, ma quelli fatti di ansia e di problemi pratici, di solitudine, di isolamento comunicativo. A rendere superabili la fatica mentale, il disagio, il senso di inadeguatezza, c'è il senso vitalizzante di partecipare a un progetto che mobilita conoscenze scientifiche avanzate e valori, che implica uno spostamento culturale e un atteggiamento mentale diverso rispetto ai comportamenti abituali della nostra medicina e della nostra società di fronte alla malattia e al morire, rispetto a una cultura caratterizzata dalla rimozione e dalla privatizzazione, che sancisce l'obbligatorietà della "morte privata" (2), segreta, invisibile. Confesso che mi appassiona la possibilità di imparare a comunicare in situazioni estreme, in cui non ha più senso convincere a tutti i costi, litigare, affermare il proprio io; in cui il problema è la drammatica diversità fra due situazioni opposte, quella della persona sana e quella della persona malata irreversibilmente, in effetti morente (consapevolmente o "inconsapevolmente"); in cui il dramma che si ha di fronte è quello dell'individuo imprigionato in uno spazio-tempo bloccato, coi pezzi di una vita rimasti irrisolti e non più risolvibili. E molto c'è da scoprire e da pensare sulle donne, su come le donne fanno i

conti — costrette dalla malattia definitiva, dalla prospettiva della propria morte — con quanto di loro stesse è già morto, da tanto tempo, con quanto è stato fatto morire... tirano fuori fotografie delle ragazze che erano, ricordano ore di veglia e di fatica con figli e nipoti e, mi sbaglierò, ma non è solo il rimpianto della salute perduta a risuonare nelle loro voci; è il senso più sepolto, spesso inconscio, di una perdita più antica e profonda, invisibile e indicibile; immagini di sé andate disperse o distrutte, in anni di fatiche domestiche e di adeguamento ai compiti e ai ruoli di mogli, di madri...

Solo ora, mentre ne scrivo, intravvedo certi fili nascosti ma vitali che connettono ragioni razionali, cultura, curiosità intellettuale e zone oscure e pulsanti della memoria, degli affetti, dell'inconscio. Mi è sempre stata chiara una derivazione "matrilineare" di un certo interesse che ho sempre avuto per la medicina: perché è da mia madre, medico mancata per un pelo (cioè per rinuncia solo in apparenza libera e per accettazione dei ruoli previsti per lei quarant'anni or sono) che io ho sentito parlare per la prima volta, da bambina, di Ippocrate e di certi concetti che mi sono poi sempre parsi così lontani dalla pratica medica comune. Ma insomma, questo mi pareva un dettaglio privato, cui pensare con tenerezza, ma non tale da dare un senso decisivo a tutto l'insieme. Eppure ora Ippocrate, il destino mancato di medico della donna che mi ha messo al mondo, si mescolano alle voci stanche di queste donne e delle loro vecchie fotografie, ai loro rimpianti, alle tracce labili di destini traditi che non conosco e che forse nessuno conosce, neanche loro, le donne che dovevano viverli e che per decenni, e anche ora che sono a letto e sanno, infondo, che non ne usciranno, esprimono preoccupazione per la casa in disordine... Credo che sia stato proprio entrando nelle case, sedendomi sulle poltroncine di cretonne fiorato, bevendo caffè nelle chicchere buone, posando lo sguardo discreto e un po' intimidito ma anche inevitabilmente attento sui cento dettagli di un interno carico di segni e significati, che ho ritrovato le donne e il filo di pensieri rimasti interrotti. Entrare in casa di una persona malata vuol dire incontrare figlie, mogli, madri, cugine, vicine di casa. Assai più di quanto avvenga di incontrare figli, mariti, cugini, vicini di casa. Dove c'è un malato le donne ci sono. Da sempre. Più o meno attente, più o meno intimamente disponibili, più o meno costrette. Così ho cominciato a pensarci, alle infinite donne che nel buio e nel silenzio di una storia lunga e lungamente ingiusta, hanno svolto, silenziosamente e senza alcun riconoscimento, compiti che ora vengono riscoperti e valorizzati con diapositive e conferenze plurilingui. Non avere l'ossessione dell'agire, del fare, saper limitarsi a tenere la mano a qualcuno, non sottrarsi a un contatto fisico minimo ma che risponde a un bisogno di comunicazione vitale, saper ascoltare, saper tacere, entrare in una relazione caratterizzata dal

bisogno e dalla sofferenza da una parte, dalla disponibilità dall'altra... Gesti, comportamenti il cui valore è oggi affermato da libri e convegni internazionali. Mentre ascoltavo e leggevo sul valore culturale di quest'attenzione nuova a modalità di cura così diverse da quelle più comunemente affermate, non potevo non tornare a pensare al silenzio della Storia sulla storia delle donne. Silenzio sull'infinita pazienza e sull'abitudine al corpo che soffre e si deforma, sulla capacità di non arretrare di fronte ad esso, di essere là dov'è il dolore e dove finisce la "conquista" medica, la vittoria della scienza e dell'intelligenza, dove l'inattività" (e talvolta l'attivismo) dell'intervenire e del guarire si ritrae e resta solo la possibilità di assistere, ascoltare, essere presenti. Al capezzale di malati e moribondi le donne non hanno solo espresso forme ritualizzate di dolore e di lutto (di queste la storia tace meno: i rituali confermano e perpetuano le forme di organizzazione sociale e le immagini che vi sono sottese ed omologhe): hanno anche agito, sono intervenute, si sono aiutate, hanno sviluppato competenze e saperi di fronte alla malattia. I loro gesti, le pratiche di cura e di assistenza, le conoscenze, non hanno avuto riconoscimento al di là di quello di una prevista funzione legata al loro ruolo di angeli consolatori e di madri dolorose. Quei gesti sono rimasti sepolti nella memoria privata e nell'immaginario collettivo, in infinite immagini di donne al capezzale di qualcuno, figure di cura ma ancor più di pena esse stesse, donne scure in interni bui di dolore...

Ora una medicina dal volto più umano li riscopre, quei gesti, e così per una via innovativa ma anche "ufficiale" attraverso discorsi e libri, attraverso tante autorevoli voci maschili quei gesti ricompaiono con una dignità diversa, con una valenza culturale "alta". Non più un affacciarsi oscuro e un po' vergognoso di donne buie e ignoranti, ma il consapevole porsi di fronte all'esperienza estrema del morire, di fronte ai "linguaggi del patire" (3) con lucidità e senso di misura.

Ancora una volta, dei comportamenti, delle esperienze sostanzialmente femminili hanno acquistato valore e visibilità solo quando se ne è appropriata la cultura "neutra". Sottratti alla concretezza delle figure femminili che li hanno incarnati, identificati con valori etici e civili autonomi rispetto al corpo delle donne che a lungo li hanno vissuti e li vivono oscuramente, in modo irriflesso e non di rado obbligato, ecco che i gesti e il significato del curare e dell'assistere ritrovano una dicibilità pubblica, un nitore, anche se questo sconfina nel territorio difficile del sentire profondo, del comunicare del relazionarsi nelle zone d'ombra in cui la vita e la morte non possono più eludere un incontro. Gli uomini possono così parlarne, scriverne, farli propri. O almeno iniziare a farlo, perché nel concreto sono in maggioranza femminili le figure

dell'assistenza: infermiere, donne medico alle quali, assai più che ai loro colleghi, è richiesto, consapevolmente o meno, un aiuto diverso, meno esclusivamente tecnico, più vicino ai bisogni psichici e di relazione. E laddove la figura direttamente coinvolta nel "curare" è un uomo — un infermiere, per esempio — sono radicate le difficoltà nei suoi confronti, le prevenzioni (da lui ci si aspetta che sposti malati pesanti e maneggi macchinari, assai meno che tenga la mano e "non faccia nulla").

In questa direzione si muovono le mie riflessioni. Sul senso di un'esclusione del femminile da uno dei tanti aspetti della storia umana e sull'appropriazione in senso neutro del valore di esperienze femminili vissute silenziosamente. A un certo punto, però, lo scenario delle idee su cui mi muovevo si è fatto complicato e anche confuso. Ho cominciato a trovarmi in contraddizione con me stessa. Sul piano dell'esperienza, al teorizzare consapevolmente gesti e comportamenti si opponeva in me, talvolta, uno strano senso di fastidio, intimo, di intrappolamento... un fastidio una voglia di fuga che avvertivo come familiare... sapere di essere preziosa, utile, laicamente positiva... eppure un confuso disagio, una voglia di essere altro. E poi, sul piano "intellettuale" applicato all'esperienza, mi è capitato di leggere, nell'introduzione a un bel libro recente sulle cure palliative (4) un'introduzione che riconosce che "la medicina palliativa deve molto alle donne", non solo perché "sono donne le leader carismatiche del movimento: Dame Cecily Saunders, la fondatrice del St. Christopher's Hospice, Elisabeth Kubler-Ross, che ha elevato a conoscenza scientifica la psicologia del morente"; ma anche perché "è femminile" la sensibilità che ha permesso di vedere la sofferenza del malato terminale". Una "medicina di sapore materno" complementare alla medicina curativa come "il maschile e il femminile... sono sì due modalità diverse e complementari di realizzare la natura umana". (5)

Questa bella cornice sul "materno" non era certo il tipo di riconoscimento che avevo in mente per la silenziosa sfilata delle donne cancellate dalla storia. Qui non c'entrava Ippocrate raccontato dalla mia giovane madre. "Materno". Di nuovo, alla lucidità razionale delle analisi storiche, si oppone il territorio "inquinato" delle fantasie sul corpo, sulla vita, sulla morte. Di nuovo, i conti da fare con l'immaginario, con la "preistoria".

Il senso delle mie riflessioni si sta spostando. Non tanto il senso dell'ingiustizia di un'esclusione, di un sistema che cancella il femminile anche quando se ne appropria. Quanto, in me stessa non meno che fuori di me, il significato di certe parole.

Mi sono accorta di usare spesso io stessa, cercando di chiarirmi il rapporto fra la mia esperienza e quel continuum temporale taciuto dai discorsi e affiorante alla memoria, parole come "oscuro", "buio", "fondo". Immagini femminili sprofondare non solo nell'oblio della storia, le figure al capezzale dei malati, alle veglie dei morenti, ma anche nel complicato terreno delle fantasie sul corpo materno, corpo che può dare la vita e vegliare la morte. Nella mia volontà di riconoscere delle esperienze femminili, delle qualità, dei gesti svalorizzati, è impastato un desiderio certo assai più confuso di ritrovare un valore del materno. Ma a definire questo "materno" è una cultura maschile. Come si lega questo desiderio con la mia esperienza e i suoi fondamenti etici da una parte, e con le mie fantasie profonde sulla forza femminile dall'altra? Ripenso all'ambiguità che si ritrova a proposito del proprio corpo in scritti di donne in cui fantasie di potenza, di forza, rimandano alla prossimità e alla confusione con la terra, con la natura. Forse è un'ambiguità che ritorna nelle mie riflessioni, oscillanti fra un desiderio di ritrovare il senso del coraggio, della capacità "attiva" delle donne di fronte alla sofferenza e alla morte, e il desiderio di prendere le distanze da un'immagine convenzionale e maschile del "materno", dalla figura femminile di assistenza, di pena, di veglia della morte, di passività.

Che cosa ha significato, che cosa significa a livello inconscio per le donne avere questa forza di resistere davanti al corpo malato, alla sofferenza, al morire? Quali fantasie di forza e di dominio si sono intrecciate alla rassegnazione nel portare avanti un compito assegnato loro dalla logica dei ruoli, consegnato alla loro subalternità, docilità, esclusione dalla vita, inchiodamento alla "natura"? Alle fantasie di forza e di potere legate alla procreazione non fanno forse riscontro fantasie legate al maternage di fronte alla morte?

Valorizzare delle modalità di presenza femminile nella realtà sociale significa anche imbattersi nel rischio che ad essere valorizzati siano gli aspetti, fantasticamente legati al corpo, di donna-natura. Della donna immaginata dall'uomo.

Note

(1) Il termine 'palliativo' ha la sua matrice etimologica nel sostantivo latino *pallium* [...] il concetto di 'coprire', 'vestire' o, più propriamente, di 'stendere il mantello sopra un corpo' [...] dà l'idea di un intervento protettivo e curativo, che vuol portare un beneficio [...].

"Il controllo dei sintomi fisici, emotivi e spirituali è l'obiettivo principale della medicina

palliativa. È un approccio multidisciplinare al malato e alla sua famiglia, fatto da persone con qualifiche diverse, che hanno in comune l'intenzione di apportare un miglioramento alla qualità di vita, prima, e di accompagnare a una morte dignitosa poi, il malato inguaribile". (*Una medicina per chi muore*, a cura di Oscar Corli, Città Nuova, 1988)

(2) Philippe Ariès, *Storia della morte in Occidente*, Rizzoli, 1978

(3) Salvatore Natoli, *L'esperienza del dolore*, Feltrinelli, 1987

(4) *Una medicina per chi muore*, cit.

(5) Sandro Spinsanti, Introduzione, *Quando la medicina si fa materna*, in *Una medicina per chi muore*, cit.

Violenza sessuale: la legge e la rimozione

di Lidia Campagnano

Che differenza. Il varo e poi la riconferma con un referendum della legge 194 sull'interruzione di gravidanza avvennero in un clima di intenso lavoro, fra donne, sulla sessualità, la maternità, la salute, il senso di morte e quello di vita. Ci siamo prese, allora, tutto il tempo e la distanza (dalla legge) necessari per capire nuove cose, una discussione dalla quale neppure il legislatore poté prescindere del tutto. Ora il Parlamento deve varare una legge relativa allo stupro, ma è difficile dire che la discussione, tra donne, è altrettanto intensa (e altrettanto distante dal testo di legge). E sta nascendo una legge che viene tirata a definire norme sulla sessualità extra-familiare e su quella familiare, su quella degli adolescenti, sul consumo di immagini sessuali, eccetera eccetera. Una legge sulla sessualità. In un momento in cui sembra che l'oblio dei discorsi fra donne sulla sessualità, i sentimenti, le immagini amorose sia una condizione e una garanzia di "forza sociale", di politicità, di vittoriosa combattività. Ha un senso, questa coincidenza, il nascere di questa legge a questo punto della storia del movimento delle donne italiano? Ricordo il senso di frattura, mai più ripensata, delle assemblee nelle quali, più di dieci anni fa, ci venne presentata da alcune organizzazioni femminili una legge di iniziativa popolare sulla violenza sessuale. Uno shock nei contenuti, perché si trattava di una legge che proponeva punizioni, mentre la legge sull'aborto offriva la possibilità di togliere punizioni. E uno shock nelle forme, perché le donne che presentavano quella legge mostravano chiaramente di voler chiudere con una fase del femminismo che aveva l'aria di "non imporsi" socialmente, di favorire il "lamento" femminile, di non essere efficace contro la violenza maschile. A essere messa sotto accusa era proprio una pratica politica, che pareva poco politica. Su quei termini si è tornate ora, anche se in altro modo. Sta di fatto che iniziò allora quel lungo periodo in cui è parso che non esistesse più un "mondo comune delle donne",

quello contagioso, diffuso, segnalato dal parlare "a partire da sé", che prima consentiva il confronto anche tra donne politicamente diverse, persino molto diverse. Una frattura in nome della Legge? Se così fosse, la Legge, proprio quella con la *elle* maiuscola, si prenderebbe ora il suo premio: sgomberato il campo dalla discussione sulla contraddizione sessuale, si accingerebbe a dettare norme sulla sessualità "in generale", e in dettaglio.

Una frattura mai colmata. Non ne venne fuori, per esempio, la proposta di un'indagine sul fascino e la repulsione che la legge esercita, fra donne: eppure sarebbe stato (e potrebbe essere) un ragionamento molto utile. La sfiducia radicale che molte di noi sentivano nei confronti di qualsiasi legge avrebbe potuto trasformarsi in comprensione del fascino che la legge può avere, se intesa come *scrittura*, conservazione per la memoria dunque, testo autorevole di comunicazione che assume un mutamento di esperienza: la legge potrebbe *scrivere*, in effetti, che ogni donna è una persona, non un corpo disponibile per un uomo come è disponibile un pezzo di terra. Noi potremmo scriverlo, e avremmo piacere di leggerlo, questo testo eversivo sulla Gazzetta ufficiale. Potremmo anche aggiungere, autorevolmente e per così dire di nostro pugno: lo Stato si adopera perché questo carattere di persona di ogni donna venga promosso con ogni mezzo, perché vengano rimossi gli ostacoli alla sua formazione, perché la persona ferita in questo suo carattere trovi ogni aiuto alla sua reintegrazione. Il che significa implicitamente che, ove una donna giudichi che il trascinare in tribunale il suo violentatore non è, allo stato attuale, un mezzo per la propria reintegrazione, deve trovare altro, e evitare il tribunale.

Ma, e il violentatore? Che cosa vorremmo scrivere di lui, con il linguaggio della legge?

Ai tempi della frattura, del violentatore si discusse, senza comunicare, così: che il violentatore doveva essere definito come un delinquente, e che andava spesso messo in condizioni di non nuocere.

Dall'altra parte si rispondeva evidenziando le molte forme di complicità femminile nei confronti della sessualità maschile che, portata alle estreme conseguenze, produceva il violentatore. Un'altra rimozione. Se la rimozione del "desiderio di legge" come della paura della legge ci porta al silenzio, e a una Legge invasiva e totalizzante, a che cosa ci ha portato l'identificare il violentatore come un delinquente, un "diverso" incomprensibile, e anche quel nascondere pudicamente sotto la definizione colpevolizzante di complicità l'esperienza reale della *relazione amorosa con l'uomo*?

Rimozione, mancanza di autonomia, mancanza di fantasia. Il violentatore, nella legge, non può essere scritto senza essere omologato al delinquente, al rapinatore, al mafioso, allo spacciatore, eccetera. Quasi che non sapessimo niente di lui.

Qualcosa in verità sappiamo: sappiamo di madri, fra noi, che a tal punto sostituiscono il bambino al rapporto con l'uomo adulto da sfidarlo continuamente a una virilità che non finirà mai di doverci dimostrare, infantilmente, rozzamente. Sappiamo di madri che consentono una tale sostituzione di sé ai partners da consentire loro di "giocare" con i bambini a una gara terribile, insostenibile, di virilità. Sappiamo che il gioco della seduzione lo esercitiamo a volte pesantemente e con qualche indifferenza con adulte e bambine, adulti e bambini, senza tenere conto delle dinamiche che scatena, senza dire il tipo di piacere che provoca. Sappiamo molto, della complicità, certo, ma anche delle aggrovigliate strade degli amori. Ma il non fare di tutto ciò materia del cambiamento, il non prenderci la gioia e l'impegno di dire e scrivere, questa volta fuori dalle leggi, in quel campo sterminato che è la modifica dei modi della vita, quali sono le fantasie vecchie che fondano la relazione con l'uomo, e dunque quali fantasie nuove potrebbero germogliare e germogliano, *questa rimozione* non ci fa sperare nella fine della civiltà dello stupro. Ci resta solo un desiderio di punire, mescolato alla certezza che punire serve quasi a niente. E tuttavia, questo portare alla luce ciò che sappiamo, e ancor più quel che possiamo venire a sapere, su che cos'è un violentatore non ci porterebbe affatto a scrivere, per così dire, l'altra metà della legge. Se della legge scegliamo il suo aspetto di scrittura, memoria, autorevole indicazione di un cambiamento, la seconda parte della legge dovrebbe scriverla un uomo. Il quale dovrebbe scrivere di che cos'è e di che cosa non è una persona di sesso maschile che respinge per sé, prima di tutto, prima che per le donne, l'avvilente gara della virilità. Nessuno si è proposto di farlo. La conseguenza è che non si scriverà, in ogni caso, nessun pezzo di diritto "sessuato", se per "sessuazione" (orribile parola, ma pazienza) si intende seriamente dire che esistono, come minimo, due sessi. Come minimo. E che i sessi si incarnano in persone. Soprattutto questo.

Non è certo questo, il dibattito che prevale da mesi attorno alla legge sulla violenza sessuale. Forse la passione del legiferare ha preso la mano, invadendo il campo dello scrivere, del raccontare, del segnalare, del pensare. Nessun Dio ha dato a una donna le tavole della legge. Per fortuna: forse per questo possiamo disegnare sulla pietra le immagini del cambiamento, anzi le parole che definiscono l'eternità, e trascrivere nella legge solo ciò che compete alla legge: una norma invitante, un'indicazione di percorso sulla quale ci sentiamo sicure e

convinte.

Parentele insospettabili

di Lea Melandri

C'è la tendenza a trasformare parole significative in generiche "parole d'ordine", segni di riconoscimento collettivo, inequivocabilmente ambigui o falsi. Restituirle al contesto mi sembra l'unico modo per confrontarsi, incontrarsi o discostarsi, e, comunque, per delineare i luoghi di ricerche che possono anche essere tra di loro molto diverse e contrastanti. Consapevolezza oggi comune a molte donne è che la storia ha visto il predominio di un sesso solo. Questa è stata l'acquisizione fondamentale con cui è nato il femminismo negli anni '70, anche se allora si parlava di "inesistenza" della donna, e, in positivo, di "autonomia" (dai modelli della subordinazione sociale, ma anche dalla rappresentazione del mondo interiorizzata). La "teoria della differenza sessuale", al centro del dibattito femminista in questi anni, pone la "differenza" come un *apriori* (e l'*apriori* non può essere che *metafisico* o *fisico*, anatomico), un'"essenza": nel caso dell'uomo, trionfante e predominante, nel caso della donna, misconosciuta, adombrata, ridotta al silenzio.

Come è avvenuto per l'uomo — con un atto che identifica volontà e libertà — le donne intendono con ciò riporre in un principio trascendente le basi della loro storia e rivendicare (in modo anche qui speculare) una discendenza in proprio, una "genealogia" al femminile. Ma la *trascendentalità*, come modo o luogo del pensiero dove hanno radice quasi tutte le forme di cultura dell'uomo — non solo quelle di stampo mitologico, religioso, metafisico — non è il frutto di un'essenza piena, dell'identità sessuale maschile messa in condizione di esplicarsi liberamente, quanto l'effetto di uno *scorporamento*, o distanziamento del pensiero (e quindi anche delle emozioni, sensazioni, sentimenti) dall'essere fisico nella sua concretezza. Se è vero dunque che non è visto l'essere concreto e diverso della donna, è anche vero che l'uomo non vede la realtà del proprio sesso e la visione del mondo che impone mescola volontà di dominio, affermazione di un privilegio, con desideri e paure che hanno a che fare con la sua nascita dal

corpo di una donna e dal ritorno, sia pure immaginario, a quel corpo nell'accoppiamento. Quello che ereditiamo dal passato non è un sesso trionfante nella pienezza della sua realizzazione (quello maschile), e un sesso già formato ma muto (quello femminile), bensì *un'interpretazione della differenza tra i sessi*, che si caratterizza come immaginaria (pur appoggiandosi al corpo e alla biologia), su cui va a innestarsi la vicenda storico sociale. Questa interpretazione — che costituisce le figure di genere, maschile e femminile, ma anche tutte le dualità che conosciamo e che attraversano la cultura come il senso comune — è inequivocabilmente presente in tutto ciò che l'uomo ha prodotto; quanto meno è l'uomo che gli dà forma, nella sua lingua, nei suoi sogni, come nella sua scienza, nella sua ragione politica e sociale. È l'uomo che definisce una pseudo differenza tra i sessi: separazione nella complementarietà e sogno di ricongiungimento.

Rispetto a un'idea di *antagonismo* — più facile perché semplificatoria — che vuole da una parte un uomo forte, libero, piantato saldamente nella sua identità, oltre che nella sua volontà di predominio, e dall'altra una donna che a sua volta afferma libertà, potere, volontà di sottrarsi al dominio altrui, il fatto di vedere la storia dell'uomo indisciungibile dalla sua preistoria, la volontà cosciente e la ragione inseparabili dal retroterra che sta tra la natura e la storia (sostrato sessuale, emotivo, fantastico), può sembrare un segno di debolezza, mentre è l'assunzione di radicalità con cui è nato il femminismo. È la coscienza che non si può separare privato e pubblico, storia sociale e vita intima, mondo esterno e mondo interiore, esperienza e conoscenza, perché non si continui a fare la guerra in pubblico e la pace in privato, come ha sempre fatto la politica, anche la più rivoluzionaria. Bisogna avere il coraggio di ammettere che la contraddizione e la conflittualità c'è nella vicenda pubblica come in quella privata, che l'amore e la violenza, l'attaccamento e l'estraneità attraversano tutta la nostra esperienza, non solo quella strettamente sessuale e affettiva. Il rapporto che abbiamo con un linguaggio, con un tipo di cultura, di lavoro, o con una struttura istituzionale, guardato in profondità — nelle fantasie e sentimenti che l'accompagnano — non è diverso da quello che si ha con un figlio, con un amante, con qualsiasi persona amata. Se è più facile denunciare l'estraneità da persone, istituzioni, linguaggi che appartengono alla vita pubblica, è solo perché la vita pubblica si è separata da tempo dal privato, dal corpo e da tutto ciò che lo attraversa. La novità del femminismo, il primo segno di differenza e di autonomia dell'essere femminile è stato nel voler *far interferire i due poli della dualità*: storia e origine, vita sociale e quotidianità, corpo e mente. Questo è stato il primo attacco significativo a quella rappresentazione del mondo che si fa forte delle immagini di genere per assicurare il predominio a un sesso solo.

La diversità dei sessi non può essere che il risultato di una ricerca e di una modificazione profonda di sé e del mondo, quindi individuale e collettiva nello stesso tempo. Perché le donne possano dare realtà e voce alla loro esistenza, occorre un'attenzione che non sia portata solo sulla vita sociale (le sue leggi, le sue istituzioni), ma capace di indagare anche la "vita intima", esperienze legate direttamente al corpo, alla sessualità, ai sogni — che rischiano di restare *sepolte*, non registrate. È proprio lì che le immagini del maschile e femminile mostrano il loro radicamento, dove è più facile scoprirne il volto, e quindi venire a capo di una vicenda tra i sessi che ha visto mescolarsi la tenerezza e la violenza, l'attaccamento e la ribellione, la vita e la morte. Non a caso è lì che resiste più tenacemente il pudore.

Come lavorare sulle *immagini di genere*?

— Innanzi tutto bisogna individuarle, vedere come si sono configurate nella cultura dell'uomo e nel senso comune. I risultati di questa analisi sono in parte già noti: le figure di genere obbediscono al principio della polarità e della complementarietà, opposizione apparente che prevede come necessaria la riunificazione. I due termini di ogni forma di dualismo sono uno il risvolto dell'altro, fatti per incontrarsi, sottoposti a un'idea di "intero", che è armonia e perfezione.

— Vedere dove hanno il loro fondamento materiale, e quindi la ragione per cui sono così radicate in noi. Si vedrà allora che sono collegate essenzialmente con la maternità, la nascita e l'accoppiamento, di cui sono una sia pur deformata interpretazione o simbolizzazione. La durata e la consistenza del radicamento si possono ricondurre:

- a. alla *nostalgia di un'unità originaria*, che ripara dalla coscienza del limite di ogni essere (nascita e morte) e dalla solitudine del singolo. Registrare la diversità di sesso significa uscire dall'immagine della complementarietà e quindi della riunificazione necessaria con l'altro (fusione, co-identità, sogno di eternità);
- b. all'*idea di intero* che vi è implicata. L'interezza, che in questo caso è riposta immaginariamente sui due poli ricongiunti della dualità, è tuttavia un'esigenza del singolo individuo. Per quanto sembri paradossale, si è costretti a cercare nella fusione o combinazione con l'altro, quell'essere unico che noi già *naturalmente* siamo. Nei due sessi si è voluto vedere le due metà di un intero (corpo-mente, natura-storia, ecc.).

Bisogna riportare questa analisi dentro la nostra esperienza: capire come e perché le donne continuano ad avvalorare emotivamente e fantasticamente, se non con la ragione, queste immagini; chiedersi quale supporto esse trovano nella materialità, o anche solo nella percezione, che una donna ha del suo corpo. Si troveranno allora:

- a. *parentele insospettate*, per esempio, tra il sogno d'amore, la sentimentalità considerata prevalentemente femminile, e il mito che l'uomo ha posto all'origine della sua storia e come termine ultimo di ogni rigenerazione futura: l'androgino, o l'uomo-femmina, ricomposizione di maschile e femminile (il "neutro") o assorbimento del femminile nel maschile;
- b. un *oscillare contraddittorio* tra denuncia di estraneità rispetto a queste immagini e tentazione inconsapevole di riproporle, magari a proprio favore, con effetto di ribaltamento.

Qualcosa del genere si trova anche nell'idea di una "genealogia" al femminile, che vorrebbe marcare la differenza mentre è costretta a mutuare dal mito e dalla cultura dell'uomo la simbolizzazione che ha a che fare col principio generativo maschile e femminile (seme fecondante, materia da fecondare). Sarebbe importante invece far uscire la rappresentazione del rapporto madre-figlia da figure, simboli modellati sul rapporto madre-figlio (uomo-donna). Disporsi a una condizione di ascolto di sé, del proprio organismo, della relazione che il nostro corpo, le nostre emozioni e fantasie intrattengono con le nostre occupazioni mentali, aprirsi un varco di silenzio, di pausa, all'interno delle attività che danno senso e ordine alla nostra vita, per cogliere dentro di noi ciò che appare folle, insensato, immagini disturbanti, sentimenti fastidiosi, eccessi che teniamo normalmente a bada.

Per questo non basta la produzione "colta" delle donne, che risente di una generale separazione dal corpo, dal quotidiano.

Occorrono scritture che sappiano addentrarsi nel paesaggio interno, dove si possono incontrare anche ospiti spiacevoli, voci e lingue che non vorremmo riconoscere in noi. Non si tratta di inventare altri nomi, ma cominciare a *mostrare* ciò che sta dietro quei nomi; non di inventare nuovi simboli, ma individuare e mettere a distanza quelli ereditati. Per liberare l'immaginazione, la fantasia, la creatività, perché ci sia più sintonia tra corpo e pensiero, tra l'io e il mondo, occorre prendere le distanze dalle figure di genere e da tutto il corredo

immaginario che vi è connesso. Su di esse si è costruita tutta la cultura che amiamo e odiamo, così come i nostri sogni e le relazioni che stanno alla base della sopravvivenza. Per questo è così difficile sottrarle al pudore che le tiene coperte, lontane dalla coscienza e dalla parola.

Il passo della Gradiva

di Gabriella Buzzati, Isanna Generali, Antonella Lucarelli, Rossella Mosca

Appunti di lavoro del Centro Documentazione Donna di Firenze

Noi che ci siamo messe in cerchio per guardarci meglio, e lavorare a questa fitta trama di segni, siamo interrogate: che fate? ma che dite?

Questa domanda rompe il cerchio, introduce una variante, può apparire distrazione: ma la domanda rimbalza al centro e il cerchio si apre... Abbiamo scelto di lavorare in gruppo, consapevoli che questo non poteva significare solo un metodo di ricerca ma anche una pratica di conoscenza e di costruzione di soggettività femminile. Stare dentro al gruppo crea lo spazio necessario per sentirsi accolte e accettate tanto da poter rischiare l'impossibile del dire ciò che, in ogni momento, ciascuna sente, pensa. Doppio rischio, in questo corpo-a-corpo che ci vede ora madri nella difficoltà di ascolto della diversità della figlia/dell'altra, ora figlie nella paralisi del rifiuto o nel calore dell'accoglimento e dell'ospitalità della madre/dell'altra.

"Uno spazio del corpo e un tempo della mente" all'interno del quale, convinte del nostro desiderio e al tempo stesso responsabili, tenerci/contenerci in una sorta di doppia tensione. "Percorso per figure di intensità" abbiamo chiamato il nostro procedere/retrocedere con immaginazione attiva, nella necessità di cogliere e comunicare qualcosa che attiene allo sguardo, al percepire, al toccare, qualcosa che le parole spesso non fanno o non possono contenere; escludere quindi per noi la familiarità con un pensiero che "pretende di ripulirsi, di spogliarsi di quanto di sporco, di contraddittorio intride l'esperienza".

Un altro modo per stare nel reale, per poter entrare dentro alla conoscenza, associandovi qualcosa di proprio, prendendo attivamente in sé anche ciò che stupisce, perturba, inquieta. Cercando delle situazioni, delle *figure/limite* sospese tra passato e futuro, tra interno ed esterno,

tra realtà e sogno; figure che possano esprimere i nostri momenti di transizione, di passaggio, in cui le cose sono e non sono perché divengono.

L'immagine non è qualcosa che si vede ma un vedere del cuore. Ci si avvicina per associazioni, sbadate, selettive, che condensano e traspongono pensieri, emozioni, sensazioni, nomi in immagini inconsuete, deformate, moltiplicando gli elementi negli elementi, che si rincorrono secondo assonanze e dissonanze.

Così dal 1981/82 ad oggi, come Centro Documentazione Donna, abbiamo cercato di dare presenza al divenire donna, al "farsi" del femminile. La nostra ricerca si è quindi incentrata sul particolare rapporto che la donna intrattiene con il corpo, il godimento, il desiderio, e sulle sue configurazioni del tempo e dello spazio; non solo nel senso della gestione ma, anche e soprattutto, della percezione e rappresentazione, se per "conoscenza di sé" si intende la capacità di cogliere e di essere, non in rapporto al maschile, come suo successo o difetto, ma nella differenza e nella specificità.

Così nei lavori preparatori e nel convegno dell'82 "Il Vuoto e il Pieno - Psichiatria e psicoanalisi di fronte al disagio femminile" (1) era la malattia, la rimozione, l'afasia, il sintomo ad esprimere la dissimetria sessuale e nello stesso tempo la capacità trasgressiva del corpo della donna, della madre e della figlia, di fronte ad un ordine sociale e simbolico costruiti sulla cancellazione delle proprie radici corporee. Da questa esperienza si fece sempre più chiara in noi la convinzione che il sapere delle donne non poteva essere che un sapere oscuramente conservato nel corpo, nelle cose, nell'esperienza, proprio laddove il sapere maschile privilegia un regime di iper-metaforicità in cui corpi, cose, fatti diventano "nomi di una letterarietà cieca e impraticabile". Lavorare significò quindi continuare a raccogliere altri scarti, altri contagi, altre memorie.

Nei seminari del marzo/maggio '86 "Il viaggio delle donne tra nostalgia e trasformazione" siamo partite dalla lettura della Gradiva di Freud e Jensen, per arrivare ad una nuova Gradiva, figura mobile e sospesa, che è diventata la compagna del nostro viaggio (2). Già la riflessione intorno alla materia erotica nel corso dei seminari dell'84 (3), aveva evidenziato un movimento insieme in avanti e all'indietro, che segnava la particolarità del nostro viaggio, dove per nostalgia non si intende ripetizione o regressione, bensì una "nostalgia saggia" per ciò che siamo state: prendere con noi la ricchezza del passato per entrare nel futuro. La Gradiva, il suo passo sospeso, perpendicolare, bilanciato tra il prima e il dopo, ci ha reso il nostro tempo, lo ha

reso possibile.

Il tempo per/di stare, sostare oltre la certezza, oltre il progetto obbligato. Perché l'attesa è disponibilità ad abitare il nostro luogo, nella mobilità della sua costituzione, ogni luogo avvolgendo quello che lo precede. Oggi ci è chiaro che la figura della Gradiva/gravida annunciava qualcosa che, collocandosi oltre il velo, dentro la pietra, sotto la pelle, necessitava, per essere toccato, di un *nostro* passo in più, dentro e fuori di noi. Partire da sé, dal proprio corpo non poteva non riportarci al corpo dell'isterica, corpo che ci ospita e che noi ospitiamo. Luogo in cui il desiderio si riconnette alle sue radici corporee, luogo in cui si custodisce latente, sofferente, segreto ciò che non parla, in particolare ciò "che non si parla del rapporto della donna con la madre, con se stessa, con le altre".

L'incontro è avvenuto attraverso le cartelle cliniche, ma soprattutto le fotografie, raccolte nei tre volumi dell'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* (4), pubblicati tra il 1876 e 1880, a cura di due allievi di Charcot. Perché è lì, per la prima volta, che un "nuovo oggetto" si dà a vedere, si mostra alla comunità scientifica: l'isteria, appunto, "affezione sine materia e sine substantia". La scena si svolge alla Salpêtrière, una vecchia fabbrica di polvere, rimessa in uso, nel '600, dall'Ospedale Generale di Parigi per internarvi prostitute, donne di malaffare, "idiote", mendicanti e, dopo Pènel, vecchi, bambini disadattati, "alienate". Nel 1862 viene nominato caposervizio Charcot; nel 1870, su sua iniziativa, si organizzano i reparti, le isteriche vengono separate dalle alienate e dalle epilettiche, l'ospedale si dota di laboratori e ospita le famose lezioni ed esperienze di Charcot che, fedele al motto "guardare, guardare ancora, guardare sempre perché solo così si arriva a vedere... e vedere è comprendere", inaugurerà il suo metodo di mostrare in pubblico le malate, e in particolare le sequenze e i periodi del "Grande Attacco Isterico".

La Salpêtrière è stata forse l'ultimo palcoscenico delle passioni, ad esso seguirà il teatro intimistico dei sentimenti, basato sulla parola e su un ascolto attento.

Anna O., Dora, Emma, Katharina, le "piccole isteriche" di Freud non sono che le "figure terminali" di questa numerosa, strana e "insensata" popolazione ("da quando le ragazze hanno abbandonato il lavoro dei campi per la fabbrica o per il ricamo, le sentite lamentarsi dei loro nervi... a Parigi esistono 50.000 isteriche...") che viene rinchiusa osservata, registrata, fissata nei bollettini, nei trattati medici della prima e seconda metà dell'800, in una delle più determinate ed efferate imprese conoscitive che la società occidentale abbia tentato. Le

isteriche sono le figlie illegittime, asociali di una società che sta producendo le madri; il quotidiano, la ragione sono espressi da un corpo ordinato, il corpo sano/riproduttivo della borghesia, tutelato dalla medicina; il corpo che si muove entro precisi canoni di rapporto e di movimento equilibrato, il corpo composto che rimanda ad un linguaggio decoroso.

"Augustine spalanca la bocca, tira la lingua, si sposta rapidamente dal ciglio del letto al centro gridando... il corpo si curva ad arco, non poggia più che sulla nuca e sui piedi, i capelli sono in disordine, il collo è teso, le braccia allungate e costrette... rimasta in questa posizione più o meno a lungo, Augustine ricade poi bruscamente sul letto...".

Quel corpo che poggia solo sulla nuca e sui piedi, aprendo, nell'arco di cerchio, il corpo chiuso, in un impossibile capovolgimento è una figura inversa alle geometrie, agli spazi, ai tempi della società; è un punto paradossale di equilibrio tra il quotidiano e lo straordinario che nega ogni regola della percezione della realtà come ogni convenzione sui modi, sui suoni, sui ritmi della comunicazione. E un corpo in divenire, mai dato o definito, estraneo, per eccesso o difetto sia all'ordine sessuale e riproduttivo, costruito sul corpo sessuato della donna, sia all'organizzazione del sapere. È un "corpo idraulico impazzito" per una concentrazione di "emozioni troppo intense" (5). Come tale va esorcizzato, delimitato, preparato per essere consegnato allo sguardo medico che, fermandone l'assurda oscenità — osceno/fuori scena — dentro lo schema, la figura, il codice, la scena, tenterà di trasformarlo in qualcosa di omogeneo e funzionale ai suoi strumenti come all'ordine sociale. L'isterica inventa sempre da sé le modalità di espressione e la consistenza della sua comunicazione, non solo testimonia che la parata dei sintomi rimanda a qualcosa che di lei ci attraversa, che a lei ci fa somigliare, ma ci dà anche, costantemente, la misura della inadeguatezza dei nostri modi di raccontare, di rappresentare quello che pensiamo, sentiamo, sentiamo che gli altri/le altre sentono. L'isterica ci sfida, ci sollecita a trovare una comunicazione diversa, "meno preoccupata di occultare nell'ordine del discorso i rapporti reali che sono materia di caos". Una comunicazione attenta, più che alle parole, ai gesti, alle percezioni, ai silenzi, alla messa in situazione comune dell'affettività.

È la comunicazione che nasce dalla intensità dello stare insieme come tentativo di realizzare la richiesta incessante che la bambina fa alla madre: "io e te". Esprimere quello che sentiamo è difficile; le parole sono da attraversare, reinventare, spostare. L'oscurità, il rimosso, il corpo che si rivela e con il quale/del quale parliamo, non si prestano alla "chiarezza", non possono

essere trasformati in oggetto della mente, dello sguardo, della scrittura. Pretendono l'altro/a, chiedono per dirsi, per darsi, l'ascolto delle altre.

Irrisolta e interrogante, la parola circola tra noi — parliamo, scriviamo — dà corpo alle immagini, le fa parlare, ci racconta. È un linguaggio della non/chiaranza; tende a coinvolgere, inquinare, contagiare.

Non mira a risolvere ma a interrogare ancora, non si pone come "giusto", "assoluto" ma come imperfezione, come parzialità infinita, parzialità peraltro piena del senso concreto dell'esperienza di ciascuna di noi, proprio perché riferita al corpo. Una pratica che cerca di garantire e preservare l'irriducibilità dell'una all'altra, dalle une alle altre, facendo della comunicazione un agire comune, un processo che, seppure mosso dalla parola, chiama, ha bisogno dell'ascolto delle altre per mantenersi viva.

"Alphonsine è bionda, grande, robusta per la sua età e ha tutto l'aspetto di una ragazza pubere. E attiva, intelligente, affettuosa, impressionabile ma capricciosa piaciendole assai attirare l'attenzione. E civettuola, cura molto la sua toilette, l'acconciatura dei capelli, che sono abbondanti e che dispone ora in un modo, ora nell'altro; i nastri soprattutto di colore vivo la rendono felice".

Così l'*observation* dove subito dopo il medico, quasi ad evitare una eccessiva promiscuità continua "... la motilità è diminuita a destra: cinque o sei prove con il dinamometro hanno dato alla pressione della mano 60 a sinistra e 30 a destra... la sensibilità cutanea, nelle varie forme è abolita in tutta la metà destra del corpo... l'anestesia interessa le mucose".

L'*observation* è la registrazione dell'incontro tra l'isterica e il sapere medico che allontana, descrive, fa vedere il suo corpo, rimanda alla trasparenza dei fenomeni, alla coincidenza del visibile, aiutato in ciò da un nuovo strumento, l'apparecchio fotografico che scompone, ricompone, ritaglia. Le isteriche saranno fotografate e disegnate. Dal disegno alla foto, dalla foto al disegno, il medico spia, cerca, guarda, raccoglie ma è nel contempo "osservato da uno sguardo rovesciato, da un occhio altrettanto attento e impietoso, che gli torna indietro".

"Genéviève si era nascosta sotto la pietra di un tombino dell'acqua. Per molte ore la cercammo ovunque e particolarmente sui tetti dove certe volte si era arrampicata. Infine forse perché era soddisfatta della fatica che avevamo fatto senza risultato, o forse perché stava male e stretta nel suo nascondiglio, si decise ad uscire: 'che stupidi, disse, a cercarmi per aria quando sono per terra'".

Tra questi due estremi, tra il sintomo e il metodo, c'è interruzione.

Il visibile non è mai pura trasparenza, porta in sé, con sé l'opacità, lo spessore, il peso di ciò che non si dà a vedere: quel residuo, quella apertura sempre da rifare tra segno e segno, gesto e gesto. L'isterica abita questa interruzione e più appare arresa allo sguardo manipolatore del medico, più gli consegna il suo corpo, più gli "sfugge nel luogo segreto del suo godimento". C'è nel corpo dell'isterica una permanenza del corpo infantile, una cieca nostalgia che la spinge a ristabilire il godimento perduto.

La bambina che da tempo ci accompagna con la sua immagine, era lì in una vecchia foto.

Tutto è già accaduto... il volto ampio, il cuore a nudo sulla fronte, oppresso. La bocca amando, gonfia, morbida, apertura/chiusura. Negli occhi una tensione piena di stupore. La sensualità incrina la sua intangibilità dall'interno; ci avvolge e ci riporta alla possibilità del nostro godimento. E ti accorgi che i residui di amore, forse, ci sono da sempre come cavità segrete, nascoste.

"Perché non ti sei lasciata toccare da me? Perché non ho tenuto la tua faccia tra le mie mani?"

La madre è il luogo dei sogni, del corpo e anche del nulla: è reale ma inesistente, colei che contro il suo desiderio ha generato la figlia riproducendo se stessa. E così la circonda di una rete di domande e di rinvii. La figlia è anche questo vuoto, la figlia è nel buio della notte, nel segreto di lei... L'amore è anche chiusura. Attendo e attendendo non voglio nessuno perché chi giunge essendo l'atteso, probabilmente non sarà mai all'altezza del mio desiderio... (6). L'isterica non trova pace nell'amore. È sempre una guerra, una guerra che lei perde. Così l'isterica rimane nel godimento immaginario dell'impossibile, godimento che evoca e smentisce al tempo stesso il fantasma di una fusione totale, pacificante.

"Genéviève è seduta a metà del letto, il tronco appoggiato sui guanciali, i capelli gettati all'indietro, lo sguardo fisso, parla di sua madre, del primo amante, amante platonico a stare a quello che lei dice... (delirio) io ero sempre con il mio caro amato... ovunque andassi mi sembrava di sentirlo, di vederlo... quando a momenti ero sola mi sforzavo di riflettere per sapere come avrei potuto fare per amarlo... mi coprivo il volto con le mani ed era quello il momento in cui provavo una grande felicità e gli chiedevo "Mi ami"? Mi sembrava che mi rispondesse e allora ero presa dalla gioia, credendo di sentirlo abbracciarmi e stringere al cuore. Ma era solo un sogno..."

Augustine, Alphonsine, Genéviève non sono le sorelle malate da accogliere in casa, sono noi, sono già nella nostra casa — come diceva Anna Salvo in uno dei nostri seminari. Sentirle/ascoltarle nel loro intricato miscuglio di dolenza e di felicità, nel loro adeguarsi alle cose, alle affezioni, alle passioni ci porta a toccare insieme qualcosa che ha luogo, che ha avuto luogo anche se non ha discorso per raccogliersi. Ci invita a non dimenticare il nostro corpo sessuato con i fantasmi che esso ci rinvia, ad assumerci la nostra impossibile pacificazione, a non tentare di sanarla né nella sublimazione né nell'allucinazione del presente.

Stare tra loro, tra loro e le altre, ci ha fatto, ancora una volta, verificare quanto lo stare tra donne sia "un punto di forza e una possibilità in più di esplorare la realtà... una possibilità di relazione con gli oggetti d'amore quali che siano" (Manuela Fraire), il che, peraltro, non esclude/elude l'incontro con il maschile, con l'uomo e con il mondo dell'uomo. Proprio perché l'agire etico è disponibilità all'altra, dentro e fuori di noi, i rapporti tra donne non possono diventare chiusura, recinzione. La pratica della differenza se non trova altro fuori di sé, diventa pratica dell'Identico (7). Ciò che ci lega è un progetto, un viaggio comune. Un lavorare insieme legando la costruzione di noi stesse e del nostro sapere alla particolarità della esperienza corporea e relazionale, coinvolgendoci tutte, corpo e mente, nella tensione che appunto si crea tra il rapporto con il presente e il suo superamento nel desiderio. Mosse dalla passione del "farsi" in quanto donne, trascorrere tra contingenza e progetto, completandoci nella complessità, popolando la nostra soggettività per essere non più soggette a, ma soggetto di, rispetto alle altre e nel mondo.

Un rendersi etiche, in un rendere visibile, tangibile ciò che viene segretamente percepito, l'insieme intrecciato e annodato, reso nella sua interezza, nella sua parzialità, nel suo essere domanda infinita, dolente, sapiente, gravida. A partire da qui il cerchio si allarga, dall'interno all'esterno e dall'esterno all'interno. Le due esperienze che seguono — quella di Anna Salvo, come una tra le relatrici, e quella di Beatrice Bessi, come una tra le partecipanti ai nostri seminari — raccontano del lavoro svolto insieme. Riflettono questa rete fitta di relazioni.

Queste le tracce del nostro lavoro, gli appunti elaborati, nella consapevolezza da parte nostra di essere ancora, e per ora, in uno stretto contratto con "le isteriche" e perciò dentro ad una lettura, forse "troppo" ravvicinata, nonostante lo sforzo di essere quanto più possibile comprese.

Anna Salvo

Grandi figure di isteriche. Immagini fuori dalla norma, proiettate su un muro: memoria di una sofferenza di donne, corpi di/in scena, davanti a un fotografo che le *immortalava* davanti agli studenti di Charcot che andavano a vedere, davanti a noi che ancora osserviamo per riuscire a strappare qualche nuovo segreto.

Mettersi in posa o trovare una posa. Dilemma difficile da sciogliere quando noi pensiamo a loro, ma anche quando noi osserviamo noi stesse. E allora anch'io che parlo di loro, in una stanza quasi buia, circondata da altre donne, sovrastata (forse, un poco) dalle grandi immagini di Augustine di Genéviève, di Alphonsine, cerco una posa, o una possibilità, o un agio della voce, e del corpo aiutato a nascondersi dalla quasi assenza di luce. Io sono voce — racconto svolto per me e per le altre — ma loro no, loro sono corpi. Corpi di donna fermati in una posa; corpi di un continuo rimando alla sessuazione e alla sessualità; corpi custoditi nel cerchio del ritmo del proiettore, sequenze ripetute di immagini.

E poi l'accedersi della luce: un nuovo teatro, noi — le donne — che proviamo a parlare fra noi a partire da loro — le isteriche. Aprire un colloquio con l'isteria è un modo di riaffermare (almeno per me) la presenza di ciò che ancora siamo tentate a rimuovere: il nostro corpo sessuato di donne. Sessualità e desiderio femminile che ancora chiedono di comparire, di essere assunti (e poi, forse, raccontati); in un teatro di donne, allora — così vorrei chiamare il gruppo che si è trovato ad ascoltare e parlare a Firenze — aprire o riaprire un confronto verbale che accolga la consistenza e la pesantezza del corpo. Questa è la traccia (così chiara solo ora che scrivo questa specie di appunti di viaggio) che mi ha spinto a ritornare verso la isteria. La necessità per me — per le altre — di ridare consistenza al corpo sessuato. Desiderio di andare oltre le *parole pulite* di un *logos* sulla/della differenza, ma anche tentazione di riportare lo sguardo sulla sessuazione e non solo sul corpo materno. Bisogno di raccogliere, prima ancora che interpretare, quel desiderio così *vistosamente messo in scena* dall'isterica. Uscire dai luoghi del segreto, dar voce a ciò che non trova accoglienza nella misura e nell'ordine della sessuazione fallica; riparlare o parlare di sessualità fuori dall'angustia della confessione, o dell'empatia emozionale, così come il piccolo gruppo o la pratica dell'autocoscienza ci avevano in parte insegnato.

Così io ho inteso la proposta — anche e soprattutto, a questo punto, teorica — del gruppo di Firenze di ritornare sulle isteriche.

Sguardo non contemplativo, né interpretativo sull'Altra, ma sguardo di interrogazione a noi

stesse, al nostro corpo attraversato da un desiderio che per dirsi sceglie ancora, a volte, (in ciascuna di noi) la strada del sintomo. Pesantezza del corpo, dicevo prima: ancoraggio — non zavorra — a ciò che non sempre è dicibile immediatamente, materia e materiale consistente, sporco, umorale, altra faccia di un sublime che "... eternamente ci trascina in su". *L'eterno femminile* è ancora, ovviamente, figura dell'immaginario maschile; ma anche per noi, io credo, è possibile ritornare a una riconquista levità, leggerezza. Il passaggio per questa riconquista è, però, attraverso la consistenza, lo spessore del corpo; del desiderio che lo intesse e lo rende luogo di piacere piuttosto che luogo di malattia.

Beatrice Bessi

Ho cominciato a partecipare alle riunioni del seminario sull'isteria seguendo un mio desiderio di conoscenza e quindi come si affronta un momento di studio, anche se per me studiare significa un impegno personale nel tentativo di non separare mai l'oggetto di studio dalla mia realtà femminile individuale e sociale, ma sia il tema trattato che il modo come è stato trattato hanno finito col richiedere una partecipazione ed un impegno diversi. Mi ha, in poche parole, stimolata a tirar fuori di nuovo, direi quasi a riprendere al punto in cui erano state lasciate, domande a cui il movimento femminista non aveva potuto o saputo dare risposta e con queste anche un modo di porsi e porre domande. Ho provato dopo molto tempo la piacevole, ma è dir poco, sensazione di unità interna tra quello che facevamo e come lo facevamo; la sicurezza che ciò che veniva elaborato all'interno del seminario era comunicabile all'esterno senza bisogno di troppi filtri, che era materiale di scrittura scrivibile e leggibile senza che andasse perduta la partecipazione individuale e spesso anche emotiva. E, come partecipante esterna, non posso fare a meno di notare come un mio coinvolgimento sia stato richiesto molto dolcemente, direi indotto per forza di cose, senza che per questo sia mai andata perduta la possibilità di lavorare attivamente. E questo è stato per me il primo dato importante: un lavoro collettivo, aperto, ed ho sentito veramente questa disponibilità, dove è stata salvaguardata la coscienza individuale e, direi quasi, la coscienza di gruppo. E ritengo che questo sia il risultato di un lavoro di anni, quindi non un caso eccezionale di buon affiatamento tra partecipanti, ma un dato di fatto ripetibile; un modo di lavorare che ha un senso e che ha raggiunto uno scopo.

Per quanto riguarda l'argomento del seminario, l'isteria, ho trovato molto felice la scelta di lavorare a partire da delle foto di isteriche "storiche" della Salpêtrière, perché le loro immagini mi hanno permesso di cogliere l'intensità della domanda che queste donne hanno rivolto a

chiunque avesse la disponibilità all'ascolto, una intensità che non è andata perduta nonostante i filtri dell'ospedale psichiatrico, della psichiatrizzazione, dell'isolamento, dell'alienazione e non ultimo dell'obiettivo della macchina fotografica che le doveva immortalare nella loro follia. Ho sentito queste foto come un ancoraggio, un testimone indispensabile per salvaguardare l'equilibrio del nostro discorso. E qui penso ad un punto particolare dell'intervento di Lea Melandri che, fra l'altro ci ha parlato dell'isteria come di un momento in cui la malattia è una soluzione per tenere insieme il diverso e l'uguale rispetto alla madre, e quindi una ricerca di equilibrio, anche se patologico e ottenuto a prezzi altissimi. E poiché questa saldatura non dà luogo ad una pacifica coesistenza, la separazione (una separazione mai avvenuta o mal condotta, ma dal corpo della madre, e quindi una vicenda tutta femminile, come sosteneva Antonella Lucarelli), avviene all'esterno, e il corpo si separa dalla coscienza, una coscienza che deve vedere, ed ecco il ruolo fondamentale dell'osservatore nell'isteria.

Per me le foto hanno avuto lo stesso significato anche se invertito; hanno tenuto costantemente in gioco l'inconscio, come l'osservatore teneva in gioco una coscienza dell'isterica; e vorrei sottolineare ciò che di comune c'è in queste due modalità di per sé così diverse, poiché mi sembra che entrambe garantiscano la sopravvivenza dell'unità: nell'isterica di una unità futura o possibile, fra di noi dell'unità fra discorso intimo individuale e contenuti elaborati comunicabili.

Sempre poi dall'intervento di Lea Melandri vorrei sottolineare il suo insistere sulla non esistenza di un principio trascendente femminile, di un continente inesplorato o di uno spazio incontaminato in cui le donne potranno ritrovarsi, ma sulla necessità di aprire un varco all'interno di ciò che conosciamo per portare alla luce esperienze e descriverle per quello che sono.

Note

(1) *Il Vuoto e il Pieno*, Psichiatria e psicoanalisi di fronte al disagio femminile. Atti del convegno del 6/7 - 11 - 82, Firenze, quaderno n° 1 del CDD.

(2) *Tra Nostalgia e Trasformazione*. Atti del seminario "Il viaggio delle donne tra nostalgia e trasformazione" - marzo/maggio 86 -quaderno n° 2 del CDD.

(3) *I Labirinti dell'Eros*. Incontro di donne sull'immaginario erotico femminile - 22/27 ottobre 84,

CDD. Libreria delle Donne Firenze.

(4) *Iconographie Photographique de la Saipétrièrè*, Bourneville/Regnard, Paris 1876-1880.

Cfr. anche *Tre storie di isteria*, Boumeville/Ragnard, a cura di A. Fontana, Marsilio Editori, 82.

(5) Cfr. Chambon de Montaux, "Hystericisme", in *Enciclopedie de Medicine*, Paris 1978.

(6) *Vivere e pensare la differenza*. Atti dell'incontro sulle pratiche e sui saperi delle donne - 23/24 gennaio 88, Firenze, quaderno n° 3 del CDD.

Nomi

di Marina Mizzau

Cerco tra le indicazioni bibliografiche Maria Rossi. So che ha scritto qualcosa sull'argomento, ma non riesco a trovarla. La ripesco infine come Maria Verdi Rossi. Oppure, riesco a individuarla, con maggiore difficoltà, in Maria Verdi: del nome con cui scriveva in passato si sono perse le tracce. O è Maria Rossi Verdi a diventare solo Maria Verdi. O anche, Maria ha invertito la posizione dei cognomi: da Rossi Verdi a Verdi Rossi. Nomi che scompaiono, nomi che si trasformano. Nomi doppi che diventano semplici, nomi semplici che diventano doppi. Nomi che si scambiano il posto. Donne scomparse ritrovate. Donne diverse che risultano essere la stessa persona.

Sto parlando della scelta da parte delle donne di rinunciare all'uso del nome del coniuge. Fenomeno piuttosto recente, a parte eccezioni, e riguardante alcuni ambienti più che altri (con questo movimento infatti si incrocia quello inverso tradizionale che continua a sussistere della donna che aggiunge tradizionalmente il proprio nome a quello del marito). A rendere più confuse le cose, una norma di legge (credo) ha imposto di invertire la posizione dei due nomi rispetto a quella in uso qualche anno fa.

Queste trasformazioni raccontano storie, storia di costume e storie private; raccontano di come quella si intrecci a queste. Raccontano (nel caso di donne che hanno una notorietà, ad esempio che scrivono) di coscienze tardivamente acquisite, quando l'emancipazione aveva già permesso l'affermazione nel lavoro, ma altre cose non erano state ancora messe in crisi. Raccontano di ribellioni improvvise (la scomparsa del nome coniugale, sostituito dal proprio), o lentamente elaborate (il nome proprio che compare timidamente in seconda posizione, poi passa in prima, infine il nome acquisito che scompare). Del coraggio di uscire da involucri prestigiosi rappresentati da un nome maschile per essere di nuovo oscure presenze.

Raccontano di separazioni e divorzi. Di confusioni e imbarazzi: le rettifiche, il fastidio di fronte a un appellativo, fastidio che non si può dichiarare così, tutto a un tratto, le spiegazioni difficili da dare, le giustificazioni che suonano difese, come se, ci si sentisse un po' in colpa a dare importanza all'aspetto formale delle cose, come se non fosse facile dire che spesso un cambiamento di forma precede molti altri.

Mi piacerebbe sapere di più di questi imbarazzi, dei dubbi, delle esitazioni.

Del conflitto tra il desiderio di liberarsi di una protesi incongrua alla situazione e il timore di vedersi cancellate nel pubblico. Dei timori di un'autoaffermazione che, paradossalmente, rischia di diventare auto-negazione. Di ciò che il proprio nome ritrovato può significare per una nuova nascita di sé, per una spinta a un mutamento radicale della propria vita, mutamento di cui così spesso le donne sono capaci. E vorrei anche capire di prima, di quando lei ha preso il nome di lui: sapere se la magia del rito, il fascino dell'omologazione, della adeguazione al modello riusciva a soffocare la coscienza della perdita, letterale, di identità. Capire perché ancora oggi per tante donne l'assunzione del nome dell'altro è un dato accolto come ovvio, se non come evento festoso (ricordo di vecchi film americani: "Non sei più Jane Brown, sei la signora John Smith!" dice trionfante il signor John Smith alla sposina. Lei gongola); capire come si possa celebrare la festa che sancisce simbolicamente la propria cancellazione. Capire se la strada della connivenza passa anche di lì, se il sogno fusionale, il mito dell'identico, possa abbagliare fino a rimuovere l'iniquità paradossale che lo regge: identico in quanto diventata l'altro.

Lo strazio dell'Anima

di Patrizia Deotto

Il paese dell'Anima, dell'Assenza, dell'incontro delle voci: è questo il paese che percorriamo insieme a Marina Cvetaeva, leggendo il suo epistolario concreto, ma inesistente, risultato dell'attenta ricostruzione operata dalla curatrice del volume (M. Cvetaeva *Il paese dell'Anima*, Adelphi, a cura di Serena Vitale).

Documento artistico essenziale nella biografia creativa della poetessa (o meglio del "poeta" come lei voleva essere chiamata) non solo per il suo valore psicologico, ma anche per quello artistico consegnato alla scrittura. La Cvetaeva prima di spedire le sue lettere, le limava, le levigava ("La scelta delle parole è prima di tutto selezione e decantazione dei sentimenti: non tutti i sentimenti vanno bene, oh credetemi, anche qui c'è bisogno di lavoro! Il lavoro sulla parola è su se stessi") e le tratteneva ancora con sé, ricopiandole fedelmente su un quaderno. Lavoro, sacrificio, senso del dovere sono gli imperativi da cui la Cvetaeva mai rifuggiva. L'educazione improntata alla severità teutonica aveva istillato in lei ciò che lei stessa definiva la quintessenza della germanità ("Tutto si spezza, tutto viene a noia, eccetto la soddisfazione di aver compiuto il proprio dovere"). E così ogni giorno, nelle prime ore del mattino, si dedicava con tenacia al "mestiere" di poeta, mestiere che esige fatica, rigida disciplina — "il quaderno è dolore". Pronta a sacrificare tutto, anche la spensieratezza della figlia Alja pur di non venir meno all'impegno con se stessa ("O io — la mia vita, cioè la mia opera, o lei che non si è ancora manifestata, che è ancora tutta nel futuro. Io invece già sono e non posso sacrificare la poesia"). Le lettere di Marina Cvetaeva tradiscono lo strazio di un'anima assetata di interlocutori ma incapace di contatti umani veri ("... il corpo di un altro essere umano è un muro, non lascia vedere la sua anima. Oh! come odio quel muro..."); la fisicità di quel corpo le avrebbe rigettato in faccia la realtà, le avrebbe impedito di fantasticare su pregi inesistenti, ma le avrebbe risparmiato anche tanto di quel dolore, che comunque lei affermava cercare

("Questa mia prima scena d'amore [Tat'jana e Evgenij, nel IV canto dell'"Onegin"] condizionò tutte quelle successive della mia vita, tutta la mia passione per l'amore infelice, non corrisposto, impossibile. Da quello stesso attimo non volli essere felice e mi condannai al *non-amore...*"). Il rifiuto della vita reale è il *leitmotiv* che sottende all'esistenza della Cvetaeva ("E non voglio neanche la vita dove tutto è così chiaro, semplice, grossolano... Nel pensiero ho vissuto tutto, ho preso tutto. La mia immaginazione corre sempre in avanti. Apro i fiori non ancora sbocciati, tocco bruscamente il più tenero, e lo faccio senza volerlo, non riesco a non farlo!"). Questo rifiuto dell'"esistenza quotidiana" si traduce in orgoglio, senso di superiorità, disprezzo per gli altri ("Mi indigna — che nella tomba siamo tutti uguali").

La Cvetaeva era molto esigente, intollerante, apprezzava soltanto le persone che la capivano da una mezza frase, con lei bisognava stare sempre all'erta, intuire, cercare i sensi reconditi al di là delle frasi. L'"innamoramento" per Pasternak nasce così, da poche frasi: "Voi andavate a vendere Solev'ev — 'perché in casa non c'è più pane'... (Libri. Pane — È un uomo)"... 'Signori vi è chiara la *fabula*? E, in coro un incoraggiante 'Assolutamente no. Ci arrivano i singoli versi'. Poi... mi chiamate Voi... La *fabula* è chiara, il fatto che la date in modo disunito, intermittente, singole esplosioni' E il mio silenzioso: 'È acuto. E un poeta'".

Era questa sua intolleranza che la portava a rifugiarsi in un mondo immaginario, dove ogni rapporto era orchestrato da lei, dalla sua fantasia ("... mi sono abituata ad amare gli assenti. Amare è una parola debole — a viverli"). Non vuole o forse non sa vivere con gli altri, li rifiuta, anche se si sente lei la respinta ("Fin dalla nascita sono stata respinta dalla *cerchia delle persone*"). La sicurezza della propria superiorità, del "a me è permesso quello che agli altri non è" le fa rifiutare il concetto di "insieme", di "con": "Io sono assolutamente priva della sensazione del 'con' (pensare, creare, amare, ecc. — in comune), e perfino l'amore reciproco (lì dove si è solo in due!) lo sento come complicità in un delitto. Perfino l'Eternità (il cerchio!) la sento come una *versta dritta*", e ancora "Nell'amore-insieme bastano cinque secondi per conoscere una persona: è palese — troppo palese! Qui io preferisco la menzogna. Non voglio che l'anima di cui io mi compiacevo ammirata, che io stimavo, sparisca di colpo nel cinguettio da uccellino del neonato, nello sbadiglio felino della tigre, non voglio un simile oblio di se stessi: quando dimenticando *se stessi* dimenticano anche me".

I corrispondenti-uomini di queste lettere sono tutti, eccetto uno, fantasie amorose che si concretizzano nell'"incontro mancato", condizione *sine qua non* dell'innamoramento per la

Cvetaeva ("... Solo per me sarà difficile, mille volte difficile incontrarvi nella vita... Pasternak io ho mancato il grande incontro con Blok... c'è stato un attimo Pasternak in cui io ero *Baccanto* e lui, tra la folla, spalla contro spalla... Le poesie le avevo in tasca — dovevo solo protendere la mano e immobile... Non potrò mai vivere con B[oris] P[asternak]. Lo so per due ragioni: la tragica impossibilità di lasciare S. e la seconda non meno tragica di costruire dalla vita — l'amore, dall'eternità — frazioni di giorni".

Questi amori immaginari si trasformavano in linfa vitale incanalata nelle sue bellissime poesie ("Di una cosa non ho fatto in tempo né a scrivervi né a parlarvi — ed è così importante! Dell'enorme carica creativa che mi ha dato l'incontro con Voi..."). Una carica creativa che si alimentava da sé, in assenza di quegli interlocutori ammutoliti e spaventati dalla sua foga e dalla voracità con cui voleva impadronirsi delle anime ("E ancora altre amarezze mi danno i miei interlocutori. Io entro con tanta irruenza nella vita del primo che passa e che per qualche motivo mi è caro, a tal punto voglio aiutarlo, 'compatirlo', che quello si spaventa — o del mio amore, o perché pensa che si innamorerà di me e il suo *ménage* andrà in malora... Sono l'essere più indifeso che io conosca. Al primo che passa per strada io vado incontro *tutta*. Ed ecco che la strada si vendica. E altrimenti io non riesco a comportarmi, altrimenti — devo scomparire").

La sua scelta di privilegiare il sogno rispetto alla realtà la conduceva ad esaltazioni folli che nascondevano in sé la premessa di delusioni cocenti e disperazioni angosciose come testimoniano le parole del marito: "Una persona viene inventata, e comincia l'uragano. Se la mediocrità e i limiti di chi ha scatenato l'uragano vengono scoperti presto, M[arina] si abbandona a un altrettanto tempestosa disperazione... Oggi disperazione, domani entusiasmo, amore, nuovo gettarsi anima e corpo, e il giorno dopo, di nuovo, disperazione". Il suo rifugio è il paese dell'Anima, dove è possibile l'amore totale ("Tutta la mia vita è una sorta d'amore con la mia anima, con la città in cui vivo, con l'albero al bordo della strada, — con l'aria... Ragazzo, non siate un esteta! Non amate: le tinte — con gli occhi, i suoni — con le orecchie, le labbra — con le labbra, amate tutto con l'anima"), è il sogno che lei invoca come salvezza da questa realtà che non la capisce e non si sottomette alle sue fantasie ("In nessuna forma trovo posto — neanche in quella spaziosissima dei miei versi! Non riesco a vivere... Riesco a vivere solo in sogno, nei semplici sogni che si fanno di notte... io faccio sogni stupendi e terribili, sogni con l'amore, sogni con la morte, è la mia vera vita, senza eventi casuali, tutta fatale, dove tutto si avvera").

In una lettera a Pasternak Marina rivela con lucidità i legami affettivi da lei privilegiati: "Il tipo di rapporto che io preferisco è ultraterreno: il sogno: vedere in sogno... E il secondo: la corrispondenza.

La lettera: una forma del rapporto ultraterreno, meno perfetta del sogno, ma le leggi sono le stesse... Né l'uno né l'altra vengono a comando: si sogna e si scrive non quando noi lo vogliamo, ma quando ne hanno voglia: la lettera — di essere scritta, il sogno — di essere sognato. (Le mie lettere vogliono *sempre* essere scritte!)"

L'epistolario della Cvetaeva si conclude con la lettera alla sua carissima amica, la scrittrice Anna Antonovna Tesková. Il cerchio si chiude come si era aperto nella dimensione del sogno, dimensione privilegiata a cui possono accedere solo gli "eletti", prescelti dalla poetessa.

A rafforzare ancora di più questo senso di spazio ultraterreno contribuisce ora lo spazio fisico reale, quella "Praga magica" sempre vagheggiata e percepita attraverso il suo valore simbolico: "... Vi voglio molto bene. Voi fate parte del mondo in cui conta solo l'anima — mondo del sogno o della favola. Vorrei tanto andare in giro per Praga con Voi: anche Praga, in sostanza, è una città così — dove solo l'anima conta... Ah, che racconto meraviglioso si potrebbe scrivere — sullo sfondo di Praga! Senza trama e senza corpi: *il romanzo delle Anime*".

Se la notte viene alla luce

di Paola Redaelli

In copertina, una donna di duemilaquattrocento anni fa (un particolare del frontone del tempio di Zeus a Olimpia) è intenta a liberarsi dalla morsa di una mano evidentemente maschile che la tiene stretta alla vita. L'inclinazione della sua testa, l'atteggiarsi del suo volto esprimono una concentrazione fortissima. La determinazione vi si coniuga all'odio per il carceriere e forse anche alla nostalgia per ciò che sta abbandonando. In chi la contempla si fa largo la certezza che quella donna ce la farà: si divincolerà e nella fuga sarà finalmente lei, sola. Mai copertina meglio di questa del primo romanzo di Biancamaria Frabotta, *Velocità di fuga* (Reverdito, Trento, 1989), più efficacemente alluse al tema, all'argomento del suo libro. Dico "alluse" non a caso, perché la storia che in questo romanzo si racconta non è già quella di una donna che si libera da un uomo, o meglio dall'Uomo, che la opprime, ma piuttosto quella di una donna che compie un lungo viaggio attraverso le figure del femminile — figure antiche come il mondo e figure più moderne — alla ricerca di una sua identità. In questo senso, la mano dell'uomo che trattiene la donna della copertina stringe insieme a lei le infinite immagini che occultano e in cui si inguainano e si pensano le donne reali. Per questo il romanzo di Biancamaria Frabotta è un romanzo di formazione femminile degli anni Ottanta, in un duplice senso. Innanzitutto perché è nell'oggi (su cui si allunga l'ombra di un passato recente) che la vicenda si situa; in secondo luogo perché — è la mia impressione — solo chi quel passato avesse conosciuto molto da vicino avrebbe potuto scriverlo. In particolare, solo chi avesse attraversato la riflessione femminista degli anni Settanta avrebbe potuto costruire una protagonista come questa senza nome di *Velocità di fuga*. E una donna antieroica che di una ineludibile ricerca di sé fa la sua vita, con la tensione spassionata e apparentemente onirica di chi ha uno sguardo che va oltre le cose e le persone su cui si posa, per cogliere significati e rapporti segreti: uno sguardo che ha consuetudine con l'interno di sé, che si è affinato scrutando nella propria interna penombra il riflesso del proprio volto confuso con quello delle altre. Il romanzo

racconta ciò che questo sguardo — per alcuni forse irrimediabilmente deformato — vede intorno a sé e dentro la donna cui appartiene. È coerentemente e assolutamente lo sguardo della protagonista, che la memoria della autrice ha reso particolarmente sapiente.

Biancamaria Frabotta è infatti l'unica scrittrice italiana che sia riuscita a restituirci qualcosa del significato dell'esperienza di molte di noi negli anni Settanta, facendone il lievito di una storia che magicamente con quelle nostre di quegli anni non ha, però, nulla a che fare. Dopo tanti anni di documenti, di memorie personali, di racconti autobiografici, ma anche di tanto, tanto silenzio, *Velocità di fuga* mi ha colto di sorpresa, con tutto il potere ambiguo e rapinoso di un romanzo riuscito.

Ma, che cosa c'è in questo romanzo? C'è una donna di venticinque anni, fuori corso all'Università, che vive con un'altra donna, Elvira, la madre, sola. C'è il ragazzo della protagonista, Eugenio, aspirante scrittore come lei, suo "maestro di stile e non di vita", stratega degli scacchi e della vita come partita a scacchi, che vorrebbe trasmettere alla compagna una visione "depredata di ogni palpito di troppo" delle cose e del mondo. Quando sono soli nell'intimità, però, dopo un preludio nauseante sulla purezza di lei, atterrito e violento, trova da solo il suo piacere. E infine ci sono gli amici di Eugenio e della ragazza: un gruppetto di soli uomini intellettuali, che per tener vive le larve dei loro rapporti, i loro esausti e stazzonati commerci mentali e sentimentali, necessitano, come Eugenio per masturbarsi, della presenza di un corpo vergine. Sono, come li definisce la ragazza, gli Inseparabili, graziosi uccelli di voliera: un reduce del movimento degli anni Settanta e altri due più giovani reduci non si sa bene da che cosa, discepoli spocchiosi del primo, che si arrabattano (c'è il drogato, c'è quello che si è trovato un posto al sole) tutti uniti dal credo di una filosofia grigiastra che però solo Eugenio si incarica di formulare chiaramente: "Meglio trasformare il passato nel nostro eterno presente. Il presente non aspira a nulla infatti, ma neppure si ritrae... È quello che è e dopo semplicemente sparisce. Quanto al futuro, poi, è meglio far finta di niente...". Del resto il passato, di cui il professore del gruppo dovrebbe più degli altri custodire la memoria, appare alla ragazza, nelle parole di questi, come qualcosa di remoto, se non come una scusa da lui messa avanti per giustificare la sua inettitudine presente.

La ragazza trascorre le sue giornate a vagabondare con gli Inseparabili per l'Università e dintorni, ad assistere a discussioni appena accennate e poi lasciate in sospeso, a girandole ammosciate di battute, sempre quasi muta ("Sono la spugna del Gamelino, io", pensa di sé;

"assorbo l'impossibile, ma basta strizzarmi ed eccomi di nuovo soffice e vuota"), per poi tornare a casa dalla madre, le cui rughe le paiono ogni sera più profonde "apposta per trattenerla in una ragnatela di rimorsi".

Unico vero problema, per la ragazza, è il suo grande corpo vergine, diverso da quello delle altre chiuso in abiti attillati che paiono dipinti addosso, o morbidamente nascosto in calde lane, o pieno di energie, o splendido. È un corpo che "giganteggia" quando è nudo, spesso pronto ad avviarsi come lenta frana "se per un'accorta carezza le punte dei capezzoli cominciano a sgretolarsi come creta troppo cotta", abitato da un'anima forse di duro legno, restia a rilassarsi.

C'è solo un luogo, e un tempo, in cui questo grande corpo non toccato dall'uomo cessa di essere imbarazzante per la ragazza e diventa persino il segno della possibilità di essere se stessa e non seguire l'odioso destino femminile.

Nella sua camera da letto, di notte, lei è solita intrecciare con le Inimitabili, le grandi scrittrici del passato, interminabili colloqui su di sé, che si traducono in pagine e pagine di scrittura. Una scrittura in cui il grande corpo non viene dimenticato, in barba ai precetti di Eugenio.

Le cose potrebbero andare avanti così all'infinito, in una netta separazione tra giorno e notte, se all'improvviso un sospetto non si producesse nella mente della ragazza. Un nome di donna, Dirce, colto più volte sulla bocca degli Inseparabili, la induce a pensare che i suoi amici le vogliano nascondere un segreto. La ragazza a quel nome vorrebbe dare un volto, di quel nome vorrebbe conoscere il corpo, ma nessuno degli amici vuole parlarle di questa donna, meno di tutti Eugenio, che fugge accampando il pretesto di un viaggio di lavoro a Milano. La ricerca della ragazza si fa allora sempre più affannosa. La passione che pervadeva i suoi colloqui con le Inimitabili si trasferisce dalla notte al giorno, la ricerca di Dirce si sostituisce alla ricerca di sé. Finalmente, essa conosce Olga, una vecchia femminista, ex moglie del professore. E lei che nella sua casa senza uomini, senza libri e con invece un'immane gatta, tiene nascosta, accudisce e ama non riamata Dirce. Dirce è bellissima, semi-selvaggia, odia le parole; è un animale imprendibile, è da ammirare da lontano e ha un corpo splendidamente disponibile. La ragazza la può finalmente osservare. E lo fa dapprima con lo stesso sguardo con cui gli uomini hanno costruito il mito dell'eterno femminile, dipinto e cantato il segreto della femminilità. Poi si mette a guardarla con altri occhi: lei, con il suo grande corpo, nel frattempo quasi per caso sverginato dal più vecchio degli Inseparabili, vorrebbe parlare con

lei, entrare in rapporto con lei, essere, forse, come lei. Ma Dirce non vuole e la respinge dove ormai la ragazza non vuole più stare, verso Olga e gli Inseparabili, che intanto hanno raccontato — ciascuno una sua versione — dei loro rapporti con Dirce. I loro diversi racconti convergono su un unico punto: tutti hanno fatto l'amore con Dirce e lo stesso Eugenio, dopo averla messa incinta, l'ha anche costretta ad abortire. E poi, forse, Dirce è soltanto una furba isolana, venuta da Stromboli in cerca di facili guadagni e squallide avventure. La ragazza prende la fuga: innanzitutto dal mito affascinante rappresentato da Dirce, e poi da Olga, dagli Inseparabili e dallo stesso Eugenio, dal quale le è appena arrivata una lettera di abbandono.

Da una distanza siderale, "trascinata troppo oltre e troppo lontano dalla sua stessa velocità di fuga", nella solitudine immensa di chi per un attimo, via dalle immagini, ha visto se stessa, la ragazza proprio ad Eugenio scrive. Dapprima con nostalgia: "Oh, mio ingeneroso Pappagallino Azzurro, che ne sarà di noi così irrimediabilmente separati?" Ma subito dopo con suprema lucidità: "E che ne sarebbe di me, ridotta a copiare nella mia regolare calligrafia di diligente allieva le tue lettere parigine e tutte le altre che potresti sempre scrivermi in futuro? Sì, a questo ero arrivata: a copiare le tue lettere. Devi riconoscerlo, questo sì che vorrebbe dire *buscar el Levante por el Poniente!*"

Così, quasi in sordina, arrivata all'ultima pagina, Biancamaria Frabotta suggerisce una seconda chiave di lettura del suo romanzo, diversa da quella che sin qui io stessa ho utilizzato. *Velocità di fuga* potrebbe forse essere una parabola moderna su come si può accedere alla scrittura. Su come, da donne che scrivono tutte le notti alle Inimitabili, ci si possa trasformare in donne che scrivono di giorno per i reali lettori (lettrici e lettori) di oggi.

E non già perché quelle notti vadano dimenticate, ma perché quelle notti si son fatte venire alla luce.

Storia di uno svelamento

di Manuela Fraire

L'introduzione di Rossanda alla nuova traduzione della *Marchesa di O.* di Kleist (1), è un bell'esempio, di decifrazione delle significazioni inconsce della vita quotidiana. "Die Marquise von O... è dunque storia d'un disvelamento... È il venire, alla luce, intollerabile, di quel che non si vorrebbe vedere".

Per chi non lo conoscesse il racconto di Kleist narra la vicenda di una donna, la Marchesa di O., che rimasta incinta in circostanze a lei ignote, cerca, attraverso l'annuncio su di un giornale, il padre del nascituro. All'appuntamento giungerà qualcuno che ella mai avrebbe sospettato. Tutto il racconto si articola attorno all'impossibilità da parte della marchesa, di riconoscere nell'uomo che le era apparso in altre circostanze come un salvatore, la stessa persona che ha abusato di lei.

Lo stratagemma usato da Kleist nel narrare la storia, nota Rossanda, consiste nel descrivere ciò che vede stando alle spalle della Marchesa. Posizione nota a chi frequenti la psicoanalisi. "Se l'autore passasse alle spalle del Conte F. il racconto non si darebbe". O forse, c'è da aggiungere, sarebbe completamente un altro e questo non solo perché il Conte e la Marchesa sono due persone diverse ma anche perché ciò che è rimosso e quindi inconcepibile per la Marchesa, il desiderio sensuale per l'altro, è proprio ciò che il Conte può "concepire". Come al contrario ciò che la Marchesa ha potuto manifestatamente concepire, un figlio, è ciò che sfugge al Conte. Per questo motivo la rimozione del Conte è, come vedremo più avanti, altrove.

Si diceva che la storia è quella d'un disvelamento. "Dello straordinario nascosto nella quotidianità". E dell'ovvio anche, che altrimenti non appare agli occhi della coscienza l'inconscio quando le si rivela. Infatti niente è più ovvio del desiderio di un essere per un altro che al suo apparire ci sembra non solo attraente ma salvifico. E questo è quello che accade tra

la Marchesa e il Conte al loro primo incontro. Su che poggia e quale motivazione sostiene dunque la rimozione della Marchesa che neanche davanti all'evidenza della condotta del Conte e al "suo parlare per trasparenti allusioni e metafore" si arrende?

Mentre il comportamento del Conte è determinato e, visto quello che egli "sa" (di aver abusato di lei in un momento in cui ella non era in sé) coerente, quello della Marchesa è ambiguo. Ella infatti non crede possibile che il Conte sia il responsabile della sua gravidanza ma, anche, si promette a lui, pur sospettando di essere incinta, per la gratitudine che gli deve.

Egli la salvò infatti dalla violenza che la soldataglia voleva usarle durante la notte dell'assedio della fortezza di cui il di lei padre era comandante. Una gratitudine profonda quanto in parte ingiustificata. Egli, salvandola dai soldati eccitati, ha solo fatto il suo dovere di gentiluomo. Ma gratitudine vi ha da essere come vedremo. Ambiguo è definito ciò che partecipa di due nature. Così l'ambiguità è parte costitutiva dell'umana natura dato che l'inconscio nella nostra vita si presenta spesso alla nostra coscienza come una seconda natura che eccede i limiti del senso che la mente attribuisce agli accadimenti.

Il senso che la Marchesa dà alla propria vita è legato all'innocenza, sua e dell'oggetto d'amore, per questo non può accettare di essere stata complice col Conte di un atto "rivoltante" come lo stupro né può accettare che egli ne sia stato il protagonista. Per salvarsi ella deve salvarlo. Mentre forse è proprio in quel rivolgimento che la coscienza può scorgere il proprio rovescio. Unico che "dà, alla metà di noi emergente, la sua dimensione coatta". L'Innocenza, tanto sbandierata dalla Marchesa da fame oggetto di un annuncio pubblico, è letterale solo se non si riferisce al Conte dal quale sa di essere attratta ma ad un oggetto d'amore incestuoso. E il padre, è la madre che debbono dividerla con lei. Le fantasie di cui si nutre il suo desiderio, se svelato, la condurrebbero non al conte ma a loro. Il conte è misconosciuto come loro riedizione e non come uomo che la desidera.

"Non un mascalzone" un "demonio", dirà nella ambigua battuta finale. "Un demonio che può parere un angelo, un angelo che può parere un demonio, simile all'eros, frequentazione interiore da cui si rivolge il viso". Al tempo in cui Kleist scrive, prima di Freud, gli angeli, con il loro sesso indefinito, ben si prestavano a rappresentare quei desideri che ancor oggi incontrano con spavento il loro vero motore: la sessualità. Essi stavano lì a custodia delle rimozioni e della pace diurna. Dalla sua parte il Conte cerca di riparare ad un gesto, anche ai suoi occhi rivoltante, se non si accompagna ad una forma di legittimazione, quale il matrimonio

riparatore.

Al tempo stesso la protervia con cui egli pretende che la Marchesa accolga subito la sua domanda di matrimonio, pur sapendo che egli sul piano della realtà è un perfetto sconosciuto, lascia aperti altri interrogativi sulla parte maschile di questa vicenda. Rossanda intuisce questo quando scrive "Certo non è un gentiluomo che viene a riparare, è un uomo che viene a riprendersi quel che assolutamente vuole per sempre e fin dal primo momento... è stata un'azione indegna ma anche un delitto d'amore, e soltanto la difficoltà di dirlo a chi non vuol sentire complica, inutilmente ai suoi occhi di maschio, le cose". C'è qualcos'altro che complica, e molto, le cose per il Conte ed è proprio il sostare nell'area del desiderio in cui lo trattiene il misconoscimento della Marchesa. Che invece si dibatte tra desiderio e ragione fieramente, da donna. Per lui non si dà desiderio fuori di una legge che non lo iscriva in un nome, il proprio, quello del Padre. È agli occhi di lui che quell'amplesso rubato è veramente intollerabile perché lo rende uno fra tanti. Confuso e confondibile magari con la soldataglia.

Lei è diversa, come differente è il suo sentire. Il figlio che deve nascere è sicuramente suo, come sono suoi i figli che il padre, per vendetta e per una inconfessabile gelosia, vorrebbe toglierle. Ma è proprio quel figlio a renderle intollerabile un desiderio che abita fuori del senno con cui si diventa madri. "È per dare un padre alla sua creatura o per vedere in volto colui che l'ha posseduta che Giulietta fa l'annuncio?". Quando costui compare in carne ed ossa Giulietta fugge inorridita compiendo un gesto "dissennato": "tuffò la mano in un vaso d'acqua benedetta dietro la porta, ne asperse con un largo gesto padre e madre e fratello, e scomparve". E non possono che essere loro, gli oggetti d'amore originari o meglio le loro immagini, ad essere benedetti, purificati dalla "peste" che può infettarli quando vengono messi a contatto con la realtà che il Conte incarna. Egli stesso sembra agli occhi di Giulietta infetto tanto che di fronte allo stupore della madre per la ripulsa della figlia ella esclama: "Non lui, non lui". Spetta alla madre pronunciare le parole della rinuncia: "Mia povera creatura, che cosa avviene cui tu non fossi già preparata?". Rinuncia che crea una ripulsa in lei grande quanto il desiderio che cerca disperatamente di custodire: "Si affannarono invano a farsi chiarire dalla Marchesa la ragione del suo strano comportamento, essa giaceva in preda a una febbre violenta, non voleva sentir parlare di matrimonio, pregò che la lasciassero sola".

"Ma anche in lui qualcosa di profondo agisce quando decide di presentarsi non solo nella verità della confessione, ma vestito come quella fatale notte, nell'uniforme da campo. Giulietta lo

deve 'riconoscere'... Ma quanto a lei, perché aspetta il mascalzone, la feccia della terra presupposta nell'annuncio vestita... come una fidanzata? E anche sua madre, è vestita come una fidanzata, quasi che nella figlia si incontrasse con il suo desiderio un'ultima volta". Con quel gesto, apparentemente sconsiderato perché apparentato con la notte della violenza, egli inconsapevolmente entra nel gioco del desiderio. Vestendo letteralmente i panni del fantasma che Giulietta vide quella notte e dietro cui si cela un se stesso che ella non vuole vedere.

La gratitudine di Giulietta per "l'angelo" che le apparve la notte dell'assedio è intimamente legata al desiderio e alle sue leggi. La prima delle quali è che esso intanto sussiste come motore delle nostre propensioni verso gli oggetti in quanto non può mai essere pienamente soddisfatto dato che il desiderio rinvia sempre ad una mancanza, derivato di una perdita originaria, forse la separazione dal corpo materno, che viene evocata ma che non può essere fatalmente colmata. Nel caso della Marchesa il Conte apparso nella notte dell'assedio colma per un istante, brevissimo poiché subito ella perde i sentimenti, la mancanza delle cure paterne e materne — ella ha infatti perso il contatto con i familiari donde la sua gratitudine per il Conte, che ha prestato le sue sembianze bellissime al suo desiderio. Quando egli pretende di diventare una realtà Giulietta si sente persa.

Egli è lì con la pretesa di colmare la mancanza. Di soddisfarla. L'inveramento del desiderio nel Conte sovverte le priorità inconsce del desiderio. Istituisce un altro ordine accettabile dalla coscienza solo a patto che siano "angeli" gli oggetti di desideri per essa illeciti.

Incredibilmente acute sono in tal senso le parole che la madre rivolge a Giulietta quando ancora dubita dell'innocenza della figlia. "Un tuo passo falso mi addolorerebbe indicibilmente, ma sarebbe perdonabile, infine io lo dovrei perdonare; ma se tu, per evitare i rimproveri di tua madre, inventassi una favola che stravolge l'ordine dell'universo e mi facessi sacrilegio spergiurando per accreditarla presso il mio cuore fiducioso, sarebbe imperdonabile". Letteralmente la madre allude all'insistenza con cui Giulietta afferma di non aver avuto rapporto con alcuno, e quindi di non potersi spiegare la gravidanza. Ma il discorso materno vibra di una emozione più profonda che colpisce il lettore. Qual'è l'ordine dell'universo che non può essere stravolto? Se fosse vero ciò che Giulietta afferma quest'ordine sarebbe in effetti stravolto poiché le fantasie opererebbero alla stregua della realtà. Ivi incluse quelle incestuose.

Per lo stesso motivo il padre di Giulietta arretra di fronte alle affermazioni di innocenza della figlia. Inorridito al pensiero che esse possano essere vere. Egli la accusa di essere "un'astuta

simulatrice... di avere l'impudicizia di una cagna, sommata con dieci volte l'astuzia di una volpe" e ancora anche lui evoca gli angeli quando dice "Con quel visino! Con quegli occhi candidi che neanche un cherubino!". Ognuno dei due deve rimettere in ordine le cose. Per custodire il desiderio tutti hanno bisogno di un mediatore. Grande è il sollievo quando tra padre e figlia si ristabilisce la mediazione materna che rimette l'universo in ordine. "Tutto è rientrato nell'ordine, nascono molti altri piccoli russi, s'intende da coniugali e prevedibili amplessi...".

I baci incestuosi di cui il padre, ormai pentito per l'errore fatto, ricopre la figlia non preoccupano più nessuno, meno che mai la madre della Marchesa tranquilla di aver messo in fuga il demonio dalla sua casa. Questo è l'ordine delle cose.

Adesso anche Giulietta, pur se con riluttanza, può accettare di sposare il Conte.

Il figlio che porta in grembo non è figlio del demonio, ovvero di un accoppiamento incestuoso.

Note

(1) *La Marchesa di O...*, di H. von Kleist, introduzione e traduzione di Rossana Rossanda, Marsilio, 1989.

Melanie Klein: Il pensiero e l'immagine

di Anna Salvo

Lo scritto che segue è stato letto nell'aprile 1989 al Centro Documentazione Donna di Firenze in occasione della presentazione del libro Phyllis Grosskurth Melanie Klein - Il suo mondo e il suo lavoro, Boringhieri 1988.

L'insegnamento kleiniano ci è stato trasmesso soprattutto come un percorso di *pensiero*, come l'elaborazione di un sapere che ha molto a che fare con *prodotti* mentali. Il mondo che rivive attraverso le pagine della Klein evoca un movimento di scoppio interno, una implosione, un tratto distruttivo imprigionato dentro mura che poco lasciano trasparire di ciò che accade all'esterno. Nella dicotomia esterno/interno, Klein ci insegna a sottolineare, a marcare l'interno. Lascerei qui, accennandone solo brevemente, se e quanto le varie diaspore (o gli allontanamenti, o meglio le separazioni) operate nei confronti della Klein da parte di allievi a lei originariamente vicini possano essere interpretati come un desiderio di esterno, come una attrazione e una necessità di *aprire* non verso il ritorno ad una riconquistata ortodossia, ma piuttosto verso la ridefinizione di una soggettività che contenga in sé anche il mondo. Ho accennato a questo non per un tentativo di ricostruzione storica del movimento kleiniano, quanto piuttosto per ricordare come si ponga immediatamente un conflitto, una lacerazione oscillante quando la questione dell'origine del soggetto viene esplicitamente posta con una sottolineatura dell'interno, quasi che quel conflitto parli dell'orrore e insieme del desiderio per la claustrofilia, quasi che quel conflitto suggerisca quanto affascinante e orribile insieme sia la sensazione dell'impossibilità di una esperienza reale di relazione con l'Altro. Su questo tema un rimando molto significativo è all'ultimo testo di Nadia Fusini, che “sull'impossibilità del legame” in Kafka ci ha suggerito pensieri e spunti di riflessione.

Melanie Klein ci è stata consegnata — o forse noi l'abbiamo assunta — soprattutto come lo

svolgimento di un pensiero. Ciò che mancava, almeno a me, era una consistenza di lei come persona, era il tratto non tanto biografico, quanto piuttosto dello spessore della sua vita, del suo modo di essere nel mondo; quell'"infezione" (uso la parola ricavandola direttamente dal testo freudiano) che la vita ci produce e che ci rende a sua volta capaci di produrre pensiero, di essere ricchi nelle costruzioni mentali. Senza infezione, senza contaminazione con l'esistenza, io credo, l'immagine di noi sarà sclerotica; produrremo un irrigidimento imprigionante di un Ideale dell'Io che finisce col porsi solo e soprattutto come Io-penso. La nostra consistenza è differente, è un portare altrove, verso luoghi che non sono solamente quelli del pensiero, del *Logos*, vicende, appunto, contaminate, infette.

Poiché le immagini parlano di noi e per noi, proverò a tratteggiarne qui alcune della persona: Melanie Klein; immagini che sono rimaste nella mia memoria dalla lettura del testo che la riguarda, e che sono state per me preziose nel ritessere lo spessore dell'esistenza di questa donna rispetto ai percorsi di pensiero che ci ha consegnato nei suoi scritti. E, mi rendo conto, un *gioco* molto complicato e beffardo, poiché sono immagini più volte filtrate: filtrate dalle persone che l'hanno conosciuta e vista; filtrate dall'Autrice del testo che proprio quelle ha scelto e infine filtrate da me che ne sono stata colpita. Ma è questo forse l'ultimo *gioco possibile* che la pratica analitica ci ha insegnato a giocare; gioco di lasciti, in cui realtà e desiderio non sono più distinguibili, senza alcuna pretesa di raggiungere o disvelare verità nascoste, di catturare l'essenza, consapevoli che il gioco ci consegnerà infine quelle *costruzioni* di cui, forse, avevamo desiderio e bisogno. Vorrei, dicevo, ridare consistenza alla figura di questa donna, di Melanie Klein; tentare di strapparla, come fa del resto l'Autrice del testo, a quel percorso imperante di pensiero che è il modo privilegiato attraverso cui, almeno io, l'avevo fino ad ora conosciuta. La prima immagine è quella di una donna di circa quaranta anni, appena trasferitasi a Berlino dopo la separazione con il marito. A ricordarla è Alix Strachey che strinse in quel periodo (siamo attorno al 1925) una amicizia pungente, piena di ammirazione, ma anche di distanza, di invidia (potremmo dire, usando un termine così carico di riverberazioni kleiniane) con Melanie. Così Alix annota: "Melanie come persona, è piuttosto una seccatrice, come può esserlo una ex bellezza e una ex seduttrice..." (1). Il sarcasmo e la *cattiveria* contenuti in quei due "ex" mi pare non necessitino di ulteriore commento, né di nostre annotazioni. Alix ha di fronte una donna che è stata molto bella (e io credo, a guardare le foto di lei, ancora lo fosse), che cerca di conquistare un proprio spazio in una Berlino che poco conosce e che poco la riconosce, dove il suo prepotente bisogno di affermazione non è esercizio né facile, né facilitato. Quel "seccatrice" mi ha spinto verso l'annotazione di un ricordo autobiografico di

Melanie che annota, a proposito del suo ingresso, da bambina, nella scuola elementare: "... non ero affatto timida" (2). Melanie porta con sé, fin dall'infanzia, il peso di un torneo interiore, che la spinge a cercare di strappare alla sorella maggiore il posto di "preferita" del padre. Il suo "non essere timida" e quella che Alix chiama "essere una seccatrice" sono non solamente gioco esplicitato nei commerci sociali e interpersonali, ma vicende dell'interiore, tratti di un combattimento più cruento che divampa in uno spazio-tempo molto remoto. Ma torniamo alle immagini: una descrizione, sempre riferita da Alix Strachey, di lei a un ballo in maschera dove entrambe sono invitate. "Era tutta messa su nel modo più elaborato, una specie di Cleopatra, con un decoltè terrificante e tutta coperta di braccialetti e di rossetto... Era eccitatissima e decisa ad avere mille avventure, e fece presto a contagiare anche me con la sua vitalità... È davvero un'ottima persona e non fa segreto delle sue speranze, dei suoi timori e dei suoi piaceri, che sono i più semplici del mondo" (3). Là dove Alix Strachey getta il proprio discredito, là dove cerca di indurci al disprezzo, al sarcasmo, io provo, invece, un moto di simpatia, una sottile e sotterranea alleanza con Melanie; io sento simpatia per i suoi decoltè, i rossetti, i braccialetti. Sono affascinata — e forse anche Alix lo era fortemente — dalla sua irruenza, non la vedo (con l'occhio della Strachey) come una specie di fenomeno da baraccone, immagine troppo marcata, troppo imbellettata, troppo tutto. Immagine a tratti forti, così come in alcuni quadri dell'Espressionismo tedesco sono state spesso rappresentate le donne, "parodie" di una sessualità femminile faticosa da *sopportare perché troppo esplicita*. Più in là, Alix aggiunge "lei (Melanie) segue una linea troppo convenzionale; questa specie di Semiramide, ultra-eterosessuale, tutta messa su in pompa magna in attesa che qualcuno le salti addosso ecc. ecc.; e poi, non si abbassa mai a un comportamento o a una conversazione da dilettanti...". (4) Non per vizio interpretativo, ma per il gioco sempre prezioso dell'ironia, vorrei far notare il passaggio, in questa annotazione, dal riferimento a Semiramide a quel "non abbassarsi mai...": trovo molto *divertente* scoprire qui tracce di quell'invidia di cui prima accennavo, invidia che ha probabilmente nutrito ammirazione segreta e presa di distanza da un oggetto (Melanie) troppo pericoloso!

Sempre sul legame Alix-Melanie, e sulle immagini che Alix ci consegna a proposito di lei, immagini, insisto, in cui io ho scoperto una nuova simpatia per la Klein (scoprirla persona, non solo seguirne le elaborazioni intellettuali, vederla viva proprio là dove la Strachey la vede penosa — troppo rossetto, troppa sessualità —, dove Alix la giudica, tenta di farla a pezzi), un'ultima annotazione su di lei, prima della prima partenza per l'Inghilterra, partenza da Melanie fortemente voluta, testardamente ricercata.

La descrizione è a proposito del cappello comprato dalla Klein per l'occasione: "si tratta di uno sterminato affare giallo brillante, voluminoso, con una tesa enorme e un grappolo, anzi un intero giardino di fiori assortiti che salgono non so se da dietro, da un lato o davanti. L'effetto generale è quello di una gigantesca thea con un cuore leggermente imbellettato di rosso (che è la sua faccia). Tutti gli [...] è certo che rabbriviranno. Sembra una puttana diventata matta; anzi, no, ora è veramente lei Cleopatra (a quarant'anni passati), perché se si riesce a guardare attraverso tutta questa roba si scopre qualcosa di molto bello e attraente della sua faccia. È una donna assurda. Non c'è dubbio alcuno che la sua mente è una miniera di cose di un interesse fantastico. E poi ha un buonissimo carattere" (5). Ancora una volta, Alix insiste sulla dicotomia "puttana matta/mente piena di cose fantastiche"; l'aspetto di Melanie è un eccesso che bisogna *perdonarle*. Nella mia lettura del testo questa dicotomia non si è mai posta, anzi i cappelli stravaganti, i rossetti, il belletto hanno resa finalmente viva l'analista di Richard, l'hanno riconsegnata, nella mia elaborazione e nel mio raffronto con lei, ad una dimensione più palpabile, finalmente corporale. Accanto alle "imago", al lavoro sulla fase schizo-paranoide, a quel mondo implosivo di cui accennavo all'inizio, è apparsa una donna che non fa "rabbrivire", ma che, anzi, trasmette una prepotente forza di fascinazione, il piacere *femminile* di giocare con la propria immagine, il gioco interminabile della seduzione, ma soprattutto il proprio corpo di donna. Da questa immagine così straordinaria, perché, almeno da me, inaspettata — una sorpresa, direi, che rompe il pregiudizio claustrofobico —, passerei alla vicenda, ancora tutta *femminile*, vista cioè con sguardo di donna, dell'amore di Melanie Klein per C.Z. Kloetzel (siamo ancora a Berlino attorno al 1925-26). Mi rendo conto che rischio, avendo scelto dall'immenso materiale del testo di Phyllis Grosskurth episodi così particolarmente personali, rischio di dare una visione da fotoromanzo o da romanzo di appendice della complessa vicenda biografica della Klein (nulla io dirò circa l'inquietante rapporto con la madre, e l'ancora più spaesante relazione con Melitta — la figlia — e con il fratello Emanuel e di tutto ciò che chi ha letto o leggerà il testo terrà con sé come segreti altrui faticosamente disvelati), ma questo rischio è nei conti, ed è l'altra faccia del guadagno di pensare e di vedere Melanie Klein con consistenza di persona-donna. Anche le altre relazioni (con i figli, la figlia, la madre, e il fratello) parlano di lei come persona-donna, ma là dentro c'è ancora troppo, a mio parere, di segreti da scoprire attraverso la sola interpretazione psicoanalitica, c'è troppo marcata la tentazione e quasi la necessità di leggerli con la lingua e il sapere che la psicoanalisi ci ha consegnato.

Vorrei parlare della relazione d'amore fra Melanie e Kloetzel, e non interpretarla; vorrei che,

come ho tentato di fare prima circa Alix Strachey, venisse fuori innanzitutto la mia sorpresa ed il mio stupore circa la donna-Melanie. È, si potrebbe dire, una "storia a svolgimento annunciato": lui sposato, temperamento da *tombeur des femmes*; lei — e questa è la meraviglia — bisognosa di lui, del suo affetto, della testimonianza del suo amore. Si incontrano ad una scuola di ballo ed è subito una relazione segreta ed intensa.

Kloetzel, mentre Melanie si avvia verso la *conquista* dell'Inghilterra, parte a sua volta per il Sudafrica, per una corrispondenza giornalistica. Al ritorno da Londra, Melanie trova una lettera di lui, spedita da Tenerife, in cui Kloetzel dice: "...Dobbiamo separarci Mel, non solo fisicamente, ma anche nella nostra relazione spirituale. Tu sei troppo intelligente per non averlo previsto. Non sono fatto per legarmi, e avrei solo da rimproverarmi se lasciassi che accadesse" (6).

E la reazione di Melanie Klein che colpisce: la sua prima risposta (interamente riportata nel testo), piena di correzioni, di frasi scritte e poi cancellate e quindi, al ritorno di lui a Berlino, il moto tumultuoso con cui il chiudersi della relazione si svolge. La mia meraviglia accompagnata da un po' di vergogna e di colpa per aver spiato troppo in fondo, per essere andata a vedere nei luoghi segreti del cuore altrui (penso qui al bellissimo scritto di Winnicott sulle nostre parti insondabili), la mia meraviglia, dicevo, è stata nello scoprire la capacità di esporsi, di rischiare di Melanie Klein. Le cui telefonate, i biglietti inviati a scusarsi e giustificarsi, le piccole trappole in cui cerca di far cadere Kloetzel sono stati, per me, rivelatori di una capacità di vivere, e non solo di interpretare e prevedere. Mi è apparsa, così, una donna capace da una parte di tessere complicate tele interpretative sulle nostre parti più profonde, sui fantasmi più indicibili, e dall'altra capace di essere come una adolescente, capace di una innocenza e insieme di una astuzia *spontanee*. Capace proprio di relazione immediata con l'altro, capace di giocare il gioco e non solo di prevederne le mosse. Quando lei gli scrive: "Nessuno e neanche tu potresti farmi credere che sei senza cuore e che non ti importa cosa è successo..." (7), quel moto di simpatia che io avevo provato per quei rossetti, per il belletto troppo vistoso descritto da Alix Strachey, diventa ancora più marcato, diventa capacità di soffrire insieme a lei, ritessitura di un legame che la fa profondamente appartenere al genere femminile.

E infine un'ultima immagine, ma questa volta, forse, più storia agita che non oggetto/soggetto da riguardare: con un salto di circa quindici anni siamo nell'Inghilterra psicoanalitica degli anni '40, anni di guerra, guerra di bombardamenti e incursioni aeree — guerra di uomini; e

guerra di donne (così come significativamente è intitolato un capitolo del testo della Grosskurth) interna alla Società Psicoanalitica. Ha scritto Sigmund Freud: "Dopo ogni guerra si ricostruisce", e così è accaduto sia dopo la guerra di uomini, sia dopo i tumulti e i combattimenti che hanno attraversato un periodo della Società Inglese di Psicoanalisi, guerra che ha visto contrapporsi Melanie Klein e Anna Freud. Ma quello su cui vorrei soffermarmi non è tanto la *riparazione*, il lavoro di ricostruzione messo in atto dopo le battaglie, quanto piuttosto il divampare del conflitto, il momento in cui le forze in campo si fronteggiano e si aggrediscono. Melanie Klein era intanto diventata, dal trasferimento in Inghilterra (1926) agli anni di cui stiamo parlando, un *grande generale*: la seccatrice, di cui Alix Strachey parla, "la bambina affatto timida" avevano conosciuto il trionfo, avevano raccolto e tesaurizzato quel bisogno di autoaffermazione che nasceva da così lontano. Dire "Io sono qui e conto" non era più ossessione da inseguire o fantasma, ma esperienza visibile, tesoro non solamente interiore, ma moneta da spendere nei rapporti con gli altri.

Contro Melanie Klein, Anna Freud, altra figlia non preferita dal padre. Due donne combattono una battaglia che mi pare non riguardi solo il *potere* — vicenda presa a prestito dal maschile —, ma anche la *potenza*, fantasma più vicino al femminile, desiderio incistato in un corpo che conosce potenzialmente la capacità di riproduzione. Si scontrano Anna Freud, corpo senza figli, votata all'ortodossia, al servizio verso il padre e Melanie, con la conturbante vicenda dei suoi tre figli (Erich che muta la scrittura del proprio cognome, Hans morto nel '34 in quello che si dice un incidente e Melitta, la grande nemica interna).

Dicevo che Melanie Klein era diventata un grande generale: non mi viene in mente altro se non termini militari per esprimere le impressioni che mi sono rimaste dalla lettura del testo su quel periodo. Strategia, schieramenti, battaglie, guerra, attacchi, contro-attacchi: queste sono le parole che userei per rievocare ciò che è accaduto. Ma poiché, come dicevo, la posta in gioco non era solamente il potere, ed è rintracciabile anche una questione di potenza e di dominio, queste parole non sono sufficienti, non riescono a dire fino in fondo; sono troppo semplici e solari per rendere la cruenza degli attacchi e delle battaglie sotteranei. Non bastava sconfiggere il nemico, l'Altro, la parte avversaria, ma bisognava annientarla. Dietro le Discussioni controverse, espressione visibile, manifesta del torneo, Melanie Klein organizzava un lungo e pressante lavoro di preparazione, vagliando e cercando di prevedere le mosse dell'avversario, schierando i suoi, correggendone gli interventi. Il bisogno di affermazione, la necessità di essere riconosciuta in una posizione di privilegio conoscono qui il loro momento di

splendore: Melanie Klein è senza più discussione il capo, lo stratega, la mente della sua fazione.

La questione che io mi pongo, pensando anche a vicende più attuali che riguardano scontri fra donne per questioni di pensiero e di potere, è se quando il *polemos* è combattuto appunto da donne riesca a stare contenuto al campo di battaglia (in quell'esercizio militare in cui gli uomini hanno una lunga storia, luogo di eccellenza del cittadino maschio), o se invece il fantasma della potenza, o l'intreccio sotterraneo del dominio riverberino *oltre i confini* della battaglia e finiscano per far diventare quest'ultima, lotta non solamente per vincere, ma per affermare la propria esistenza, distruggendo. Mi pare che le Discussioni controverse, oltre che come dispute sulla questione dell'infanzia (e quindi, in senso più esteso, sulle origini del soggetto), su impostazioni e tecniche di intervento, possano essere lette anche come lo scontro più sotterraneo, e forse ancora più cruento, fra due *donne potenti*, non solamente bisognose di potere, minacciate in questo ciascuna dalla presenza dell'altra, ma due donne spinte in qualche modo dal desiderio e dalla necessità di consolidare un dominio.

Nelle discussioni controverse si aggiravano, cioè, anche fantasmi del materno e non solo conflitti circa *Yauctoritas*, la fondazione della Legge, l'ortodossia e la legittimazione. Dominio e potenza delle madri schierate l'una contro l'altra, ma anche questioni di dominio e potenza all'interno della fazione kleiniana, così come nel testo è raccontata. Le vicende delle alleanze e poi delle clamorose separazioni che nel gruppo divamparono tra la Klein e gli uomini del gruppo (Glover, Winnicott), ma anche e soprattutto fra la Klein e le donne (penso per tutte a Paula Heimann) risulteranno anch'esse, io credo, arricchite, se lette anche attraverso questo sentiero interpretativo — quello, appunto, della relazione fra la potenza materna e chi da questa potenza è attratto e insieme inorridito. E che la potenza della madre sia più inquietante e terribile da risolvere per chi è figlia femmina mi pare così evidente e palpabile da non richiedere, almeno qui e adesso, ulteriori accenni. Riporto una annotazione di Freud, per altro ritrovata anche nel testo di Phyllis Grosskurth: "Tutto, nell'ambito di questo primo attaccamento alla madre, mi sembrò difficilissimo da affermare analiticamente, grigio, remoto, umbratile, arduo da riportare in vita, come se fosse precipitato in una rimozione particolarmente insormontabile" (8). Ho evocato alcune delle tante immagini di Melanie Klein così come emergono e prendono vita dal testo: la *puttana matta* vista attraverso gli occhi di Alix Strachey, *L'amante viva e innocente* di Kloetzel, il generale e la regina di un regno la cui conquista fu faticosa e il cui consolidamento richiese dispendio di forze e di strategia, mobilità energie da *matriarca* (anche quest'ultima, parola usata dalla Grosskurth per dar titolo ad un

capitolo del testo). Vorrei chiudere con alcune parole della Klein, tratte da una lettera inedita a Jones, parole che fortemente evocano un teatro interiore, una scenografia di lotta per il dominio e il privilegio, privilegio rispetto ad una questione originaria, quella del confronto con la figura paterna: "...qualora nella nostra Società dovessero prevalere le tendenze alla regressione, la psicoanalisi nella sua essenza potrebbe perire. Sono tendenze ostili, e seppure dirette particolarmente contro il mio lavoro, di fatto attaccano anche gran parte di ciò che lo stesso Freud ha scoperto e ha stabilito fra il 1920 e il 1926. È veramente tragico che *la figlia, che ritiene di doverlo difendere da me, non si renda conto che io lo servo meglio di lei*" (corsivo mio) (9).

Note

(1) P. Grosskurth, *Melanie Klein*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988, p. 158.

(2) *Autobiografia*, opera non pubblicata in possesso del Melanie Klein Trust; l'affermazione è riportata in P. Grosskurth, *Melanie Klein*, op. cit., p. 21.

(3) P. Grosskurth, *Melanie Klein*, op. cit., p. 160.

(4) ivi, p. 161

(5) ivi, p. 164.

(6) ivi, p. 172.

(7) ivi, p. 174.

(8) S. Freud, *Sessualità femminile*, in *Opere*, vol. 11, Torino, Bollati Boringhieri, p. 64.

(9) P. Grosskurth, *Melanie Klein*, op. cit., p. 570.

Un minuscolo spazio interiore

di Paola Redaelli

Come qualche critico baffuto lo abbia potuto prendere per un romanzo — fallito o riuscito — di meditata critica ai retrivi costumi meridionali in fatto di relazione tra i sessi, io non lo so.

Volevo i pantaloni, di Lara Cardella (Mondadori, Milano, 1989) è ambientato in Sicilia direi quasi per caso, come quasi per caso i sogni sono ambientati in un posto o nell'altro e l'importante è riuscire a cogliere il significato che il sognatore attribuisce a luoghi, paesaggi e persone. Annetta, la protagonista di questo ambiente quasi non si accorge, e racconta la propria storia col tono rapido e distaccato con cui si racconta un incubo quando è finito. Un fatto via l'altro, solo i fatti essenziali, su qualche particolare a prima vista di poco conto (per esempio, nel romanzo, le porte di casa sfondate dal padre nei suoi accessi d'ira che tolgono intimità persino al gabinetto) si insiste senza apparente ragione, altri vengono inopinatamente trascurati e alla fine ci si rende conto che si è narrato proprio ciò che era necessario per illuminare qualcosa che era dentro di noi e che non sapevamo. L'importante è dunque il racconto che del sogno si costruisce, non già il sogno stesso e men che meno la coerenza tra sogno e realtà.

Il romanzo di Lara Cardella è dunque incredibile se credibili si giudicano solo quei racconti in cui sia possibile rinvenire una ragionata spiegazione (rapporti di causa/effetto) alle relazioni che i personaggi hanno tra loro o i fatti tra loro. Ma è tremendamente credibile se lo si legge invece pensando alle fantasie di violenza totale e ineludibile che ciascuna donna spesso si ritrova a fare nella vita e dalle quali non riesce a districarsi — e complice della sua impotenza è quella stessa vita che si ritrova a vivere. Al centro di questo romanzo c'è il corpo femminile pensato da una ragazzina. È un corpo battuto, picchiato, violentato, senza alcuna difesa, penetrabile in ogni momento, innanzitutto dagli uomini che alla donna, cui quel corpo appartiene anestetizzato dalla violenza e dalla infantile inconsapevolezza, sono più vicini:

padri, zii, fratelli. Sono loro infatti, in verità, che prima di ogni altra persona al mondo lo possiedono e che, dopo averne fatto uso, lo cedono, come se fosse ancora intatto, al futuro marito.

Quel corpo femminile rimane infatti sempre intatto se chi ne abusa ha il diritto di farlo, ne ha la potestà (patria o maritale, che è la stessa cosa), mentre non è più intatto se ad abusarne è un uomo non autorizzato dalla legge del padre.

Nessun personaggio del romanzo la pensa diversamente. Non il padre, non il fratello, non lo zio, naturalmente, ma nemmeno la madre e, apparentemente, nemmeno la protagonista, Annetta, la ragazzina che sogna di poter indossare i pantaloni e che, dopo aver subito per anni le nefaste conseguenze di quel desiderio osceno, mette un po' la testa a partito e si sposa, senza tanto volerlo, con un giovanotto forse un po' meglio degli altri, concludendo saggiamente che non si possono cambiare tutte le teste, ma forse una sì. A quale testa allude, Annetta? A quella del buon marito? O forse alla sua? E, se mai fosse la sua, in che modo dovrebbe cambiarla?

Non si sa bene, in effetti, perché lei, la ribelle, ha tuttavia sempre parlato la stessa lingua degli altri — splendidamente rappresentata dal siciliano stretto in cui sono scritti molti dialoghi e monologhi del romanzo — una lingua in cui, come sulle porte dei cessi pubblici, pantalone significa uomo e gonna significa donna. D'altronde, se la lingua ma-tema è davvero soltanto la lingua del padre, di cui la madre si rassegna ad essere mero strumento, passivo mezzo di trasmissione, non c'è scampo. Se è il padre, insomma, come fantastica la ragazzina, a generarci, introducendoci col suo sperma in un utero vuoto e buio, capace solo di chiedergli, a operazione compiuta "Finisti?", non c'è proprio salvezza possibile. Nel romanzo però vengono anche adombrate, senza molta convinzione, alcune possibili vie di fuga. Per esempio, quella di mettersi a parlare un'altra lingua, l'italiano, la lingua dell'emancipazione, oppure quella di tenersi alla larga dai maschi più brutali e cercarsene altri, meno rozzi più cittadini, più ricchi, come fa la zia di Annetta, Vannina. Ma, appunto, senza molta convinzione. Ed è questo, a mio avviso, uno dei grandi pregi del romanzo: l'autrice non si affretta a colmare di idee forti e opinabili il minuscolo spazio interiore che la sua protagonista si è conquistata. E quello spazio rimane lì, sicuro e inviolabile, seppure ancora in penombra.

Fame, ma non di cibo

di Marisa Fiumanò

Editione di lusso e traduzione a tempo di record (l'edizione francese è del gennaio '89) per il libro che Ginette Raimbault e Caroline Eliacheff dedicano alle anoressiche di tutti i tempi. Ginette Raimbault, la maggiore delle due autrici per età, esperienza e notorietà, psicanalista e allieva di Lacan, non è sconosciuta in Italia. Ha pubblicato *Pediatri e psicoanalisti* (Boringheieri '76) e *Il bambino e la morte* (La nuova Italia '78), risultato di lunghi anni di lavoro svolto nel servizio di pediatria dell'Hôpital des Enfants Malades di Parigi. Anche *Le indomabili* è maturato lì perché è lì che le autrici hanno incontrato la maggior parte delle donne-bambine esili, ostinate e "sofferenti" di anoressia. Nello stesso luogo in cui altri bambini e ragazzi ospedalizzati rischiano la morte reale, effetto di una malattia organica, le anoressiche la sfidano per testimoniare di una posizione psichica. Combattenti e militanti per una causa su cui non cedono, sono disposte a tutto per sostenerla, dandosi come prima, bizzarra regola, l'ascetismo alimentare, impegnando il corpo stesso nella lotta, esibendo il sintomo come a dimostrare che c'è altro per cui valga la pena di vivere al di là della necessità e del bisogno. Solo in un caso su venti, dicono le statistiche, l'anoressia è maschile; per il resto si tratta di donne, per lo più giovani. Segno, notano le Autrici, che per le giovani anoressiche la domanda "che cosa significa essere una donna" svolge un ruolo determinante. L'anoressia esalta al massimo grado la difficoltà del diventare donna e la precarietà della posizione femminile. Lo stesso, però, si potrebbe dire per l'isteria; dov'è allora la differenza tra isteria e anoressia? Forse nel fatto che l'isteria è una delle grandi categorie strutturali della psicanalisi mentre l'anoressia è solo un sintomo? Certamente l'anoressia è un sintomo, ma così pervicace e difficile da trattare da aver prodotto fiumi di letteratura che tentano di circoscrivere la "personalità" anoressica. E la strada scelta anche in questo testo, a parte il capitolo conclusivo su cui tornerò più avanti. Le "indomabili" protagoniste del libro sono quattro grandi "anoressiche" della storia e della letteratura di cui si tratteggia la personalità attraverso gli

scritti o la documentazione storica. Questa scelta metodologica serve, a mio avviso, più a semplificare e a rendere seducente la tematica anoressica che a risolvere il problema dell'approccio clinico. Le autrici, consapevoli di aver eluso un problema spinoso, avvertono che, per parlare della loro pratica clinica, avrebbero dovuto farsi autorizzare dalle pazienti, oppure modificare il racconto omettendo particolari troppo caratterizzanti, o, ancora, inventare storie di fantasia creando una tipologia anoressica. A tutto questo hanno preferito la ricostruzione storica di quattro famosi personaggi femminili, Simone Weil, l'imperatrice Sissi, Caterina da Siena e Antigone come esemplificazione non solo e non tanto del comportamento anoressico, quanto dei modi di sostenere la causa e la verità dell'anoressia. Questa scelta metodologica ha l'indubbio merito di produrre un testo romanzato, di lettura agevole e accessibile anche per chi è a digiuno di teoria psicanalitica; ma ha anche degli indubbi difetti: la fenomenologia anoressica o la descrizione della personalità prevale sull'analisi della sua struttura e, soprattutto, lascia poco spazio alla clinica dell'anoressia. Ci viene negata la ricchezza dell'esperienza di due analiste donne con le loro giovani pazienti scarne ed enigmatiche. Niente ci viene detto della specificità del transfert, riedizione di un rapporto con la madre che, come lo stesso libro attesta, è stato confusivo e collusivo. A qualcuno che obiettasse che, se qui non si parla di transfert, è perché il libro non è rivolto ad addetti ai lavori risponderai che si può senz'altro parlare di clinica senza necessariamente usare un linguaggio specialistico. In luogo delle adolescenti dei nostri giorni ecco allora Simone, Antigone, Caterina e Sissi, troppo note per essere presentate. Della documentazione storiografica che le riguarda viene fatto un uso inconsueto: in prima linea è il corpo presentato nella percezione "dall'interno" che ne hanno le protagoniste. Ma come si può, ci si chiederà, affermare che Antigone fosse anoressica? Infatti, se è dimostrato che Simone digiunasse testardamente tanto da morire a soli 34 anni e che Sissi, contro le mode del suo tempo si prefiggesse di non superare i 50 chili di peso per un metro e settanta di altezza e ancora che Caterina, giustificata dalla regola del digiuno mistico, piluccasse e subito vomitasse di proposito, come si può attestare l'anoressia di Antigone? La tesi di fondo delle due autrici è che l'anoressia non è soltanto un sintomo, ma una posizione soggettiva, una credenza che si esprime in atti e parole accompagnata dal rifiuto del cibo. In questo senso si giustifica l'attribuzione di "anoressia" ad Antigone. Antigone, come le altre eroine, si batte per una causa da cui non deflette. Chiedersi quale, equivale a non occuparsi più tanto del sintomo, ma al di là della patologia alimentare, di cosa voglia esprimere: "Un'imperiosa domanda di riconoscimento di un desiderio, di una fame d'altro, di un'iscrizione nell'ordine simbolico necessaria a differenziare la natura animale dalla

condizione umana".

Dunque fame, ma non di cibo; fame d'altro, di qualcosa d'indicibile, di ordine etico; dell'ordine di un desiderio che non vuole confondersi col bisogno, *in primis* con quello del corpo. Dopo la lunga carrellata sulle quattro grandi figure femminili (che occupa i quattro quinti del libro) le autrici fanno i conti con la letteratura sull'anoressia dai suoi inizi, cioè dalla psichiatria dell'ottocento, ad oggi. Una panoramica che non si pretende esaustiva né imparziale, che comincia con Lasègue e, passando per Freud, giunge a Lacan. Da Lacan che pure, come Freud, non si è occupato in particolare dell'anoressia, le due psicanaliste derivano le coordinate essenziali che danno corpo alla loro tesi. La distinzione, ad esempio, tra bisogno, domanda e desiderio che le giovani anoressiche rivendicano con tenacia. Esse non sopportano, infatti, che ogni loro domanda venga interpretata in termini di bisogno, ed è per questo che il loro "mangiare niente" serve a mantenere viva, ad isolare, la dimensione del desiderio.

L'ultimo capitolo del libro mette a fuoco con più precisione il punto di vista delle autrici, ma è piuttosto scarno. Avrei preferito che ci fosse più spazio per il resoconto clinico, per la sua teorizzazione e che si sentisse la presenza dell'analista, la sua funzione nella direzione della cura. Invece, una volta conclusa la lettura, ci si sente come chi, invitato ad una cena sofisticata ed esotica, riesce a leggerne solo il menu. Dove, oltre all'annuncio dei cibi in lista è scritto che sono escluse tassativamente alcune pietanze perché dannose o inutili. Sono il comportamentismo, cioè il tentativo di "rieducare" al cibo le giovani anoressiche; le cure farmacologiche o comunque ogni terapia che abbia come obiettivo l'eliminazione del sintomo.

Tentativi destinati al fallimento perché è proprio col sintomo che l'anoressica vuole dire la propria verità e lo fa nel modo più radicale possibile, rischiando la vita. Ma allora, c'è almeno una voce di menu che possa far sperare in una portata nutriente e gradita per chi "mangia niente"?

In luogo di rispondere le autrici propongono una similarità tra la complessità dell'anoressia e quella della tossicomania che costringe chi se ne occupa a combinare varie discipline per affrontarle. Ci accorgiamo allora che la vera proposta delle autrici non è una ricetta personale, ma una combinazione di ricette diverse, che non sappiamo però quali siano.

Leggiamo tuttavia, in cima a questa non-proposta di menu, un'indicazione che è una specie di motto, di esergo o di bandiera: "Senza fame, senza tregua e senza amore", sintesi della

rivendicazione anoressica.

LE RUBRICHE

Il sapere, le origini

Il prezzo da pagare per un'adesione pacificata ai modelli e alla pratica di pensiero, anche se accompagnata a volte da un gratificante riconoscimento, è stato per le donne una profonda anestesia interna. Ciò ha portato ad assumere il proprio rapporto personale col sapere, complesso e scomodo, come oggetto privilegiato della riflessione. Il corpo stesso del sapere è stato allora reinterrogato, a partire dagli investimenti della dimensione affettiva e sessuale, sui suoi presupposti e metodi, sulla presunta indifferenza delle sue categorie e del suo linguaggio, sulle sue stesse reticenze e zone d'ombra.

Questo lavoro di ripensamento ha così aperto percorsi autonomi, o tentativi di elaborazione di un pensiero divergente che, più che esporsi, si cerca. Alla consapevolezza che il sapere non può prescindere dalla considerazione delle sue origini sessuali e alle profonde modificazioni che esso comporta, la rivista dedica quindi questo spazio.

Testi/Pretesti

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

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

Il sogno e le storie

Materiali costretti a scomparire dietro i confini della "vita intima", e a seguire l'alterna vicenda del pudore e della spudoratezza, senza perdere il loro alone di sogno possono essere restituiti alla storia se si ha la pazienza di scoprire dentro i luoghi comuni della sentimentalità la difficile individuazione dei sessi.

La lettera non spedita

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 lo 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 figliolo. 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 quatriglié", capivo che era fuori di sé, agitata da pensieri violenti e misteriosi, intoccabile e irrimediabilmente separata da me. Nella mia mente si disegnavano allora ingarbugliati tratti di matita, geroglifici di una lingua divenuta ad un tratto sconosciuta, concrezione fantastica dell'estraneità dei suoi sentimenti. Per questo, senza mai rifletterci, ho creduto finora che i "làppese a quatriglié" significassero l'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 "confini" 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 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: M. 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