

EDIZIONI C.E.L.I.
del Gruppo Editoriale
Faenza Editrice S.p.A.
Via P. De Crescenzi 44
48018 Faenza (RA)
Tel. (0546) 663488
Telex 550387 EDITFA I
Telefax (0546) 660440

Lapis

Percorsi della riflessione femminile

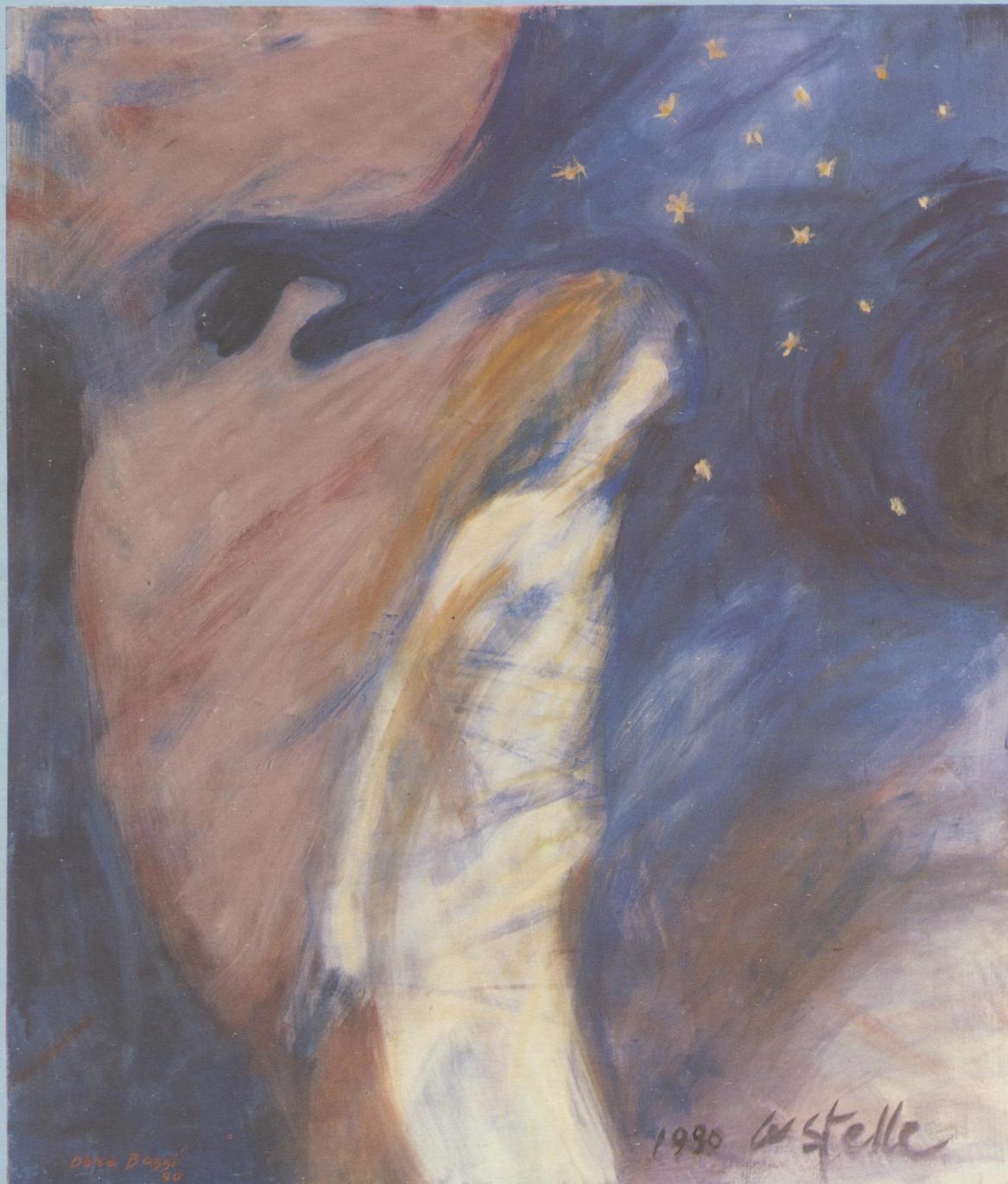
12

Numero 12
Giugno 1991
Lire 9.000

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

Spedizione
in abb. post.
Gruppo IV/70
Trimestrale
Registrato presso
il Tribunale di Ravenna



CREDITS EBOOK

Titolo: Lapis - numero 12

1a edizione elettronica: Giugno 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 12

Giugno - 1991

Sommario

Credits Ebook.....	2
Il sapere, le origini.....	5
Il mondo e l'altrove.....	5
Reperti archeologici del 1991.....	18
Testi/Pretesti.....	23
Cronaca di un racconto.....	23
Avidità.....	30
Il sogno e le Storie.....	37
Le coperte ricamate.....	37
Gli oggetti impossibili.....	43
Raccontare storie.....	49
Scienza... forse fantascienza... forse realtà.....	53
In terza persona.....	60
Proscenio.....	66
Storia d'artista.....	66
L'eterno trasloco.....	75
Avventurandosi in territorio straniero.....	79
Noi, telespettatrici.....	91
Produzione di sé e di Altro.....	103
Carta, colori e pennelli.....	103
Spazi Percorsi Persone.....	111
Tra lingua materna e lingua straniera: il nome.....	111
La lingua nemica.....	117
Biblioteca di Lapis.....	121
Janet Frame: la memoria si fa scrittura.....	121
Eresia dell'ambiguità.....	124
Per quanto vinni ho raccontato.....	128
Le rubriche.....	132
Colophon.....	136
Lapis.....	136

Il mondo e l'altrove

di Lea Melandri

Di un bambino che nasce si dice comunemente "che viene alla luce". Forse sarebbe più giusto dire che è il mondo che gli cade addosso, e che dopo quell'invasione inaspettata non basta una vita, o una storia millenaria, se si parla dell'origine della specie, a ristabilire confini, a pacificare la memoria di ciò che si è vissuto prima, con la catena ininterrotta di eventi che gli hanno fatto seguito. Mondo esterno e mondo interno continuano a fronteggiarsi, come se la membrana che si è aperta per consentire la nascita fosse ancora lì a dividerli; o, viceversa, a confondersi ignari del terremoto che ne ha mescolato gli spazi e le sorti. Un'inimicizia con radici così lontane ed effetti visibili in ogni nostro tragitto individuale e sociale, non poteva non investire in modo duraturo i rapporti tra gli uomini e le donne, protagonisti di una singolare unità a due agli inizi della vita, e poi compagni, separati congiunti, nell'evoluzione successiva. Il conflitto che, con troppa fretta, si vorrebbe riportare alle ragioni ultime, o misteriose, dell'esistenza umana - biologia e storia, natura e sovra-natura - stando alla forma che ne hanno conservato i sogni, risponde innanzitutto al desiderio duplice di tener diviso il primitivo involucro materno dai territori storici dell'uomo, per tornare poi sempre di nuovo a confonderli.

Una stagione 'femminile', comune a entrambi i sessi, ha visto dilatarsi il suo dominio ben oltre i confini naturali di una gravidanza, e quello che doveva restare il luogo di preparazione di una nascita, è diventato *l'altrove*, sospirato e temuto, ingigantito e rimosso, del mondo. I segni di una guerra e, contemporaneamente, di una religione, hanno legato in uno stesso destino l'essere della donna e l'universo sensibile, fantastico ed emotivo, che l'uomo ha condiviso, sia pure per breve tempo, con la madre. La *preistoria* dei singoli, come della specie umana nel suo sviluppo, anziché porsi su una linea di continuità con le convenzioni, gli assetti e le lingue del vivere civile, sembra sprofondare nelle viscere del corpo che l'ha generata e perdersi

nella misteriosa origine di tutto l'esistente. Come se fossero le opposte sponde di un asse che un improvviso fulmine ha spezzato in due, il maschio e la femmina - il corpo e la mente, la realtà e il sogno, l'infanzia e la storia - giacciono nella lontananza riconoscibili gli uni agli altri solo per la mutilazione subita. Le naturali parentele, le connessioni indivisibili, la semplice linearità di un intero, hanno lasciato il posto a ogni sorta di dualismo e aperto la strada alla nostalgia di impossibili ricongiungimenti. Perché ciò che si da già unito in se stesso ritrovi, nell'esperienza che ne facciamo, il suo modo d'essere, non basta creare un "campo di ricerca", "luogo specifico della realtà umana irriducibile a ciascuno dei termini della coppia natura/cultura, biologia/storia", e una "nexologia" (1) che lo indaghi, se non si è disposti a far tramontare il sogno che ha sovrapposto la vita e la morte, il principio con la fine, il pieno possesso di sé con lo smarrimento, l'unione di due sessi diversi con l'interezza che è di ogni singolo individuo. Fino a quel momento, i sensi e la coscienza, la memoria personale e gli archivi della storia, l'"immobilità quasi geologica" del tempo interno e il "turbine dell'agire storico", continueranno a ruotare insieme come mondi separati, ma con l'inspiegabile inclinazione a trasmigrare e a perdersi l'uno nell'altro. È per questo che i domini differenti del maschile e del femminile, dopo aver dato forma al sogno e averne sostenuto così a lungo la durata, non possono fare a meno, a tutt'oggi, di erigere barriere e di abatterle di colpo, cosicché nessuno può mai sapere con certezza se sta entrando in un nuovo ordine dei suoi pensieri, o se sta smarrendosi dietro quelli di altri. Una legge scritta solo nell'eredità sepolta della specie, attraversando indifferentemente la vita dei singoli e delle aggregazioni sociali, sembra che non conosca altra spinta a costruire legami che l'appartenenza o l'estraneità. Così è anche per l'immagine che si ha di se stessi e della realtà circostante, quando, negli spostamenti di campo, si ha l'impressione che non ci sia altra scelta che essere *tirati fuori di sé o fuori dal mondo*.

Nascita in tempo di guerra

Ho trascorso i primissimi anni della mia vita sotto i bombardamenti, ma la memoria di quel periodo non sono che i racconti dei famigliari e dei compaesani. Poi la guerra è stata subito un'altra: la miseria del dopoguerra, una fisicità forzosamente condivisa in poche stanze gelide o troppo calde, una violenza di atti e di parole così integrata nelle abitudini quotidiane da sembrare quasi normale. Mi accorgo di aver accostato spesso, scrivendo, "rabbia e tenerezza": la rabbia l'ho vista e sofferta un numero infinito di volte, anche se non ricadeva su di me, la tenerezza l'ho solo immaginata, anche se sicuramente c'era. Da quell'impasto di vitalità

scomposta, spudorata, eppure fragilissima, mi è sembrato che si salvasse solo il pensiero, costretto a farsi compagnia, suo malgrado, con un corpo devastato dalle ferite di una guerra mai combattuta. Era inevitabile che la *realtà*, l'unico paese conosciuto, esplorato nelle sue miserie e nei suoi incantesimi, indecenti o luminosi, diventasse il mondo interno, il conversare ininterrotto e senza meta della solitudine, in un pieno di corpi e di rumori. Non potrei raccontare quasi nulla di quegli anni, se non la sensazione dolorosa ed eccitante nello stesso tempo, che la stanza, che mi ero aperta nel cuore e nella testa per sottrarmi a una pressione materiale esterna insopportabile, si riempisse ogni giorno di più, fino a debordare in improvvisi rossori, emicranie o abbassamenti di voce. A volte mi chiedo se quel velo, che la cultura ha solo impreziosito e legittimato come distacco necessario alle funzioni prioritarie del pensiero, si sia mai aperto per lasciare entrare l'aria dei campi e le sagome tanto amate degli alberi da cui mi divideva una siepe fitta di riferimenti letterari. Sicuramente non hanno avuto maggior forza, contro l'arroccamento della riflessione intorno ai paesaggi originari della vita individuale e della storia, le difficoltà di un approdo cittadino fortunoso, anche se la data di una fuga poteva, a ragione, essere scambiata per una data di nascita. Le tappe dell'emancipazione femminile, se guardate da fuori, non sono molto diverse le une dalle altre: in tutte c'è un lavoro, una città, in alcune un matrimonio mal riuscito, quasi sempre un impegno culturale e politico. Ma che cosa sia il *mondo* a cui si approda non è stato ancora detto, non abbastanza per sapere se l'involucro, che custodisce un'intimità preziosa e svalutata, abbia effettivamente lasciato posto a una nascita, o solamente consentito un ingresso nella vita sociale *per procura*. Tale è infatti lo sguardo di un uomo amato, a cui si vuole piacere, che apre vie sconosciute, spalanca finestre nella camera di un'interiorità ormai asfittica, si fa interlocutore primo di un ritrovato desiderio di esprimersi, che apparentemente si protende verso il mondo, mentre il più delle volte non ha varcato la soglia di casa. Che sia un uomo in carne ed ossa, o la storia che gli uomini hanno creduto di costruire al riparo dai richiami materni, a sostituire i luoghi, i volti, le forme reali del paesaggio in cui ci muoviamo, la confusione è la stessa: si crede di sposare una causa più degna, accostandosi alle norme e alle istituzioni sociali, mentre si sposano spesso, senza saperlo, sogni maschili arcaici e avveniristici, di cui ogni esterno - sia esso economico, politico o culturale - è pieno.

Quando, nel gennaio di quest'anno, è scoppiata la guerra in Medio Oriente, mi è sembrato che una lacerazione irrimediabile si fosse prodotta dentro di me e che una forza esterna mi avesse tratto violentemente sotto le intemperie di lontani inverni mai conosciuti. Non posso dire se è stata quella memoria antica, mai vissuta come propria, o il disvelamento di un potere armato

capace di passar sopra a ogni legge, a ogni diritto, a ogni umanità, che ha interrotto all'improvviso un sonno sorvegliato da una coscienza vigilante e operosa da anni, ma rimasto pur sempre tale. Con ciò sono lontana dal credere che i ripetuti tentativi di una possibile nascita, che adesso può significare solo *essere in sè e nel mondo*, abbiano qui il loro termine. Il potente risucchio prodotto dagli avvenimenti e dal dibattere che gli si è fatto intorno, mi ha insegnato quanto sia difficile sapere se si è varcata quella soglia e come l'orizzonte, che si è appena intravisto, si confonda rapidamente coi piccoli infiniti traguardi che altri si sono dati. Da un *interno*, che ha visto addensarsi negli anni pensieri sempre più impazienti di sovvertire assetti millenari degli uomini, si può passare, nel gran frastuono delle voci del mondo, a condividere alcune rare ragioni, la cui saggezza lascia persuasi ma muti. Si può essere contro la guerra e *sentirsi in guerra* insieme a quei pochi che la contrastano con le loro parole, i loro scritti, le loro molteplici associazioni di pace. Ho voluto in questi mesi sapere tutto di un mondo che mi sembrava di vedere per la prima volta, e, quando avevo l'impressione che le parole mi sfuggissero, perché provenienti da luoghi a me estranei, le ho fermate con la carta e con la penna. Un paziente, ostinato lavoro di ricalco, è come se adesso avesse aperto il solco che mi consente di guardare senza accecarmi, di costruire percorsi diversi di pensiero, senza temere per questo di aver perso l'unica strada praticabile.

Luogo di infamia e di innocenza

Se da una parte la guerra ha accelerato il tempo di una ricerca costretta a stare al passo di comandi interni oscuri e paludosi, dall'altra lo stupore che ne è seguito ha avuto l'effetto di una paralisi sui movimenti di una civiltà cieca e convulsa. L'aprirsi di un "abisso" nella certezza immotivata, ma non per questo meno duratura, delle loro ragioni, spinge quanto meno alcuni uomini a sostare e a interrogarsi. Ed è proprio il tempo breve di questa sosta che fa balenare l'inquietante sospetto di un *luogo altro*, la cui dimenticanza è stata confusa finora con la fatalità. Insospettate somiglianze allacciano, al di sopra di epoche e di culture, le fila di un pensiero che la storia ogni volta riscopre e rapidamente di nuovo seppellisce. La "delusione" di Freud, nel 1915, di fronte a una guerra a cui non si voleva credere, parla la stessa lingua delle voci, le più diverse, che oggi segnalano allarmate il risorgere di un'antica "barbarie" nei luoghi della loro civile convivenza.

"La guerra a cui non volevamo credere è scoppiata, e ci ha portato... la delusione. Non soltanto è più sanguinosa e rovinosa di ogni guerra del passato, per i tremendi perfezionamenti portati alle armi di

offesa e di difesa, ma è anche perlomeno altrettanto crudele, accanita, spietata, di ogni altra anteriore. Essa infrange tutte le barriere riconosciute in tempo di pace e costituenti quello che si diceva il diritto delle genti, disconosce le prerogative del ferito e del medico, non distingue fra popolazione combattente e popolazione pacifica, viola il diritto di proprietà [...] minaccia di lasciar dietro di sé un tale rancore da rendere impossibile per molti anni una loro ricostituzione". (2)

"...la guerra cessa di essere, se mai lo è stata, una forma del conflitto o della lotta che sono propri della condizione umana e della sua crescita [...] è pura negatività: un mezzo puramente (e mostruosamente) negativo che è fine a se stesso [...] questo gap tra lo sviluppo esteriore da una parte e la stasi o involuzione interiore dall'altra, tra la dinamica delle cose e l'immobilità del cuore dell'uomo, è diventato una voragine". (3)

Solo apparentemente diverse sono le considerazioni di chi, prima ancora di avere nei fatti una triste conferma, aveva denunciato il costituirsi di ogni "ordine sociale e politico" in "sistema di guerra", e il progressivo "assorbimento" dell'uomo da parte delle cose da lui stesso prodotte.

"... la guerra non è più semplicemente un evento possibile, sia pure un evento catastrofico e in qualche modo addirittura finale, ma si dice che è una funzione: una funzione costituente, e dunque un dato permanente della situazione [...] è ciò intorno a cui si costituisce l'ordine sociale e politico". (4)

"... l'uomo produce sì le cose, ma le cose che ha prodotto gli stanno di contro come un oggetto che lo assorbe in se stesso". (5)

"... Il processo tecnico è sotto questo profilo configurabile come la costruzione di una enorme protesi destinata a realizzare prima il doppiato dell'uomo poi il suo sostituto (...) L'uomo non solo si separa dall'utensile, ma tende a collocare la propria memoria fuori di se stesso, nell'organismo sociale". (6)

"...Il soggetto ha come passione quella di diventare libero, autonomo, responsabile, differente. L'Oggetto, invece, ha la passione dell'indifferenza. [...] Passioni ironiche d'astuzia, di silenzio di conformità, di servaggio volontario, opposte a quelle di libertà, di desiderio, di trasgressione [...] Ma c'è soprattutto, nel soggetto, la passione di essere oggetto, di diventare oggetto... " (8)

Quando la storia si azzarda a far proprio il "ragionare in grande" che è dei profeti e dei filosofi, le sue parole si fanno solenni e rivelatrici, ma gli argini che l'hanno sempre protetta da un retroterra tumultuoso e malcelato si fanno ancora più deboli e, nel senso che adombrano alcune metafore, è difficile non vedere in controluce i protagonisti, le parti e l'inascoltato

racconto delle origini. Se non si ha fretta di ricondurre l'"immobilità del cuore" a quella che era parsa a Freud "la più profonda essenza degli uomini" - "moti pulsionali di natura elementare [...] amore intenso, odio violento" - al posto di due territori divisi e diversamente segnati dalla necessità biologica, si può scorgere la linea continua del sogno che ha popolato di ombre la nascita e poi la città dell'uomo. L'"immensa protesi" con cui il mondo, divenuto ormai la "favola di se stesso", si avventa contro l'"incredibile trama naturale" dei corpi in carne ed ossa, non a caso induce a connettere le costruzioni dell'uomo col fare di un dio, la minaccia di un "meccanismo egemone dominante e pervasivo" col corpo che è stato, al principio della vita, universo unico e incontrollabile per ogni figlio. Più esplicita la trama "fatale" che Baudrillard colloca sullo sfondo dell'immenso deserto che arriva fin dentro i popolosi insediamenti umani, per svuotarli e riempirli dei "simulacri" di un miraggio antico. Luogo predestinato di un "eterno ritorno", il deserto costituisce la "frontiera mentale sulla quale vengono ad arenarsi le imprese della civiltà" e dove un "Oggetto", che ha del femminile "passioni d'astuzia, di silenzio e di conformità", si accinge a prendersi vendetta per un lungo asservimento.

Ma se ci fossero dubbi sulla parte che ha la vicenda dei sessi nella definizione di una *preistoria* "imperitura" nella "psiche umana" (Freud), altre conferme vengono dalla facilità con cui si trasformano i bordi inesplorati della vita sociale in "riserve" potenziali di salvezza.

"Allora i soggetti che possono operare questa liberazione, sono quelli che non sono stati afferrati dal meccanismo dominante, non sono stati assoggettati alla produzione [...] e qui Napoleoni ha ripetutamente citato le donne che, pur nelle società capitaliste, sono state escluse dalla produzione, e i giovani che non vi sono ancora entrati e trovano difficoltà ad entrarvi; ed anzi un mondo non alienato sarebbe un mondo nel suo complesso (e perciò anche nella sua componente maschile) più femminile". (9)

Che cosa può accomunare le donne, i giovani e la parte "impredicabile" di ogni individuo - "residuo" nascosto di pensieri e desideri "fuori mercato" - se non l'appartenenza a *quell'altrove*, luogo di infamia e di innocenza, da cui il protagonista della storia si aspetta di veder comparire indifferentemente la sua rigenerazione e la sua rovina? Perché fosse consentita un'infanzia interminabile alla speranza e alla nostalgia, da quel primo mondo indiviso che è il corpo della madre e del figlio, occorre allontanare ogni ombra di violenza e di morte, e lasciare al regno dei padri l'ignominia di un "assassinio fondatore".

"... peccato originale è probabilmente la manifestazione di un delitto di sangue, di cui l'umanità

primitiva si rese colpevole. [...] E se il peccato originale fu una colpa contro Dio padre, il più antico delitto dell'umanità deve essere stato un parricidio, l'uccisione di quel padre primigenio della primitiva orda umana la cui immagine mnestica è stata successivamente trasfigurata in Divinità". (10)

"...è una vicenda che si svolge sotto un particolare segno, appunto che io considero originario, in cui c'è stata una rinuncia dell'uomo a se stesso, ad initio [...] Ha rinunciato a se stesso perché, adottando Dio, ha rinunciato ad essere natura e sovra-natura" (11).

Dopo aver scritto che le donne rappresentano "gli interessi della famiglia e della vita sessuale", e che la civiltà "si comporta verso la sessualità come una stirpe o uno strato di popolazione che ne abbia assoggettato un altro per sfruttarlo", prendendo severe misure precauzionali per il "timore dell'insurrezione", Freud sembra scordare questi primi segni di guerra legati alla "potenza dell'amore" e celebra nella coppia ricongiunta della madre e del figlio maschio il rapporto "più perfetto e più esente da ambivalenza".

Di fronte alla barriera che la società degli uomini ha imposto alla sua memoria antica, perché nessuno potesse far luce sul mistero di un tempio inviolabile e spodestato, anche voci che possono sembrare folli e visionarie portano, nella foga dissacratoria echi di una verità sepolta.

"... mia madre, come quel fuoco, ardeva dentro di me consumandomi. Io divenivo mia madre. No, urlavo, imprecando. E come la pubertà sopraggiunse piena, simile a una città alla quale da lungo io avessi agognato, e dove si commettessero le più bizzarre azioni di turpitudine e di violenza, io la impugnai, come un'arma, contro mia madre. [...] Mia madre! Essa lo era stata quando un minuscolo grumo di sangue attendeva nel suo grembo d'esser chiamato alla luce. Allora, essa m'aveva posseduto, io ero stato tutt'uno colle sue viscere. Ora la paragonavo ad un'urna, che apre il suo fondo a un'acqua ingrata. O anche, mi pareva che tra me e lei il rapporto fosse tra l'acqua e le viscere della montagna. L'acqua se fugge, corre lontana. E io, perché dovevo continuare ad appartenere a mia madre? Quando tutto di me ormai le dissomigliava, la contraddiceva? Quando il mio essere giungeva quasi a provar ripugnanza, sì, ripugnanza, al pensiero di essere stato un grumo di carne dentro di lei? La mia pubertà! Il mio sangue vivo. E la mamma. Le sue profonde viscere calde. Questo incrocio. Questo nodo di fuoco e pianto. Questo insolvibile legame. Gioco d'attrazione e ripulsa, d'amore e di odio, fosco e struggente". (12)

"Era il primo corpo di donna che io vedevo ignudo, coricato come un animale, placido, completamente beato di se stesso... Avevo sempre immaginato nei miei fantasticamenti il corpo della donna come un grande, gonfio tronco, per cui bisognasse divenire forti e giganteschi uomini ad assaltarlo. C'era qualcosa

di eroico nell'amore che io immaginavo: qualcosa come un festa nazionale, una commemorazione della vittoria". (13)

"Il contatto col nemico è un contatto con l'amore. Le prime linee a riposo sono donne che dormono [...] La tentazione di morire s'impadronisce di lui come s'impadronisce della femmina la tentazione di partorire. [...] La guerra non è solamente nostra madre, è anche nostro figlio. Se essa ci ha creati, noi l'abbiamo generata. Noi siamo dei pezzi forgiati, cesellati, ma siamo ugualmente quelli che brandiscono il martello e maneggiano lo scalpello". (14)

La memoria del corpo

Posta all'incrocio di universi solo apparentemente contrapposti - la macchina tecnologicamente sempre più perfetta dei sistemi sociali e le "spinte viscerali" che tengono in permanente fermento la "vita inferiore" della società - la guerra torna a far convergere storie che si volevano separate e sconosciute le une alle altre. Dalla nuova carta, che tiene insieme "bassifondi" ribollenti e superfici levigate di congegni sempre più asettici e scorporati, non sono le tappe dell'evoluzione della specie ad essere attese, ma l'esistenza *intera* del singolo, sottratta ai richiami divergenti del pensiero e del corpo, del lungo sonno che ha avvolto la sua nascita, e della luce troppo chiara del giorno che ne ha cancellato persino le tracce.

Ma mentre si moltiplicano gli appelli perché sia rimesso "il cielo al suo posto e i piedi in terra", e perché gli individui, incantati da un'"oggettivazione senza materialità" (Barcellona) tornino presso di sé, "in carne ed ossa", si fa sempre più chiaro che non basta un "residuo" di vita propria - frammento dolorante di resistenza fisica e psichica sfuggito al cozzo di due mondi in guerra - a garantire un nuovo protagonismo alle individualità concrete di maschi e di femmine. Di fronte all'insorgere, oggi violento ed esteso oltre il prevedibile, di conflitti etnici, mentre grandi organismi si eclissano e "ordini" ancora più estesi si preparano all'orizzonte, verrebbe voglia di tornare a dire con Freud che "è un vero mistero" che i popoli e le nazioni "si disprezzino, si odino, si detestino l'un l'altro", e, altrettanto, che l'essere vivente creda di proteggere la propria vita "distruggendone un'altra". Una remota lotta per la sopravvivenza, di cui forse solo i sogni e i segni lasciati sul corpo portano memoria, sembra aver dato forma, una volta per sempre, a quel *processo di individuazione*, che comincia per ogni nato subito oltre la soglia che spezza il cordone materno. Ma le vicende storiche dell'unico sesso che si è arrogato, almeno all'apparenza, i caratteri della singolarità e dell'attitudine sociale, dimostrano che, se confini sono stati messi a segnare l'entrata nella vita di un altro essere, non

sono tali da impedire che quel primo corpo con cui, sia pure per breve tempo si è confuso, torni sempre e di nuovo a farglisi intorno, invischiarne e minaccioso. La ricerca di identità e di unicità risorge ogni volta con la foga guerriera di chi è costretto ad aprirsi una via di uscita dentro un territorio che gli è diventato improvvisamente straniero. Sono quasi sempre gli stessi vincoli di appartenenza che, per essersi fatti troppo larghi o troppo stretti, si trasformano in un recinto ostile, da cui urge prendere le distanze. Ma quale parentela più stretta, quale maggiore incollamento e perdita di confini, può essere paragonata a quella che ogni figlio o figlia conosce nel "mondo corpo" - "il mondo della madre/la madre come mondo" (Fachinelli) - che "lo foggia", prima "in comunicazione con il suo, poi comunicante con esso?" Se l'uomo ha creduto che bastasse una corazza virile a tenere a bada le voci, i richiami, i mille segnali di una materialità che, ora appare lontana come le radici della specie, ora pesantemente vicina come una febbre o un tremito della mano, la donna ancora dubita di poter trovare un'uscita a quel labirinto che formano insieme due corpi uguali.

L'abitudine che ho di percorrere sempre le stesse strade e di camminare a testa bassa, come se nulla potesse venirmi dal caso, mi fa dire che il libro di Alberto Asor Rosa, *L'ultimo paradosso* (Einaudi 1985), scoperto non molto tempo fa, a distanza di quasi sei anni dalla pubblicazione, deve essermi venuto felicemente, quasi naturalmente, tra i piedi. Dopo tanti anni di appassionato e paziente intrattenimento con le *scritture di esperienza*, sia maschili che femminili, mi è facile riconoscere la galleria dei personaggi - la madre, il figlio, l'amante, il profeta, ecc. - che nelle mie letture hanno occultato o svelato, di volta in volta, i testi e i loro autori reali. Senza il ponte di una trama immaginaria di pensieri, le parole mi sembra che non abbiano alcuna risonanza, e la sordità reciproca, mia e loro, diventa presto intollerabile. Per questo ho sempre preferito, tra le scritture degli uomini, voci della nostalgia - i fanciulli, i poeti, i sognatori - o quelle che, pur ancorate a rigorosi ambiti teorici, non si vergognavano di chiedere insistentemente che si dissacrassero i recinti di ogni tempio privato, di ogni più intimo e personale pudore, affinché una "scienza dell'individuo" (Freud) potesse por fine ai danni di una astratta polarizzazione. Il libro di Asor Rosa è di una tale singolarità e forza innovativa, che, di colpo, mi è parso che si lasciasse alle spalle tutta la compagnia degli autori letti in precedenza: è di gran lunga meno compiacente nel mostrare i sogni degli uomini di quanto non lo sia Paolo Mantegazza, ma sorprende per la decisa volontà di dare avvio a quel viaggio nei risvolti più nascosti dell'individuo, che rimane per molti solo una perorazione. Ho pensato, alla prima lettura, di aver trovato un approdo ai pensieri di questi mesi, e che, dal versante della storia, della miglior tradizione culturale e politica, mi si offrisse una guida per

ripercorrere all'incontrario il paesaggio che, dalle città dell'uomo, divenute inhospitali, si inabissa fino a quella "estrema regione" che è il nostro confine biologico. Solo in un secondo tempo, trascrivendo a passo lento frammenti, e facendo, come suggerisce il libro, opera di "costruzione", "cura", amore per le parole, mi sono accorta come sia facile, nella durezza di uno scontro frontale tra pensiero e corpo, biologia e storia, parole e cose, dimenticare i sogni dei figli e delle madri, l'immensa terra senza stagioni che fa da limbo a un femminile in attesa di nascita.

Dalle pieghe di ragionamenti, che si spingono fino a toccare i limiti estremi della vita - il dolore e il piacere, l'inizio e la fine del ciclo naturale di ogni essere - ho provato allora a forzare il senso di alcune immagini, metafore, esperienze o singole parole, perché non restasse occultato in questo viaggio per tanti aspetti rivelatore, una delle ragioni prime che tiene diviso ogni individuo in se stesso, e tra se stesso e il mondo, secondo uno spartiacque che attiene più ai sogni che alla natura.

"È una singolare facoltà del pensiero umano potersi pensare al di fuori del vincolo biologico e costruire su questa persuasione persino dei sistemi. Ma quanto più esso si ritira o s'affonda, tanto più registra e descrive soltanto ciò che esso stesso è [...] Diventa cioè un resoconto, anzi un racconto della nostra propria conformazione materiale, racconta la vita, è la vita". (15)

"Se riuscissi a sognare una sola volta quella soglia, quel confine, quella cesura, quella separazione, quel ponte, quel fiume tumultuoso, quel lago limaccioso, in cui le cose non sono ancora idee e le idee sono ancora cose, riterrei possibile togliere ogni potere alla maledetta cultura per darlo agli uomini. Ma gli intellettuali [...] sorvegliano armati le strade che portano a quella estrema regione..." (16)

La conoscenza, una volta che è riuscita a ritrarsi dalla scena storica e a farsi "racconto di vita", può dire con chiarezza, proprio quando lo sguardo sembra perdersi nel buio, dove affondano le sue radici. Il pensiero rimbalza, e "nasce costituzionalmente", sulla "cesura" che lo divide da qualcosa di "diverso" e di "inassimilabile"; quindi "dal sudore e dal sangue della conflittualità". "Estraneo", prima ancora che il mondo - persone e cose circostanti - è l'"involucro" materiale che "ci appartiene ed è nostro, ma che non è noi". Il "confine", a quella che apparirebbe altrimenti una "potenzialità illimitata", sembra essere perciò la natura, "lo zoccolo duro della nostra sopravvivenza biologica". Ma le immagini e la nostalgia accorata che accompagnano il ritorno a quella "estrema regione" sono quelle del "sogno" che nelle acque "limacciose" e "tumultuose" dell'origine ha collocato la felicità di un essere indiviso, di un "linguaggio

profondo, tutto senso", che potrebbe far ammutolire per lo stupore la babele insignificante di tutte le lingue conosciute.

La memoria che appartiene alla materia, e che è depositata "nel profondo del nostro essere individuale", non può essere ricondotta alla luce "tutta d'un colpo", senza il rischio di un incantamento mortale. Si può provare a spiarla, scavando cunicoli in un'interiorità nascosta agli occhi di un pubblico vorace, e, attraverso "canali sotterranei", "relazioni catacombali", provare a ricucire la grammatica di una "lingua nuova". Ma qual'è il "racconto" che il corpo nei suoi lineamenti, nelle sensazioni inesprese, nel "mormorio di voci" incessante che lo attraversa, lascia trapelare, quando il dolore o il piacere lo incalzano fino allo smarrimento?

"Una volta, nella solitudine di un grande albergo situato in una città modernissima lontana e desolata, mi è capitato di fissarmi per un tempo incalcolabile (minuti? ore?) nello specchio della mia stanza. Ad un certo istante mi sono accorto (sono ancora riuscito ad accorgermi) di essere risucchiato lentamente ma inesorabilmente all'interno della mia stessa faccia: i pori della pelle si allargavano a dismisura come nere cavità senza fondo [...] gli occhi si concentravano e s'impietrivano sempre più nel disperato sforzo di afferrare il senso recondito di quel volto sconosciuto che gli stava davanti: ma gli occhi che guardavano dallo specchio facevano esattamente la stessa cosa nei miei confronti. Nessuno dei due sapeva chi guardasse l'altro e perché". (17)

"... attraverso il congiungimento carnale si può uscire di senno; ma nel senso, più profondo, che in quell'istante si deve essere disposti a superare ogni limite nel controllo reciproco delle varie parti del proprio essere [...] Userò la parola giusta: fondere. Tutto si scioglie, tutto si fonde, le connessioni saltano, non c'è una sola relazione che tenga, si è tutto in un solo fulminante istante. Insomma, il piacere, come la morte - quand'è pervenuto al suo più alto livello - mette di fronte al confine estremo dell'essere: oltre il quale non c'è nulla..." (18)

"Ma è ben per questo che nel buio profondo ed oscuro del piacere tanto il nostro essere ambisce gettarsi e sprofondare: con il nulla prima e il nulla dopo, è solo quella voragine in cima al monte, è solo quella imboccatura di vulcano, ad assumere l'apparenza dell'ultimo rifugio, dell'ultimo riposo". (19)

Un duplice e opposto movimento, che sembra fatto per ruotare in cerchio all'infinito, ora allontana da sé parti del proprio essere che subito dopo gli si ergono contro - estranee e minacciose - ora le fonde insieme in un tutto indiviso che fa saltare limiti e connessioni. Quando la vicenda dell'estraneità e dell'appartenenza va a insidiare gli elementi della

composizione, reale o immaginaria del singolo individuo, per gli oscuri intrecci del sogno o di una sepolta memoria prenatale, diventa più facile paradossalmente riconoscere il volto che ci è venuto vicino, pur restando "diverso" e "inassimilabile", nel momento di entrare nella vita. Una stessa "voragine" profonda e oscura è quella che si apre di fronte allo sguardo smarrito che ha cercato inutilmente in essa la propria immagine, e quella che, con sorpresa, scava di nuovo l'abisso in un pieno di energie e di sensazioni ritrovate. Il dolore della perdita e il piacere di un congiungimento che si spinge fino alla soglia del "nulla", promettono entrambi, sia pure in modo diverso, una liberazione che è simile alla morte. Come se la "cavità" che si è aperta per consentire la nascita, continuasse a vivere, confusa in un organismo unico, col corpo che ha generato, all'uomo non sembra data per individuarsi che la strada a fondo chiuso del ritorno o dell'espulsione, di un'ostilità liberatoria o di una pace mortale.

L'"ombra femminile", nei cui "dintorni" va a collocarsi l'operare del figlio, come del padre, scambiata per un *altrove*, ignoto e imprevedibile, non ha mai smesso di tenere gli animi sospesi nella speranza e nella paura. Ma se gli uomini cominciassero a volgere sguardi meno distratti alla montagna di oscurità che si sono portati sulle spalle così a lungo, quel "sogno", che ora sparisce ora si ingigantisce intorno a loro, potrebbe essere riconosciuto facilmente come proprio, e le linee finora divergenti della memoria, imparare gli intrecci e le diversificazioni di un unico cammino.

"Questo universo, che ci sogna e che, svegliandosi, potrebbe sopprimerci, non è dunque molto lontano da noi, non è necessario pensarlo effettivamente e ingenuamente in un altro luogo, come un altro mondo, con le sue costellazioni, i suoi pianeti, i suoi uomini. E forse, anche in questo caso, soltanto il nostro sogno di noi..." (20)

"Far apparire in superficie l'interiorità, farla diventare esteriorità, vita, relazione fra esseri umani diversi, è, me ne rendo conto, l'ultimo paradosso [...] ipotizzare un mondo in cui l'interiorità sia tutta dispiegata, sia divenuta storia, compiendo al tempo stesso il miracolo di cancellare la storia". (21)

Note

(1) Elvio Fachinelli, *Il bambino dalle uova d'oro*, Feltrinelli 1974, p. 217.

(2) S. Freud, *La delusione della guerra*, in *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Boringhieri 1971, p. 38.

(3) Luigi Pintor, *L'età della pietra*, in "Il Manifesto", gennaio 1991.

- (4) Claudio Napoleoni, *Cercate ancora*, Editori Riuniti 1990, p. 34.
- (5) *ibidem*, p. 39.
- (6) Pietro Barcellona, *Il capitale come puro spirito*, Editori Riuniti 1990, p. 93.
- (7) Jean Baudrillard, *L'altro visto da sè*, Edizioni Costa & Nolan 1988, p. 66-67.
- (8) *ibidem*, p. 71.
- (9) Claudio Napoleoni, *op. cit.*. Introduzione di Raniero La Valle, p. XXVIII.
- (10) S. Freud, *op. cit.*, p. 54.
- (11) Claudio Napoleoni, *op. cit.*, p. 133.
- (12) Franco Matacotta, *La lepre bianca*, Feltrinelli, 1982, p. 147-148.
- (13) *ibidem*, p. 159.
- (14) Roger Caillois, *La vertigine della guerra*. Edizioni Lavoro 1990. p. 62 e p. 65.
- (15) Alberto Asor Rosa, *L'ultimo paradosso*, Einaudi 1985, p. VI.
- (16) *ibidem*, p. 126.
- (17) *ibidem*, p. 91.
- (18) *ibidem*, p. 149.
- (19) *ibidem*, p. 154.
- (20) *ibidem*, p. 168.
- (21) *ibidem*, p. 182.

Reperti archeologici del 1991

di Lidia Campagnano

Questo scritto è stato pubblicato in Modi di essere, Ed. La Mongolfiera, Bologna, 1991, libro a più voci in onore degli ottanta anni di Elvira Badaracco.

Mi fai notare che passo troppe serate a guardare le stelle. Non hai del tutto torto. Non hai nemmeno ragione del tutto. Mi hanno insegnato che sono la misura delle massime lontananze. Però sono una misura. Costellano lo spazio, benché non lo recintino. E un tempo erano segnali per i naviganti. Certo è passato tanto tempo, ma non dimenticare che un uomo ha dovuto guardarle a lungo, una notte dopo l'altra, separandosi dalla vita diurna, per dare proporzioni alla Terra e dimensionare quel che poi fu chiamata umanità. Una donna guarda le stelle: non è detto che con ciò voglia percorrere l'altezza infinita del cielo. Forse sta solo cercando la propria statura. Mentre tu, trepidante, vuoi insegnarle a scendere. Sta in pace: i suoi piedi poggiano già qui in basso, sulla superficie del mondo.

"Ma misi me per l'alto mare aperto". Ulisse cerca nel mare l'assenza di confini, dopo aver distrutto il confine di pietra che cingeva la città nemica. Il mio amico, poeta e pescatore di Rovigno, cinge invece e contiene il suo mare, dando nome a tutto: l'isola del Pane, il fondale delle Bocche False, Punta Pénedà: così il mare prende confini umani. Inoltre il mio amico col mare *sa fare*: sa manovrare ogni tipo di barca, conosce bene i pesci, quelli da guardare e quelli da mangiare, e come. Con tutto questo saper fare dà un senso al mare, per sé. Del resto si chiama soltanto Ligio, non Ulisse.

Tu del mare sai poco: in vacanza cammini sui fondali bassi cercando piccole forme di vita, lentamente. Oppure le contempli, immobile. Hai soltanto contenuto dentro di te per un po' il piccolissimo mare amniotico dove cresceva il bambino. Nient'altro. "Ma misi me... Dove?"

Sono mille le forme d'amore per ciò che è minerale, o vegetale, o entrambe le qualità, l'amore per ciò che non è umano. Un'altra specie dello stesso amore - montagna questa volta, non mare - la si incontra per esempio sul Velebit, un massiccio jugoslavo. È un giardino botanico d'alta montagna, di quelli non molto frequentati dai turisti, e del resto i turisti incontrano sulla soglia un cartello in legno che dice: raccogliete immagini e ricordi, non altro. L'autore, del messaggio o del giardino, non lo si vede. E il professore X, della Capitale. Da anni si reca quassù per mettere a dimora piantine selvagge, scegliendo per ciascuna l'humus adatto, l'umidità, l'esposizione al sole e al vento, la vicinanza all'alto fusto e alla roccia.

Ha condensato in una valletta scoscesa tutto ciò che lo ha incantato, lungo la vita, in ordine sparso, per lunghe attente concentrate camminate: cardi bianchi e viola, lingue di cervo, edelweiss, ciclamini, genziane, pulsatile, e così via.

Me lo immagino il Professore a Zagabria, dove vive e insegna, pensare a volte a questa sua piccola patria inventata sul Velebit, mentre sotto le sue finestre passano fior di patrioti sventolando bandiere vecchie.

Ricordo di un racconto di Platonov: la figlia di una schiava cresce con i nomadi rapitori, e conosce per rifugio solo le braccia materne e gli alberi sotto i quali si accampa la tribù. Viene da lontano, misteriosa ma semplice, la Rivoluzione, la fa libera e la porta con sé. Divenuta adulta, torna nel deserto dove è seppellita la madre: la sua libertà come quella di tutti ha un compito, lei deve impiantare un orto sperimentale. Dice: questo sarà la mia povera patria.

"E senza patria, non mi spasimi l'anima ansiosa di fuggire sopra la vita" Così scrive Hölderlin, e contro la minaccia di quel volo lugubre, prosegue: "Sii tu, canto, per me, l'asilo amico Sii tu la mia felicità, il giardino curato con tanto amore". Una patria povera, senza frontiere armate, coltivata con la sola voce.

Si vedono a volte certe case bianche se in pianura, nere di legni vecchi se in montagna: e di fronte hanno pochi metri quadri - tre o quattro - stipati di fiori alti, che accostano corolle di vari colori nel finto accurato disordine delle tavolozze antiche. È un mistero. Una donna dalla vita sicuramente stentata e dura, e povera di parole, ha scelto un giorno di fare questo gesto: gettare certi semi mescolati con cura, fingendo indifferenza e casualità. Eppure, è evidente: non l'ha guidata il caso, l'ha guidata un chiaro istinto all'opera, docile ai confini imposti, sotterraneamente capace di travolgerli. Infatti: ora i fiori traboccano dallo steccato del

giardino.

Mi racconta d'una bisnonna contadina, vissuta in Toscana. Di lei si sa che da bambina amava la scuola d'un amore che oggi non possiamo capire e nemmeno immaginare. La maestra, dicono, supplicò i genitori, ma niente da fare: era solo una bambina. Fu costretta a tener nascosto anche il regalo che aveva ricevuto, la Divina Commedia. E le candele necessarie a leggerla di notte.

Fu così che l'addetta al focolare rispose al disprezzo altrui: facendosi un focolare segreto, che poi era un canto in splendente lingua italiana. E imparò a rispondere ad ogni domanda, ad ogni sollecitazione, e probabilmente anche al silenzio, con qualche appropriato verso di Dante.

Di tutt'altro genere è la tua miseria, cara collega che leggi il Telegiornale. Ti hanno insegnato due cose soltanto: espellere dalla voce i sentimenti, e dalla lingua l'eco dei classici. Madre e padre insomma.

Emetti le tue notizie non racconti: emetti, evacui quasi con la bella testa giovane protesa verso l'alto, così che ti si allunga il collo delicato come quello di un gabbiano.

E annaspi nella lingua disgraziata di orfana, ingarbugliando avverbi e termini neutri, piatti come il tavolo che nasconde opportunamente a ogni giornalista televisivo la indecente "parte bassa" del corpo. Come un gabbiano, appunto, ti hanno nutrito nelle discariche della lingua, e solo il tuo collo e il tuo viso grazioso testimonia della svolta avvenuta nella tua specie, da quando vive nelle discariche cittadine.

"Ansiosa di fuggire sopra la vita", l'anima? Sono fuggiti sopra la vita i piloti dei B 52, bombardando l'Iraq. Con un rancore così grande da non poter vedere quel che andavano distruggendo. Così hanno attaccato il mare, l'aria, la superficie della terra.

E poi ancora: che ne sarà stato di ciò che ancora gli archeologi non avevano portato alla luce?

I novemila anni di insediamenti umani tra il Tigri e l'Eufrate, chissà, grotte con i loro vasi d'argilla modellata e decorata per conservare cibi, i graffiti dal senso misterioso e limpido, capanne, tracce di adorazione della vita, di sé, dell'animale, della pianta e della roccia.

Mia progenitrice, che avevi appena imparato a modulare la voce: perché prima si impara a

cantare, poi a parlare. E con dolore che ti dico: ho imparato anch'io - come quei giovani che ti hanno bombardato la tomba sotterranea dove vivono ancora i semi che hai raccolto - ho imparato anch'io a "volare sopra la vita", come un ragazzo: e me ne pento.

Il disordine intellettuale le ha accomunate in un unico giudizio, benché fossero in pratica molto ordinate. La zia Maria qui, nel giardino di casa, coltivava roseti uno dopo l'altro, pieni di fiori, d'estate. Barbara Me K., dall'altra parte dell'Oceano, coltivava mais a profusione.

L'una e l'altra lasciavano le loro piante nel terreno, e solo raramente, con un'intenzione precisa, coglievano qualche esemplare per portarlo negli interni della loro vita. Su un ripiano della cucina la zia Maria, su un ripiano del laboratorio Barbara.

Esploravano le loro piante, ne avevano una conoscenza dettagliata e profonda. Non riuscivano a comunicare, nella loro lingua appropriata e precisa, quel che sapevano; Maria nascondeva poesie nel Messale, Barbara accumulava inutilmente relazioni per la comunità scientifica.

E per quanto conoscessero, non finivano mai di conoscere, e il dialogo con le rose e con il mais era infinito e ricco di soddisfazioni.

Venivano dette, in due lingue diverse, disordinate e mistiche. Maria e Barbara non mostravano doti materne. Mancavano di tenerezza, come si suol dire.

Nelle diagnosi psichiatriche relative a certe vecchie donne rinchiusi nei manicomi si legge: disordinata, rifiuta di eseguire i lavori domestici. Lo si legge appena.

Una casa presuppone qualcuno che la riordini, e dunque, anche qualcuno che la devasti, non una volta ma tutti i giorni. La vita disordina: che cosa dunque mette ordine?

La morte: proprio così. Oppure una donna.

Stiamo facendo un ragionamento da manicomio. Ma non è da manicomio che, dove c'era un golfo ora si stenda il petrolio, dove c'era un mercato con le sue pile ordinate di arance o di abiti o di vasellame ora ci siano macerie, dove c'era la sabbia e la ghiaia del deserto ora ci siano rottami, cadaveri e impronte di cingolati a perdita d'occhio? E non ci sono donne che arrivino, in quella zona, a mettere ordine un'altra volta: quando è troppo, è troppo. Lei forse non accorrerà più a rimediare danni di quel devastatore capriccioso. Piuttosto, il manicomio.

L'avete voluto.

Come puoi dire che rifiuti la guerra - mi rimprovera un amico filosofo - se continui a ripetere e a dimostrare che il mondo è inabitabile? Come puoi dire di amarlo e di non accettare la guerra? È giusto. Ma com'è, un mondo abitabile?

Un mondo di uomini abitabili. Di uomini abitabili? Questa sì che è una novità. Sono le donne a essere abitabili, per definizione. Di uomini e di donne, questa volta: hai ragione.

No, non basta. Si dovrebbe imparare ad abitare più leggeremente, senza muraglie, a sconfinare senza invadere, a riordinare senza morte, a pensare senza volare.

Come sei triste. Sì, ancora per un po': come un'esiliata.

Cronaca di un racconto

di Sabine Grimowski

Nel 1973, la casa editrice Suhrkamp annunciava che Ingeborg Bachmann aveva scritto un nuovo racconto, che si riallacciava a un fatto riportato nell'ultimo racconto da lei pubblicato, "Tre sentieri per il lago". Il racconto annunciato, intitolato "Avidità" (1), non solo non venne dato alle stampe, ma neppure fu compiuto. La morte della scrittrice mandò in fumo questo progetto.

Il frammento, che appartiene all'opera postuma curata da Robert Pischl, venne pubblicato solo nel 1982 presso l'editore Lòcker di Vienna insieme ad altri otto componimenti. Il loro venire alla luce ha permesso che la ricerca sulla Bachmann assumesse una nuova direzione. In particolare il testo "Avidità", pur presentando alcune lacune nello sviluppo narrativo, ha già una sua forma, sufficiente a rendere riconoscibili sia la struttura interiore dei personaggi, sia le loro motivazioni all'azione. "Esso", secondo il curatore, "permette di stabilire i necessari riferimenti ad altre opere tarde di Ingeborg Bachmann e, contemporaneamente, di trovare degli agganci interpretativi". I rapporti con altre opere tarde dell'autrice sono infatti più che evidenti e confermano la datazione del racconto: la stesura di "Avidità" può essere collocata nel periodo in cui l'autrice lavorò al volume *Tre sentieri per il lago* (2) in cui sono raccolti cinque racconti tardi. In un'intervista, Ingeborg Bachmann disse di aver scritto questi racconti contemporaneamente a *Malina* "per riposarmi un po' dal libro, perché il lavoro era tremendamente stancante. Diciamo che da tutto quello che mi veniva in mente in quel contesto, ma che non trovava posto nel romanzo, da lì, sono nati i racconti".

Il frammento "Avidità" mostra, attraverso la sua protagonista, evidenti collegamenti con due di quei racconti: "Problemi problemi" e "Tre sentieri per il lago"; inoltre in esso affiorano, dal romanzo *Malina*, la figura di Antoinette Altenwyl (che la Bachmann ha ripreso a sua volta

dal dramma *L'uomo difficile* di Hugo von Hofmannstahl) e quella di Toni Marek, dal frammento *Requiem per Fanny Goldmann*. Per questo, secondo Robert Pischl, il frammento possiede le "caratteristiche tipiche di tutta la tarda opera epica della poetessa", ovvero "il ripresentarsi di personaggi e avvenimenti, già noti da altre opere, secondo prospettive nuove e legami adattati alla tematica di quell'opera particolare".

Nel racconto "Problemi problemi", la protagonista Beatrix, che passa il suo tempo tra il sonno e il parrucchiere, abita da una sua certa zia Mihailovics. Proprio questa zia è la madre della protagonista di "Avidità", Elisabetta Mihailovics. Tutta la vicenda raccontata nel frammento è contenuta, sotto forma di una notizia di cronaca letta dalla protagonista Elisabeth Matrei, nel racconto "Tre sentieri per il lago", anche se qui, degli avvenimenti, compare solo la superficie. Svelare i drammi nascosti sotto quella superficie era proprio quello che interessava la Bachmann delle opere tarde.

Nel Prologo al frammento di romanzo *Il caso Franza*, Ingeborg Bachmann afferma: "I veri luoghi dell'azione, quelli interiori, a malapena celati da quelli esterni, sono altrove. Ora nel pensiero che conduce al delitto, ora in quello che conduce al morire. Poiché è dentro di noi che avvengono tutti i drammi, in virtù della dimensione che siamo in grado di dare, noi o certi personaggi immaginati, a questo far soffrire e a questo patire" (3).

Perciò, quando la protagonista di "Tre sentieri per il lago", Elisabeth Matrei, guarda con diffidenza l'articolo del giornale e sospetta che, dietro ai fatti presentati, si nasconda qualcosa di più profondo, questo è da intendersi esattamente nel senso dell'affermazione della stessa Bachmann.

Quello che "davvero era successo" avrebbe poi preso forma nel racconto incompiuto "Avidità". La notizia di cronaca, che Elisabeth Matrei non aveva "capito fino in fondo", ci dà queste informazioni: "Il sessantaduenne ingegner Bertold Rapatz aveva sparato contro sua moglie, la trentatreenne dottoressa Elisabeth Rapatz, probabilmente per gelosia, ma prima aveva colpito l'amante della moglie, un certo Jaslo Taldeitali davanti al quale lei aveva tentato di gettarsi. I gendarmi con l'elmetto erano stati chiamati sul luogo del delitto da una certa Radmilla Taldeitali, governante della villa del milionario" (4). Inoltre, il lettore viene informato che Rapatz era uno dei tre uomini più ricchi dell'Austria, "se non forse il più ricco", e che la moglie uccisa era Elisabeth Mihailovics. Subito Elisabeth Matrei si ricorda dell'incontro, avuto alcuni giorni prima, proprio con questa Elisabeth Mihailovics. L'aveva incontrata per caso per

la strada - si conoscevano dai tempi di Vienna, dove avevano amici in comune - e la Mihailovics aveva un'aria imbarazzata. Ad Elisabeth Matrei, a Vienna, lei era apparsa un'intellettuale, mentre ora aveva "in sé qualcosa di penoso e triste". Non era sola, ma era in compagnia di un "ragazzo", che aveva l'aspetto di un guardaboschi, e lei non l'aveva presentato ad Elisabeth Matrei. A quest'ultima tutto questo era apparso già allora piuttosto strano, ed ora, letta la notizia, è assolutamente convinta che qualcosa non quadri in quella storia, e pensa: "No, non è possibile, eppure deve essere vero, dunque la piccola, povera e timida Mihailovics è diventata la terza signora Rapatz, e cosa significa allora tutto questo? Quella non era certo il tipo di donna che puntava all'uomo ricco e le venne in mente che il guardaboschi citato doveva essere sicuramente il giovane sloveno che aveva visto con lei, ma per capire che fra quei due non c'era assolutamente nulla le era bastato vederli insieme qualche secondo, senza dubbio era un'altra cosa che aveva messo tanto in imbarazzo la Mihailovics" (5). Nel racconto "Tre sentieri per il lago", il segreto di questa strana "Causa di morte" (6) non viene svelato. Solo il frammento di "Avidità", da dietro il sipario, guarda il palcoscenico, dove la società si presenta come "il più grande scenario di omicidio", come si dice in *Malina*.

In uno dei due pezzi, che precedono il frammento principale, Bertold Rapatz, che qui si chiama ancora Geldern, viene così caratterizzato:

"Il signor Geldern era un uomo grande, gigantesco. A lei non era mai apparso infelice, neanche per un attimo, e una sera egli glielo aveva detto chiaro e tondo che in tutta la sua vita non si era mai sentito annoiato, né infelice, né depresso e nemmeno malato".

Racconta storielle grossolane, beve acquavite a litri e alle cinque di mattina se ne parte per la caccia, che è la sua grande passione.

Elisabeth Mihailovics è arrivata a casa Rapatz per dare lezioni alla figlia Sibilla. Il signor Rapatz è già stato sposato due volte ed entrambe le mogli sono morte, "la prima era caduta da cavallo e si era rotta l'osso del collo... la seconda, sua cugina, era annegata nel lago, con una cima che le si era avvolta attorno al collo, quella volta che rientrava di notte col motoscafo e il marinaio". Ancor prima della relazione con questo uomo Rapatz, Elisabeth viene colta da uno strano presentimento, si sveglia di notte "e tremava, sperava di non dover morire nella maniera spaventosa, che era toccata a tutte le signore Geldern [Rapatz]. Una cosa, almeno, si avvera velocemente: già dopo tre settimane, Elisabeth diventa l'amante di Rapatz e, poco dopo, ne diventa la moglie.

È ben difficile che due esseri umani abbiano caratteri tanto differenti quanto questi due. Di fronte alla rozzezza e alla violenza di questo essere animalesco, sta la sensibilità e la timidezza di Elisabeth, una laureata in storia dell'arte, con una predilezione per la letteratura francese. Perché la "dama di porcellana di Vienna", come la chiama Rapatz, si leghi proprio a lui, per il quale le donne rappresentano unicamente l'oggetto delle sue voglie, non viene spiegato dal testo e appare immotivato. Senza preamboli, tra loro inizia un rapporto sessuale che Ingeborg Bachmann descrive piuttosto indirettamente: "Tre settimane più tardi, Elisabeth tornò nella sua camera alle quattro del mattino. Si sedette sul letto, le mani attorno alle ginocchia rannicchiate, respirò l'aria notturna; non voleva dormire, con gli occhi fissi davanti a sé, si tergeva, prima che rotolassero via, alcune lacrime dagli angoli degli occhi".

La preoccupazione principale di Elisabeth - di questo si occupa il testo subito dopo - è diretta alla figlia di Rapatz, Sibilla, che ella vorrebbe in qualche modo proteggere dalla conoscenza di questo rapporto sessuale. Pure, è proprio nella brutalità sensuale, che ella insieme teme e desidera, che sta il segreto dell'attrazione esercitata da Rapatz su Elisabeth. Egli era "qualcosa di completamente diverso... da tutti gli esseri umani che ella conosceva e si sentiva piccola, preda di un animale feroce, e il suo corpo ne aveva paura".

Non c'era persona, persino fra quelle che lavoravano nella casa, che riuscisse più a sottrarsi alla malia di Rapatz, una volta entrata in suo potere. Elisabeth si chiedeva: "Che cosa aveva il signor Rapatz, che teneva in pugno tutti..."? Alla fine ella non può più fare a meno delle tenerezze brutali di Rapatz ed è proprio lei a sollecitarlo a venire a letto con lei; ella diventa "prigioniera delle notti di Bertold ed egli prigioniero della sua insaziabilità".

La sua brama è una malattia che contagia Elisabeth, la sua insaziabilità la sommerge, ma "egli non l'amava, né ella lo amava".

Elisabeth diventa estranea a se stessa e se ne sta perplessa e infelice di fronte all'altra se stessa che si sta manifestando. La situazione si inasprisce. Rapatz, nella sua fantasia sessuale sfrenata, incalza Elisabeth perché si diverta con altre persone, con lui o senza di lui. E un giorno, quando ella nomina per caso il nuovo guardaboschi Sascha, Rapatz pensa che ella si sia decisa a realizzare le sue fantasie. Ma, per Elisabeth, Sascha non incarna promesse di pratiche erotiche, ma anzi rappresenta una speranza di liberazione dalla sua condizione senza uscita. Pensa all'incontro avuto con Sascha nel bosco, quando lui l'aveva sorpresa a deporre fiori davanti a un crocefisso. Si era sentita osservata, come se stesse facendo "un gesto osceno". Poi, quando

egli le aveva chiesto se fosse pia, non aveva saputo cosa rispondere. Poi egli le aveva tracciato un segno della croce sulla fronte e aveva detto: "Lei, bella e pia". Questo le passa in testa, quando Rapatz, con minacce di morte, vuole spingerla ad andare a divertirsi con Sascha nel bosco il giorno dopo. Elisabeth ubbidisce al comando, ma invece del divertimento, avviene la liberazione dalla malia di Rapatz, attraverso un processo di tipo mistico. Essi stanno, una di fronte all'altro, quasi in deliquio. "All'improvviso egli la strinse con forza e [...] insieme con dolcezza ad essi, lì in piedi, avevano dei loro corpi una percezione più definitiva che in un congiungimento. Se ne stavano semplicemente lì, il corpo dell'uno premuto contro il corpo dell'altra, come condannati, che qualcuno aveva legati insieme a un palo, <nudi tanti secoli fa>, <per bruciarli>, e questo ardere era più di ogni altra sensazione mai provata da Elisabeth e niente più esisteva al di là di quello".

Il bruciare - una metafora presente in tutta l'opera di Ingeborg Bachmann, sempre legata all'assolutezza di fronte alla vita e all'arte, come vien detto esemplarmente in *Malina* con riferimento a Gaspara Stampa: "vivere ardendo e non sentire il male" - elimina la schiavitù della brama sessuale e la forza purificatrice del fuoco permette ad Elisabeth di ritrovare se stessa. Ma la possibilità di agire non le viene concessa. Senza nemmeno aver parlato con lei, Rapatz intuisce per istinto di aver perduto il suo potere su Elisabeth, poi, tutto quello che segue, avviene così rapidamente, "che nessuno più tardi tentò di ricostruire i fatti. Egli doveva aver preso l'arma e aver mirato su Sascha ma con altrettanta rapidità Elisabeth doveva essersi <gettata> davanti a Sascha". Un colpo mortale colpisce in pieno Elisabeth, poi Rapatz scarica tre colpi su Sascha e con un quinto si uccide. Per chiunque ne sia estraneo, questo dramma sembra inspiegabile "e <così> d'opinione pubblica> si fece un quadro confuso e incomprensibile dell'orribile storia nella casa di caccia". Alla fine, Elisabeth Mihailovics viene scannata una seconda volta da Toni Marek, che ha sulla coscienza anche Fanny Goldmann. A lui, come ex amante di Elisabeth, per null'altro che per questa sua prerogativa, la società viennese riconosce la competenza di "decifrarla". Così, secondo lui, ella era stata "solo alla caccia dei soldi" e, socialmente, un'ambiziosa "pazzesca", ma a lui, questa "oca sognatrice" aveva dato sui nervi; questo è il quadro di Elisabeth che circola ora per Vienna, anche se non corrisponde affatto alla verità.

Qui ci troviamo di fronte a un'altra *Causa di morte* i cui retroscena diventano riconoscibili solo se si guarda al di sotto della superficie. Nel frammento di romanzo *Il caso Franza*, la protagonista Franza viene umiliata e ridotta a un caso clinico da suo marito, il noto psicoanalista

Jordan. Questi le rappresenta il suo modo di pensare e di percepire come pazzo e patologico e alla fine distrugge la sua identità. Nessuno può sospettare che Franza venga lentamente uccisa, perché Jordan simboleggia le norme di comportamento che la società riconosce e ha sancito.

Il personaggio di Fanny Goldmann trova la morte per una polmonite, dopo che Toni Marek l'ha sfruttata, ingannata e usata come materiale per il suo romanzo. Le protagoniste femminili dell'opera tarda di Ingeborg Bachmann figurano come oggetti e come vittime di modi di pensare e di comportamenti maschili, ai quali esse non hanno niente altro da opporre che la dimostrazione della loro identità distrutta. A loro è negata la possibilità di trovare una nuova identità; la Bachmann non mostra alcuna via di uscita da questa situazione. Mentre nelle opere citate, la storia della sofferenza di una donna sta al centro del racconto e il dualismo maschile-femminile è legato a figure sviluppate sul piano dell'azione (il carnefice Jordan, Marek o Rapatz da una parte, la vittima Franza, Fanny Goldmann o Elisabeth dall'altra), il romanzo *Malina* invece deve essere letto come un "processo spirituale", in cui maschile e femminile (Malina e Io) formano un'unità di figura e controfigura. Una parte di questo tutto, la parte femminile Io, alla fine sparisce, dopo che il personaggio Io ha ricostruito nella sua mente la sua storia, una storia di ferite e distruzioni. Il motivo carnefice-vittima e il dualismo maschile-femminile si presentano come un processo dialettico. Non esistono storie individuali e il ruolo di carnefice non viene rappresentato da un personaggio, ma compare come la figura del padre-assassino nei sogni, figura "che pratica quello che la società pratica", come dice Ingeborg Bachmann nelle interviste. Non a caso l'autrice voleva che si intendesse il romanzo *Malina* come una sorta di "ouverture" al ciclo delle *Cause di morte*; in primo luogo, perché in esso si rappresenta la genesi di un processo di distruzione, in secondo luogo, perché una parte del tutto, la parte Malina, sopravvive e può essere impiegata come narratore di tutte le altre *Cause di morte*: "Malina ci potrà raccontare che cosa gli ha lasciato l'altra parte del suo personaggio, l'io. Infatti, anche se la società non compare quasi in questo libro, è chiaro che questo personaggio ha certamente conosciuto altre persone ed ha avuto a che fare con persone di tutti i tipi a Vienna. Queste persone compariranno più tardi".

Questo spiega la caratteristica di Ingeborg Bachmann di far ricomparire più volte gli stessi personaggi in opere diverse. Nel romanzo *Malina* vengono già presentati i drammi e le protagoniste delle storie, che diventeranno poi le *Cause di morte*, raccontate da *Malina*, "perché prima era possibile vedere Odòn Patacki insieme a Franziska Ranner, ma poi si vedeva Franziska Ranner insieme a Leo Jordan; perché Leo Jordan, che prima era sposato con

Elvira, quella che poi avrebbe aiutato il giovane

Marek, si era sposato altre due volte; perché il giovane Marek poi mandò in rovina Fanny Goldmann,... ma poi questo Marek anche con Elisabeth Mihailovics, che a sua volta si era imbattuta in Bertold Rapatz, di nuovo...". Il frammento "Avidità" si inserisce nel "girotondo" delle *Cause di morte* dell'opera tarda di Ingeborg Bachmann, la sua pubblicazione contribuisce a una comprensione sempre più completa del ciclo delle *Cause di morte*, che l'autrice aveva in mente, ma che non poté realizzare. (Traduzione dal tedesco di Maria Redaelli)

Note

(1) Il titolo tedesco del racconto annunciato e non finito è "Gier".

(2) *Tre sentieri per il lago*, Adelphi, Milano 1980 è la traduzione dal tedesco a cura di Amina Pandolfi e Ippolito Pizzetti del volume *Simultan* che raccoglie i cinque racconti "Simultaneo", "Problemi problemi", "Occhi felici", "Il latrato", "Tre sentieri per il lago".

(3) Cfr. *Il caso Franza*, Adelphi, Milano 1988, traduzione dal tedesco di Magda Olivetti, pp. 12-13.

(4) Cfr. "Tre sentieri per il lago", in *Tre sentieri per il lago*, cit., pp. 214-215.

(5) *Ivi*, p. 216.

(6) *Cause di morte o Modi di morire, (Todesarten)* è il titolo di un ciclo di opere progettato dalla Bachmann e rimasto incompiuto di cui fanno parte, oltre al romanzo *Malina*, i frammenti *Il caso Franza* e *Requiem per Fanny Goldmann*.

Avidità

di Ingeborg Bachmann

Il nonno di Bertold Rapatz (1) era stato uno dei quattro fondatori della ferrovia Linz-Budweis e, proprio come F. Musil, ottenne un titolo nobiliare per questi <meriti>, ma, <anche> senza contare il rapido sopravvenire della repubblica, i Rapatz <ebbero> per pochi anni il privilegio[?] di fregiarsi del titolo nobiliare di von Rapatz. Se Bertold Rapatz <risentisse> o no della perdita della novella nobiltà acquisita da suo nonno, non si era ancora riusciti ad appurarlo, ché, per principio, non si faceva mai chiamare signor von Rapatz, come altri <austriaci>, ma signor Consigliere di commercio o signor Diplomato in commercio aziendale; il personale aveva istruzioni di dire signor Rapatz ed egli teneva a sottolineare di essere un repubblicano fino al midollo. Strano però, ma di partiti non ne voleva proprio sapere e considerava il parlamento un branco di porci e, siccome il modo di esprimersi del nobile signor von Rapatz pareva a una signorina Mihailovics non solo rozzo [...] e volgare, dopo alcuni giorni, in preda a confusione, lei non sentiva quasi più che egli trovava tutto quello che lo circondava una porcata, uno sconcio e i suoi partner, banchieri e impiegati li definiva a squarciagola imbecilli e cretini, infatti il suo essere repubblicano si esprimeva nel signor Rapatz in una maniera inusuale di trovare, per così dire, tutti gli esseri umani uguali. Sua cugina, sposata con uno di questi conti, che erano il sogno di Elisabeth, si prendeva l'epiteto di stupida gallina, ma anche Radmilla se lo prendeva, però quando lui dava della stupida gallina a Radmilla, che in fondo era la sua cuoca, ad Elisabeth per un attimo si fermava il cuore, perché sapeva che non era più consentito di dare della stupida gallina e si stupiva che Radmilla non desse seduta stante le dimissioni; però Radmilla non solo non dava le dimissioni, ma anzi aveva deciso, come suo marito Milo, di dedicare la sua vita al signor Rapatz e già da sedici anni si lasciava insultare, malpagare e mandare al diavolo. <Su questi> legami Elisabeth ci doveva tornare a riflettere spesso, su padrone e servitori, dal momento che mai a Vienna si era venuta a trovare in simili situazioni,

né conosceva qualcuno che aveva ancora sette "impiegati", così si esprimeva Radmilla che senza dubbio ne aveva il comando, e poi ancora sentiva parlare di guardaboschi e di capoguardaboschi e del vecchio Chauffeur Peppi e poi venne dall'Italia una cartolina dell'istitutrice. Poiché Elisabeth non vedeva né una signora Rapatz, né qualche rampollo Rapatz che l'avrebbe potuta mettere al corrente, le sere a cena si intratteneva da sola col signor Rapatz, piena di confusione, perché nessuno le spiegava niente. <La> Resi serviva in tavola, una volta comparve Radmilla e fece un segno a Resi, il signor Rapatz rideva a gran voce: "Storia dell'arte, proprio storia dell'arte, ma sì, le si attaglia benissimo, <lei> che ha proprio l'aspetto di un oggetto artistico, lei, la dama di porcellana di Vienna; ma almeno ce le ha un paio di scarpe decenti e qualcosa di carino da vestirsi" ed Elisabeth rideva imbarazzata, le sarebbe piaciuto andare a passeggiare, "A passeggiare", gridava il signor Rapatz, "la dama di Vienna vuole andare a passeggiare in questo posto. Ma lei mi fa crepare dal ridere, proprio mi fa crepare dal ridere". Il signor Rapatz la conduceva in un'altra stanza, così un po' alla volta Elisabeth cominciava a capire la casa, c'erano pesanti mobili di legno, piuttosto brutti e un bar <da cui> il signor Rapatz [...] tirava fuori Steinhäger e genziana e poi gliene versava un grosso bicchiere. Elisabeth, costernata, si schermiva: "Ma no, per favore, è troppo <forte> per me, con un sorso..." <...>. [...] Elisabeth amava il Cinquecento (2), poi, per spiegare, diceva il sedicesimo secolo, dato che il signor Rapatz non capiva. Si guardava intorno impacciata alla ricerca di libri, ma non ne vedeva neanche uno. Intanto il signor Rapatz parlava della caccia, voleva andarci alle cinque l'indomani, Elisabeth amava la letteratura francese, molto meno quella inglese, non le riusciva proprio di amare Fielding o Sterne, non le era possibile. Invece adorava le figure femminili dei romanzi francesi; conosceva meglio la duchessa di Langeais o la <principessa> di Turr Cremata [?], che la Sig.na Novotny o tutte le donne che l'avevano incontrata. Gli uomini non li cercava nei libri, loro esistevano. Toni Marek aveva più esistenza di Lucien di Rubempré e il signor Rapatz era più possente e misterioso, del duca di... [...] senza libri, ma a volte anche senza uomini, non poteva addormentarsi e così pensava che Toni presto sarebbe stato a Francoforte, però con sua moglie, ma quando lui aveva ritirato la sua parola lei allora aveva un volo diretto per Francoforte da Klagenfurt e aveva chiamato la AUA di Klagenfurt, ma aveva saputo che tutti i voli erano cancellati. <...> Il signor Rapatz non dava feste e non faceva inviti, perché andava a caccia e la caccia assorbiva tutti i suoi pensieri ed Elisabeth non faceva la conoscenza di giovani conti dei castelli vicini, ma sedeva accanto al signor Rapatz che fumava un sigaro dopo l'altro e che le raccontava di camosci e cervi, di caprioli maschi e femmine, di divieto di caccia e di spari ed ella lo ascoltava incurante, tutti

i voli per Francoforte cancellati e chiedeva: "Ma quando darò lezioni alla <sua> bambina, se vuole che vada con lei a caccia?". Il signor Rapatz rideva: "Bambina! Ma dove diavolo è andata quella mascazona - Radmilla! Dov'è la piccola, deve venire subito, deve uscire immediatamente dal suo buco, capito? E che non mi chiuda più la porta a chiave".

Un quarto d'ora più tardi, quando il signor Rapatz aveva dimenticato la piccola e stava mostrando un fucile ad Elisabeth e togliendone il cannocchiale di puntamento, comparve la piccola sulla porta. Elisabeth si alzò, la piccola era alta almeno un metro e ottanta, o un metro e ottantacinque, allampanata, magra, curva in avanti, lo sguardo torvo, forse miope, e disse piano buona sera. "Questa è Sibilla, e non la chiami <Sibille>, perché è più italiana di sua madre e di tutta quella gentaglia messa insieme". In effetti non si sarebbe potuto pensare niente di più estraneo ad una casa di caccia in Carinzia, che questa ragazza secca come un'acciuga, curva, nera e torva, che pareva aver salvato da un'epoca remota lineamenti di antica bellezza, assomigliava alle principesse Carafa che Elisabeth aveva avuto modo di vedere con i loro nobili colli e nasi, e adesso stava lì davanti a lei curva, giovane e selvaggia, Sibilla, e il signor Rapatz le batteva un <...> sulle spalle, si inchinò ancora una volta, fece un cenno e uscì.

"Allora, che ne dice della mia amabile figlia?". Elisabeth taceva e, per la prima volta, guardò con attenzione il signor Rapatz, la sua figura gigantesca e massiccia, doveva aver avuto capelli castani, gli occhi erano verde-bruno, no, a parte l'altezza, non poteva [...] esserci nella piccola nessun elemento ereditato da lui ed Elisabeth disse timidamente: "Sua figlia è molto bella", "Bella, bella", sbraitò lui, "un simile manico di scopa, ma la smetta. Già si fa certe idee da sola. Mangiare, deve. Così mette su <un po'> di polpa, altrimenti nessuno me la sposa".

Tre settimane più tardi, Elisabeth tornò nella sua camera alle quattro del mattino. Si sedette sul [...] letto, le mani attorno alle ginocchia rannicchiate, e si tergeva, prima che rotolassero via, alcune lacrime dagli angoli degli occhi. Che aspetto avrebbe avuto alla prima colazione, che avrebbe detto, [...] e la piccola avrebbe notato qualcosa?

Elisabeth ora non era più certa che Sibilla volesse liberarsi dalla prigione, non riusciva a capirlo, ma anche lei era prigioniera e non riusciva a capirlo. < ... > Il signor Rapatz amava le barzellette brevi, storie che Elisabeth non trovava comiche, ma che invece facevano barcollare l'enorme corpo di lui per il gran ridere; egli le ripeteva ogni tre o quattro giorni e non notava che le aveva già raccontate. Egli amava lo Streinhàger, lo slibowitz, meno la genziana, <il quetsch>, il calvados, la grappa; Elisabeth si agitava particolarmente con la grappa, mentre il

<resto> lo trovava <bevibile> e imparava a bere a piccoli sorsi, si svegliava intontita fra gli effluvi di quetsch e i vapori di calvados e a volte, dopo aver bevuto, lo abbracciava con ardore, tanto, alle cinque del mattino, era sicura di non trovarselo più nel letto, perché egli aveva la forza di alzarsi e di andare a caccia, anche dopo una mezza bottiglia di <quetsch>, ed Elisabeth andava avanti a dormicchiare fino a metà mattina, finché si risvegliava dalla narcosi.

Venne assunto un guardaboschi, che proveniva dal Montenegro e che veniva chiamato semplicemente Sascha, perché aveva un nome impronunciabile, dopo che il vecchio Mookutti [?] andato all'ospedale, non se l'era cavata.

Il signor Rapatz affermava che Sascha era il guardaboschi peggiore e <più incapace> che mai gli fosse capitato di incontrare, ma lo tenne lo stesso. Per la prima volta non gli venne in mente di offrirlo ad Elisabeth e poi diceva: "Quelli del Montenegro sono malati".

Ella incontrò Sascha nel bosco, gli camminò a fianco per un tratto, egli si teneva un po' discosto da lei, faceva mostra di cercare qualcosa, esaminava le tracce, qui era passato un cervo; anche Elisabeth <fece> mostra di cercare, gridò piano, era rimasta [...] impigliata nei rovi, disse: "Ma insomma, mi aiuti ad uscire di qui", ma Sascha rimase muto e la osservava mentre si districava; ella con le gambe tutte graffiate lo guardò arrabbiata, poi corse via per quella che era la sua strada, la strada di casa. "Sascha è veramente un idiota", ella disse a Bertold, mentre egli urlava a Radmilla: "Metta la polvere di penicillina sui graffi" e intimava: "Niente alcool", perché Radmilla era piuttosto propensa all'alcool.

Il giorno successivo, mentre il temporale ancora si faceva desiderare, Elisabeth si mise di nuovo per strada e prese a guardarsi intorno in tutte le direzioni. Aveva alcuni fiori di campo in mano e gli occhi pieni di lacrime - certo dipendeva dall'afa - non sapeva più che cosa faceva lì, perché si trovava in quei monti, lei prigioniera delle <notti> di Bertold ed <egli> prigioniero della sua insaziabilità, di cui però <non> conosceva il motivo; improvvisamente ella chinò il capo e posò i suoi fiori sopra i fiori dei contadini e dei guardaboschi, forse piegò un poco anche le ginocchia e intanto pensava alla sua felicità e alla sua infelicità e che la sua felicità non la rendeva felice, ma che la sua infelicità si stava quasi trasformando in felicità e poi ebbe un sussulto di spavento perché Sascha era comparso improvvisamente ed ella lo guardava senza parole, <come> se l'avesse sorpresa a fare un gesto osceno, a cui lei stessa non era in grado di dare un senso e poi egli si avvicinò lentamente e disse: "Lei pia? Io essere pio. Qui poche persone pie, io venire da gente pie". Elisabeth non sapeva che rispondere e scosse il capo, egli

si segnò davanti alla cappelletta, ella distolse lo sguardo, poi egli le camminò accanto, in modo diverso dal giorno prima, quando aveva dovuto andare con lei. Prima di svoltare <per l'incrocio davanti alla proprietà, là dove c'erano due alti cespugli, egli le diede un rapido bacio, poi le tracciò un segno della croce sulla fronte: "Lei bella e pia". Poi la lasciò proseguire da sola ed Elisabeth salì di corsa verso casa, non trovò nessuno, si prese qualcosa da bere, un'acquavite di genziana, e, quando Rapatz arrivò, le disse: "Questo non te lo puoi aspettare". Le infilò la mano sotto la gonna ed ella disse <velocemente>: "Andiamo da te, da me forse c'è Resi o Radmilla. Volevano fare ordine, o togliere le tende, o non so che altro". <...> "Come trovi la Hetti? Un tipo carino, no? Anche se è un po' scema, ma tanto quelli di Marburgo sono tutti scemi, le donne intendo. Tu le piaci, non vorresti? Ma che c'è piccola, non fare così. Fa più piacere con due donne, a me almeno". Ed Elisabeth, senza collera: "Ma a me no, non posso farlo. Non posso neanche pensarlo; è difficile spiegartelo, ecco, non vorrei che un'altra donna lo veda", fece uno sforzo per rifletterci, non le importava cosa pensasse la gente, ma proprio non poteva farlo. "Davvero mi privi di un divertimento" egli disse, "ma prenditi del tempo". Poi soggiunse ridacchiando: "Ma con due uomini, che ne diresti?" Elisabeth rispose esitante: "Beh, questo sì, questo già un po' di più. Sì, potrei immaginarmelo". "E allora, chi vorresti" egli domandò. "Ma dai, lascia perdere, nessuno vorrei" rispose lei, che pure era quella che ora, sempre più spesso, lo sollecitava a fare l'amore, la mattina, il pomeriggio, la notte. Per lei ormai contavano soltanto quelle ore, e voleva ascoltare tutte le parole volgari che egli le diceva, come se volesse imparare una nuova lingua, e a volte ne ripeteva qualcuna, ma da lei <uscivano> così tormentate, come i primi vocaboli di francese che aveva imparati a scuola tanti anni prima. A volte egli diceva brusco: "Oggi no, dama di porcellana, oggi no". Però la notte, egli andava da lei ed ella non sapeva se fosse per la sua età che egli considerasse suo dovere dormire con lei ogni notte, perché Marek non ci aveva mai nemmeno pensato, ed era lei che invece <...> tre settimane, come se un periodo di tre settimane fosse il più naturale del mondo e, in fondo, lui era di trent'anni più giovane. Il suo era un problema <ben strano>, aveva a che fare con un uomo insaziabile, che la rendeva insaziabile, che non l'amava e che ella non amava. Una volta ella disse: "il nuovo guardaboschi", "Oho", disse egli, stringendosela teneramente contro, "il nuovo guardaboschi eh, va be', staremo a vedere".

"L'ho detto solamente perché speravo che tu mi dessi uno schiaffo, solo per questo". Troppo bello, per prendere uno schiaffo. Con te ci si fa dell'altro, piccola", disse ed ella gettò un urlo di orrore ed egli prese a dire quelle parole incomprensibili, a cui <lei> mai avrebbe potuto abituarsi.

In piena notte, prima di addormentarsi, egli disse: "Domani te ne vai nel bosco con lui, mi ascolti? Qui in casa non me lo vieni a fare". "No, non ci vado", disse lei [...] "perché non voglio". "Tu ci vai, e la sera tutto voglio sapere, tutto e con precisione e nei minimi particolari". Egli non aveva mai parlato così con lei, faceva molto più paura di quando urlava, ella ebbe paura che l'avrebbe strozzata. Quasi avesse indovinato la sua paura, egli la prese per il collo con le due mani. "Te lo strizzo, cara la mia gallinella, se non mi <ubbidisci>; ma tu ci andrai. Devi avere il tuo divertimento". "Non avrò divertimento, non posso". "Tu lo avrai, perché sarà un divertimento per me. I nostri divertimenti sono i <miei>, hai capito?". Elisabeth stava con Sascha nella radura, la strada per andare lì era un po' melmosa ed ella aveva [?] le scarpe; non sapeva come incominciare. Disse: "Sascha, per favore, aspetti un attimo, che le devo dire una cosa". Poiché egli non si muoveva, ella gli si avvicinò e gli pose le braccia sulle spalle, il suo viso sfiorava il viso di lui; sussurrò: "La prego, Sascha". C'era molto caldo, ed afa, e quel sole che trafigge, come ella ben sapeva, quando si sta fra le piante e le loro ombre; non era più così assurdo come si era immaginata. "Mi gira tanto la testa", disse ed egli annuì ed ella vide che anche lui aveva lo sguardo di chi sta male, di chi ha troppo caldo e che tutti e due stavano per svenire e lo baciò dove la camicia era aperta, dove c'erano tanti peli scuri, davvero aveva la nausea, ma non sapeva più perché, sapeva solo che anche lui stava così; poi egli disse qualcosa di spaventoso: "Signora" (3). Per <lei> quello era il nome delle prime signore Rapatz; si interruppe, lo fissò incredula, mormorò: "Mi chiamo Elisabeth. Di' Elisabeth". All'improvviso egli la strinse con forza e [...] insieme con dolcezza ed essi, lì in piedi, avevano dei loro corpi una percezione più definitiva che in un congiungimento. Se ne stavano semplicemente lì, il corpo dell'uno premuto contro il corpo dell'altra, come condannati, che qualcuno aveva legati insieme a un palo nudi, tanti secoli fa, <per bruciarli>, e questo ardere era più di ogni altra sensazione mai provata da Elisabeth e niente più esisteva al di là di quello. E ardenti si separarono l'una dall'altro e tornarono indietro. Ella arrivò pallidissima a casa, andò nella sua camera a sdraiarsi e dopo un poco venne Resi e disse che il signore era arrivato e la pregava di raggiungerlo nel soggiorno. Ella lentamente si rassetò, poi si cambiò, cercò fra i vestiti, non voleva scendere con quei pantaloni e quel pullover; indossò un abito chiarissimo, rosa, che non aveva mai portato prima, perché lì non c'erano occasioni. Trovò Rapatz nel soggiorno e per la prima volta vide Sascha seduto e non in piedi davanti a lui.

Egli andò a prendere un terzo bicchiere e le versò una grappa, parlò con Sascha di selvaggina, scherzò, scambiò il suo bicchiere di quetsch con quello di lei; ella si udì dire qualcosa, ma non capiva il significato di quei discorsi. Egli era così di buon umore ed aveva appena terminato di

raccontare una delle sue solite storielle, quella di Tito a caccia, che ella già conosceva, ma poi disse: «E ora a voi due» ed Elisabeth, che non sapeva da dove gliene venisse il coraggio, rispose: «Che significa? Di chi parli?». «E ora a noi tre», egli disse e bevve un sorso. Poi tutto si svolse così rapidamente, che nessuno più tardi tentò di ricostruire i fatti. Egli doveva aver preso il fucile e mirato su Sascha, ma con altrettanta rapidità Elisabeth doveva essersi gettata davanti a Sascha, infatti il tavolo era ribaltato, e il primo sparo la colpì (a morte, come stabilì la commissione) e solo dopo prese la mira ancora una volta, e una seconda, e una terza, che se fosse andata come dicevano i testimoni auricolari, si sarebbe dovuto parlare di massacro, ma solo uno fu lo sparo che aveva ucciso Elisabeth e tre Sascha, poi con un quinto Bertold Rapatz si era ucciso.

Traduzione dal tedesco di Maria Redaelli

Note

(1) Di "Avidità" pubblichiamo alcune parti inedite in italiano del frammento principale del racconto incompiuto. La traduzione di Maria Redaelli ha seguito l'edizione critica curata da Robert Pischl e pubblicata presso l'editore Locker di Vienna (1982). Le parentesi quadre e graffe corrispondono a quelle presenti nell'originale. La scelta delle parti che qui pubblichiamo è di Sabine Grimowski.

(2) In italiano nel testo, [n.d.t.]

(3) In italiano nel testo, [n.d.t.]

Le coperte ricamate...

di Renate Siebert

A Ethel

Mi accorgo che una riflessione sulle modalità della mia produzione intellettuale può rappresentare un invito a raccontare la mia vita nel suo dispiegarsi in relazione al mondo: un romanzo di formazione. Nello stesso tempo mi vedo però anche come una sposa che, soddisfatta, apre bauli e cassapanche per incantare le vicine con la vista di lenzuola, asciugamani e coperte ricamate. Voglio dire che sento fortemente le tappe di un percorso che ho lasciato alle mie spalle e, insieme, sento di aver raggiunto posizioni, mai definitive, certamente, ma tuttavia consapevoli e stabili per il momento. Tra quel "me" che partì tanti anni addietro alla ricerca del mondo e quell'altro "me" che l'elaborazione del mondo mi ha restituito, si situa il rapporto con me stessa, un incontro avvenuto finalmente e che permette anche relazioni migliori con gli altri.

La conoscenza, la presa intellettuale sul mondo - da che serbo ricordi - aveva due facce: aggredire il mondo oppure difendermi dagli altri. Erano proprio le potenzialità progettuali della comprensione e della presa intellettuale rispetto a ciò che mi circondava che mi permettevano di fantasticare anche esattamente il contrario: potevo, al limite, pensare di tirarmi via radicalmente, di togliermi, di togliermi la vita. Tra me e me fantasticavo di poter chiudermi ermeticamente dentro una piccola scatola nera, di ferro: una "oggettivizzazione" tutta rivolta in dentro.

Le prime esperienze con il sapere, con la cultura codificata, quelle del liceo e dell'Università appaiono, così, nel ricordo, sostanzialmente interiori: spiavo ciò che accadeva "fuori" per farne tesoro "dentro". Come un criceto alle prime avvisaglie dell'inverno ero perennemente

in trincea, facevo indigestione di tutto, guardinga e diffidente. Non ricevevo stimoli culturali dalla mia famiglia, tutt'altro, e questo ha probabilmente alimentato la mia curiosità morbosa, ma anche la mia diffidenza. Cercavo di non far capire ciò che capivo; assumevo svariati travestimenti per non espormi, facevo spesso "la stupida" per sentirmi le spalle coperte. Molto a lungo ho giocato sull'ambiguità che "una ragazza bella *non può* anche essere intelligente", mentre, al coperto, affilavo le mie armi.

L'essere ragazza, poi donna ha giocato molto nel mio "romanzo di formazione". Per tanti, ma proprio tanti anni non mi sentivo capace, non mi sentivo all'altezza di partecipare *attivamente* alla cultura alta; facevo una vita semi-clandestina, da parassita. In compenso *ascoltavo* molto, moltissimo. Ma anche l'ascolto fu passivo, così come - a guardarlo da oggi - mi pare che facessi tante letture in modo passivo. Rimanevo distante da tutto ciò che leggevo, ma non perché non mi piacesse, non mi appassionasse, anzi. Tra me e i libri, le teorie, i discorsi colti, sia scientifici, letterari oppure politici c'era un solco profondo: non consideravo mio tutto quel mondo splendente. Come Cenerentola spiavo gli splendori della Corte, ammiravo i balli degli altri. Ammiravo i compagni e le poche compagne che consideravo bravissimi, adoravo i professori. Ma io mi ritenevo esclusa da tutto ciò, per definizione, quasi per nascita. Mi consideravo tollerata, ma nella sostanza superflua in confronto all'importanza che il sapere "giusto" rivestiva agli occhi miei.

Questa situazione paradossale si condensava nel rapporto con Adorno, padre per eccellenza di tutti noi, generazione di orfani disperati, con sulle spalle il vuoto delle autorità e delle tradizioni e il peso degli orrori di Auschwitz. Seguivo le sue lezioni a partire dal presupposto che, comunque, non avrei capito. Avvolta nei lacci di una "self full filling prophecy" decretavo io stessa l'impossibilità. Durante seminari oppure esami temevo addirittura di non comprendere le sue domande, mi ritenevo inadeguata, ero come ipnotizzata dalla paura, rispondevo quasi un po' a caso, aggrappandomi qua e là a qualche concetto che mi pareva di aver afferrato nel flusso delle sue parole. Molti anni dopo, adesso, riesco a mettere a frutto questi tesori nascosti che allora, a mo' di formica laboriosa, incameravo. Neanche i voti buoni, la tesi, il riconoscimento esplicito del maestro intaccavano la mia convinzione profonda. La mia reazione non fu: allora anch'io sono capace, ma: adesso non devo deludere lui. La prima esperienza di scrittura fu la mia tesi di laurea su Frantz Fanon, un'analisi del rapporto fra colonialismo e alienazione. La storia di questa tesi, e più ancora le vicende della successiva pubblicazione, hanno dell'incredibile. La tesi, per me, rappresentava un indistricabile misto

fra appropriazione ed estraneazione: era *mia* totalmente. Impegno, passione, identificazione: l'elaborazione del passato, il razzismo, il Terzo Mondo, le mie amicizie, i miei viaggi in Africa. Dall'altra parte, però, rappresentava anche il banco di prova del mio rapporto con le grandi costruzioni teoriche: marxismo, esistenzialismo, psicoanalisi, teoria critica: Francoforte. Erano approcci che erano miei, dichiaratamente e con passione - ma, nel profondo, non li sentivo miei, perché non ero assolutamente all'altezza... Il seguito ha del tragico-comico. La pubblicazione, il "successo" del libro che fu tradotto in francese, italiano, spagnolo e inglese, mi colse del tutto impreparata. Fu un autentico choc, tanto che la mia reazione fu quella di nascondermi, letteralmente. E non lo dico per scherzare. Con la consueta doppiezza ne ero, evidentemente, fierissima, dentro, dentro, dentro di me. Ma a livello pubblico ho praticamente negato di essere stata io l'autrice di quel volume. Ho cambiato paese, lingua, indirizzo, non ho mai risposto alle lettere che ricevevo in seguito alla pubblicazione, né alle sollecitazioni della critica sui giornali; mi sono rifiutata di andare a qualsiasi convegno per parlare di Fanon (per poi, da lontano, guardare tutti quelli che c'erano andati, con invidia). Tanto ero angosciata, evidentemente, che ruppi persino i miei rapporti di amicizia con Josie, la vedova di Frantz Fanon - e questo è ciò che forse oggi mi pesa di più. Il lutto per la sua disperata morte, qualche mese fa, fu anche un piccolo lutto per una parte della mia vita che avrei potuto, ma non ho saputo vivere. Un altro mio lavoro, qualche anno dopo, ebbe da me un'accoglienza ancora meno calorosa. Avevo fatto una ricerca sulla mancata industrializzazione di una zona mineraria in Sardegna, ricerca in biblioteca e sul campo, sia in Sardegna che a Milano. Interviste, colloqui, incontri con operai, industriali, famiglie. Molta parte era già scritta. Ma il tutto non ha fatto in tempo a nascere: una disperazione intima, la fine di un amore, un fallimento relazionale che in quel momento ritenevo totale, senza possibilità di riparazione ha trascinato con sé anche il lavoro intellettuale di quella fase. Ho bruciato nel fuoco tutto ciò che avevo scritto. Crudelmente. In questo lavoro vedo oggi una "oggettivizzazione" alla quale, tuttavia, io non avevo riconosciuto nessuna vita propria. Questo oggi mi dispiace. A partire da adesso mi colpisce anche la radicalità distruttiva che leggo in questo gesto, un gesto spontaneo, ma che tuttavia non fu affrettato, appariva semplicemente necessario. Probabilmente non ero ancora capace di oggettivizzare, non ero capace di separare i miei prodotti intellettuali dalle mie vicissitudini personali, dai miei stati d'animo. Credo che in qualche modo, però, io fossi consapevole di questo, tanto che, in quei tempi, rifiutai di avere figli, Non mi sentivo in grado di avere figli, non sarei stata capace di riconoscergli una vita propria. (Da che ho cominciato a scrivere di questo episodio penso a metafore di maternità, mancata maternità. Parlando

del gesto di buttare i fogli nel fuoco, mi veniva in mente il paragone con un aborto procurato: non volevo scriverlo, mi sembrava brutto. Eppure è vero, è così che l'ho vissuto).

A pensarci bene, il nesso con il mio rapporto con la maternità c'entra. Le due esperienze a cui ho accennato hanno in comune che io non gli riconoscevo una vita propria (sono miei, ma sono anche capaci di vivere da soli); vivevo in uno stato fusionale con loro: quando andavo giù io, senza via di scampo, li trascinavo con me. Da ché ho figli, da ché ho desiderato fortemente di averli, è cambiato anche il rapporto con i miei prodotti intellettuali: innanzitutto li tratto meglio, li ascolto, li curo, li stimo pure, mi piacciono. Finalmente li sento miei, finalmente possono accettare la critica, persino la cerco. Ma penso anche che questi processi abbiano lasciato un'impronta sul mio lavoro stesso: ciò che prima era scisso irrimediabilmente, la mia passione, l'impegno, il piacere da una parte e l'ascolto e il ricorso ai concetti e le grandi costruzioni teoriche dall'altra (che adoravo, ma sentivo tuttavia altro da me) si è fuso, ha trovato una modalità di essere insieme, che mi permette anche di instaurare un rapporto critico con la teoria stessa. Sono io che stabilisco una relazione fra esperienze mie e altrui (ad esempio in una ricerca) e le nozioni, i concetti, le costruzioni interpretative; sono finalmente libera dall'obbligo di dover dare risposte universali, non sento più quell'opprimente senso di colpa quando avverto che le mie conclusioni, ad esempio, non sono risposte valide in generale. D'altra parte però ho tante volte l'impressione che la parzialità della mia ricerca possa arricchire quel sapere che, non tanto tempo fa, sentivo come irraggiungibile.

Sono diventata selettiva: magari non sono moltissime le cose che mi interessano attivamente, mi appassionano (coltivo un vero disprezzo per un sapere di tipo enciclopedico, tutto rivolto ai fatti e ai nomi), eppure capisco, incentivo, incoraggio che altri amino teorie diverse, saperi diversi. Voglio fare un esempio per chiarire che questa "tolleranza" intellettuale non significa, per me, indifferenza. A volte mi capita, per la preparazione di una tesi di laurea oppure in sede di esame, che la studentessa/lo studente ragioni con riferimenti, categorie, o su temi che per me - intimamente - rivestono scarso interesse. Allora cerco di imparare da loro, di ascoltare, innanzitutto, la loro passione per quel sapere. Se avverto quell'atteggiamento sono disponibile ad andare avanti, insieme. Se sento indifferenza perdo immancabilmente l'interesse, magari rifiuto di curare quel tipo di tesi. In ogni caso cerco, però, di rendere trasparente questo percorso e i motivi della mia critica o del mio disinteresse.

Ho detto all'inizio che mi sembra di essere cambiata ora. Quella sposa a cui alludevo non solo

ha riempito i bauli di un bel corredo prezioso, ma si compiace di metterlo in bella mostra. Non teme più il ridicolo, come prima. Mentre per tanto tempo il rapporto fra fantasticheria e oggettivizzazione era sbilanciato verso l'interno (sentimento di onnipotenza sul versante fantastico - smarrimento e impotenza nella traduzione da dentro verso fuori), ora mi piace molto "mettermi alla prova". Ma dolcemente. Mi piace dondolarmi fra fantasia e produzione teorica, mi piace anche sperimentare, ad esempio, delle impossibilità, dei confini, dei limiti. Per quanto riguarda il mio lavoro, sia didattico che di ricerca, parlerei di una sorta di metodo, al quale ormai mi affido volentieri: parto dalle fantasie e riflessioni del dormiveglia, cerco innanzitutto di farmi portare liberamente dalla corrente dentro di me... via via le fantasie prendono forma, s'incontrano con la testa, col pensiero, entrano in relazione con le teorie esistenti... Potrei chiamarlo anche incontro fra narrazioni e teoria.

Molta di questa nuova sicurezza devo al rapporto con una donna - la mia amica Anna - la quale una mattina, nel dormiveglia appunto (eravamo andate a Firenze e a Roma insieme ad altre amiche ancora) mi aggredì, a bruciapelo, con la domanda: "Perché ti dai così poco valore?" - Non seppi rispondere. Ma quella domanda aveva colto nel segno, aveva una forza corrosiva. Mi sentivo scoperta, ma ne ero, finalmente, felice. Ho provato allora di coniugare seriamente narrazione e teoria, fantasia e oggettivizzazione "dura". Non è stato neanche tanto facile. Tuttavia mi sembra che nel mio ultimo lavoro, nel mio ultimo "bambino" metaforico, io possa, finalmente riconoscermi, accettarmi così come sono, pregi e difetti inclusi. Si tratta di una ricerca a base di storie di vita che mette in relazione me, donna e studiosa, con altre donne (*E femmina però è bella - Tre generazioni di donne al Sud*, Rosenberg & Sellier, 1991). È stato un lavoro lungo e paziente in cui mi sono permessa, per la prima volta, l'ascolto di tutte le *mie* sensazioni, di tutti i miei bisogni in relazione al rapporto con *loro*, in relazione all'ascolto delle *loro* voci. Interpretando i loro racconti ho cercato - insieme - di dare dignità teorica alle loro testimonianze e dignità narrativa alle mie elaborazioni. Senso comune, ma anche diffuso sapere sociologico insinuano a volte che la narrazione faccia capo piuttosto al "femminile", mentre l'interpretazione fortemente teorica sia di pertinenza "maschile". Non condivido assolutamente questo tipo di asserzione, sia che venga espressa da uomini, sia che venga proposta da donne. Nella ricerca menzionata ho cercato di coniugare entrambi. Strada facendo mi sono resa conto che non si tratta tuttavia "soltanto" di un problema teorico, di contenuto, ma che lo stesso approccio metodologico, fin dalle prime battute del lavoro, influenzi, condizioni addirittura, fortemente le possibilità di tener fede all'impegno di permettere che il nesso fra fantasticheria (come regno della libertà) e oggettivizzazione (come regno

della necessità) non solo non si spezzi, ma diventi addirittura progetto esplicito.

Gli oggetti impossibili

di Pina Giacobbe

“La relazione fra l'altezza e la spiritualità non è puramente metaforica. È una realtà fisica. Le persone più spirituali su questo pianeta vivono nei luoghi più alti. Così fanno i fiori più spirituali... Io chiamo spirito gli aspetti alti e chiari del mio essere e anima gli aspetti scuri e pesanti. L'anima dimora nelle profonde, ombrose vallate. Là crescono pesanti, torbidi fiori impregnati di nero. I fiumi scorrono come caldo sciroppo... Lo spirito è una terra di alte, bianche vette e di laghi e di fiori scintillanti come gioielli... Nessuno spirito rimugina in altera desolazione; perché la desolazione è delle profondità, come lo è il rimuginare. A queste altezze lo spirito dimentica l'anima lontano... ” (Hillman, '76).

Così scriveva, in una lettera a Peter Goullart, il quattordicesimo Dalai Lama del Tibet. Il linguaggio poetico, tuttavia, non riesce ad attenuare l'inesorabilità del taglio con cui vengono separati e contrapposti, punto per punto, simbolo per simbolo, i luoghi della terra da quelli che stanno più vicini al cielo. Ma l'aspetto determinante - su cui si fonda tutta l'etica della violenza e della sopraffazione dell'astrazione intellettuale - è la mancanza di metafora. Lo spirito, scientifico, metafisico, teologico, è obbligato dalla sua stessa retorica a prendere la propria posizione in modo *letterale*. Abolendo i luoghi intermedi, le mezze-luci delle incertezze, la separazione crea anche la necessità della scelta eroica di dove collocarsi. Dimenticata dallo spirito che ricerca l'Eternità, la storia delle nostre vite, della nostra terapia e dei nostri antenati scorre in basso, nel suolo e nel sottosuolo; ed è nella storia che si trova il nodo della Psicologia e l'abbraccio inestricabile che la unì alla Teologia più di mille anni fa, confondendo per sempre psicoterapia e discipline spirituali, estraendo, nella sterile unione, una misera anima morale dal pandemonio degli dei sacrificati nel nome dell'Uno. Anche come luogo geografico la Psicologia si pone in alto rispetto alla sensualità del politeismo greco. La Psicologia nasce infatti con la Riforma e ha le sue radici nel suolo tedesco e nel monoteismo. Così, se per la religione il corpo è carne da redimere, per la psicologia il corpo è inconscio

da liberare. E la fantasia inconscia della, e nella psicoanalisi, è quella di un viaggio eroico verso la luce, sostenuto da speranze pietistiche di salvezza personale e del vantaggio morale di lavorare per se stessi. Poiché i sistemi dottrinali della psicologia sono equivalenti secolarizzati del pensiero religioso sull'anima, ciò implica la necessità di "sacerdoti" che abbiano compiuto il viaggio a senso unico: dal mythos al logos, dall'es all'io, dal basso in alto. Nel movimento ascensionale i complessi devono essere sciolti, i demoni delle nostre passioni convertirsi in angeli di consapevolezza, il bambino perverso e polimorfo giungere al primato della sessualità genitale. In queste tappe verticali ogni mancata erezione psichica sarà addebitata al femminile che, essendo lento e pesante per natura, rallenta e deprime. E, con l'affilato strumento dell'interpretazione, l'io analitico cerca di estrarre ancora un po' di luce dove luce non c'è, riducendo, per esorcizzarlo, l'irriducibile dei corpi.

Prendere le distanze dalla logica maschile che costruisce l'io della conoscenza sulla logica degli opposti, fare il viaggio di ritorno al "luogo delle origini", per molte di noi è faticosissimo. Non si può tramutare in una festa tutto quello che è stato scartato e rifiutato, ciò che Luce Irigaray chiama "la dimenticanza della dimenticanza". Siamo cresciute nella cultura maschile e anche il nostro io si è formato nelle coordinate di questo immaginario. Gli anni dei miei studi per la laurea in psicologia sono rimasti nella memoria come "gli anni di Padova", legati a sensazioni contrastanti di ricchezza e povertà. All'università c'ero arrivata tardi, con un divorzio alle spalle e due figli maschi ancora molto giovani. Il senso di colpa più arcaico, connesso alla scelta della libertà, fu aggravato dalle teorie psicologiche sul concetto di "crescita". Per la psicologia, infatti, è dalla madre che dipendono tutte le patologie dei figli e le distorsioni della loro crescita. Quelle teorie trovavano terreno fertile per le mie associazioni personali; spesso pensavo di smettere, e per un anno smisi. Uno dei miei ragazzi stava male e tutto combaciava con le minacce della psicologia evolutiva. Mi sono occorsi anni per capire come sia capillare il gioco di sostituzione e mascheramento attraverso il quale la cultura maschile riduce il femminile al solo materno. Ma per uscire dall'inganno fu necessario entrarvi, vivendone tutta la scissione; chiudendo in me, immagino per difesa, tutto ciò che se restava aperto, veniva anche ferito. Sono cose che ho capito dopo, nell'incontro con la cultura femminile, con le donne che avevano fatto percorsi simili al mio e che tentavano di uscirne. Donne con cui si cercava, e si cerca, di rimettere l'affettività prima del verbo; di ridare corpo e voce a quelle profondità, in noi, che nei modi e nei tempi della conoscenza maschile sono diventati fantasmi e sintomi. Soprattutto ad accettare che siamo piccole madri e non Grandi Madri funeste. Decostruire l'io non è un'impresa facile e c'è voluto del tempo per accorgermi, attraverso i

sintomi, che stavo vivendo senza ossigeno, che mi indurivo nell'alleanza con la metis maschile, fiera di essere diversa da mia madre e dalla maggior parte delle donne. In termini di vita quotidiana ed affettiva i costi sono stati molto alti. D'altronde il mito su cui si fonda il modello della conoscenza - opporre l'ordine al caos, il pensiero alla materia - nasce con Apollo, il dio puro, solare messaggero della Verità. E Apollo, il cui nome significa "distraggo da lontano", nasce coperto dall'armatura e con la spada in pugno: neppure per un attimo il suo corpo sfiora le mucose materne ed è su questa dimenticanza che può proclamare la Verità delle Idee. Per le donne che entrano nel mondo della psicologia la prova evidente di una inferiorità psichica. E si impara presto a difendersi da questa inferiorità riproiettandola sulle altre donne, ma soprattutto a rivolgere verso le nostre parti più passive, pazienti, che patiscono, la violenza ed il sadismo delle teorie psicologiche. Se il corpo e l'anima sono inferiori per destino, ciò che si può ancora affilare, e a cui ci si affida, è l'io analitico. Salvo ad invidiare inconsciamente quei modelli femminili che incarnano ciò a cui abbiamo rinunciato. In questo stare "fuori di sé" spesso la compagna inseparabile, la più segreta, colei che rende possibile il "ritorno", è la "nostalgia di sé". Oltre alla spada d'oro che troncava e separava. Apollo, il dio che "non si mescola, né si sposa mai con il suo materiale", aveva la lira; che incanta, affascina e addormenta. E dimenticare il corpo "laggiù" dominando dall'alto e nella luce dell'io, spesso ci affascina, ci cattura. E poiché riaccade, va vissuto.

"Dal cielo" dice Simone Weil, "noi vedremo ogni cosa, ma senza distinguere nulla": dal cielo l'umanità è un formicaio. Un paziente, anni fa, all'inizio della terapia che aveva intrapreso per il senso di colpa insostenibile con cui viveva i rapporti sessuali, mi portò un sogno: si trovava in cima ad una montagna altissima e di lassù guardava in basso un villaggio labirintico, brulicante di vita. Al desiderio di scendere si opponeva la paura di soffocare in quel formicaio. Con questo sogno descriveva la fantasia in cui era imprigionato. Non ricordo con precisione quando cominciai ad essere consapevole che qualcosa, nel rapporto con lui, mi ammalava. Forse il primo segnale fu la dolorosa tensione muscolare con cui mi trovavo dopo ogni nostra seduta. Mi resi conto che nei nostri incontri non fumavo, che mi vestivo in modo amorfo e legavo sempre più spesso i miei capelli folti e lunghi; che irrigidivo il mio corpo, smorzando anche la voce quasi a volerne coprire la musicalità. Contaminata dal suo spirito, lo stavo seguendo sulla montagna: disincarnandomi, perdevo la possibilità di salire e scendere, negando a me stessa e a lui l'animalità animata e la labirintica sensuosità del villaggio. Nessuna teoria e nessun metodo ci mettono al riparo dai contagi. Se il linguaggio del corpo, attraverso i sintomi, mi rimise in rapporto con la ripetizione e il mutamento, in me, fu un cambiamento

di prospettiva; non trovandomi più al suo fianco, il paziente si sentì solo e tradito. Cominciò ad accusare me e il genere femminile di ogni nefandezza: ma nell'aprire le sue ferite finalmente si riconnetteva ai "torbidi fiori" della sua affettività. Molte situazioni nella vita e nella terapia invitano a calare il sipario sulla nostra specificità, che, più che "affrontare" e "sconfiggere", lascerebbe vivo ogni oggetto sia esterno che interno. La conoscenza si attarderebbe nei luoghi del *metaxi*, senza oltrepassarli troppo presto, come dice Simone Weil. Nella sospensione si aprirebbe lo spazio dell'ascolto, una possibilità di "vedere con il cuore" che è anche "vedere al cuore delle cose".

Il pensiero scientifico è aggressivo, detesta la confusione delle penombre che impediscono il lungo sguardo; adora la luce del sole dimenticando la notte; separa anche gli dei della conoscenza e le loro luci diverse. Ecate era chiamata "angelos" e "phosphoros", l'angelo che risplende nell'oscurità; la dea lunare aveva una particolare familiarità con i fantasmi e il suo culto era privo di morale. Ad Ecate veniva offerta l'immondizia, i "rifiuti"; ed è la sua luce incerta che rende divino tutto ciò che è scartato. Ma non è certo su questi miti che si fonda l'immaginario scientifico. C'è un altro occhio, gelido e lontano, che protegge i modi della conoscenza maschile: nemico del disordine, Saturno possiede tutti gli oggetti che servono alla misurazione del tempo, alla stabilità e all'equilibrio. Sono gli strumenti di Saturno a creare la malinconia? O cerchiamo con questi strumenti di riempire il vuoto di una malinconica perdita, per noi tutte il corpo della madre a cui è così difficile ritornare?

Molte donne arrivano in terapia cariche di questi strumenti e siedono malinconiche sul lettino; donne che non ricordano di avere perduto "qualcosa" salendo sulla montagna. Una paziente, una giovane donna al culmine della sua carriera ma a cui "la vita non diceva più niente" sognò una brocca antichissima, un reperto archeologico di straordinaria bellezza, piena di un liquido che si era solidificato. Me lo raccontò con voce sommessa, muovendo le mani, descrivendo nell'aria la bocca, il collo, la pancia della brocca. Disegnava nel vuoto, riempiendolo, la forma di un corpo femminile, accentuandone la rotondità del ventre con un gesto ampio come un abbraccio. Poneva quel corpo nel centro della stanza dell'analisi, tra noi due, perché fosse accolto come "corpo femminile e materno" che attraverso la sua immagine si ripresentava da un passato remoto chiedendo calore alle nostre vite e a tutta l'affettività della terra solidificata dal Verbo.

E qui la psicoanalisi sarebbe solamente una trasgressione e una violenza: se nel superare il

limite del segreto, nel raccogliere la formula più intima dell'altro-a, rimanesse la luce di se stessa; rifiutando l'esperienza del riconoscimento e della sostanziale identità di tutti i "non-io" dell'analista e del paziente.

"Noi siamo esseri conoscenti, volenti e amanti, e appena volgiamo l'attenzione sugli oggetti della conoscenza, della volontà e dell'amore, riconosciamo che non ce ne sono che non siano *impossibili* (Simone Weil, *Quaderni*). L'impossibile è forse l'equivalente del "miracolo". Non chiamiamo "miracolo" tutto quello che cade fuori dalle norme e dalle regole? Non è ciò che ci accade quando disimpariamo il conosciuto? Penso ad "Anna dei miracoli", il lavoro teatrale ispirato ad una storia vera; penso al "miracolo delle mele". Il miracolo delle mele salvò Renée dalla follia, e lo racconta Renée stessa nel *Diario di una schizofrenica*. Quello che sembrava impossibile, curare la schizofrenia, divenne possibile con il miracolo della maternità. Senza oltrepassare la conoscenza scientifica, Marguerite A. Secheaye tornò a riprendere ciò che il pensiero scientifico scarta: i corpi, il contatto e il divino gioco delle mescolanze nella diade madre-figlia. Un evento "miracoloso" nel mio percorso analitico avvenne anni fa, durante una seduta in cui dissi che da due giorni mi era impossibile mangiare. Stavo male, erano "gli anni di Padova". La mia analista mi nutrì, silenziosa e serena: una fetta di dolce e una tazza di té furono il cibo più psichico che io abbia mai assimilato. Nella concretezza dei corpi si consumava una grave trasgressione della ortodossia psicoanalitica, ma quel gesto materno, nella sua assoluta immediatezza e semplicità, fu la mia esperienza vivente che materia, psiche e spirito non stanno in mondi separati. Freud dice che i bisogni dei nevrotici, in analisi, devono essere frustrati per favorire la regressione e paventando, in caso contrario, una pesante escalation delle richieste. Ma era un auto-inganno. Doveva stringere in una teoria ciò che alla sua *metis* mancava: la possibilità di rimettere il corpo e l'affettività al centro della conoscenza; reincarnando il sapere astratto e abnorme dell'io nel sapere del corpo che essendo sessuato sente, percepisce e immagina attraverso la sua specificità. La magia dell'intuizione, il gesto irripetibile che fa combaciare le separazioni, nascerebbero dalla circolarità di sensi e la sofferenza, in analisi, non sarebbe aggravata da una perversa fantasia di "crescita" come liberazione dei propri fantasmi. Impareremmo a conoscerli, a colloquiare con loro; è proprio nel cercare di sconfiggerli che diventiamo preda del maschile. È un sentiero nuovo, incerto, pieno di interruzioni, ma in qualche modo praticabile. Nella pratica analitica è un modo di "ascoltare-ascoltandosi" da cui può nascere il gesto, piccole cose che creano aperture: un plaid a chi nel lettino tremava di freddo - se si vestiva troppo, secondo sua madre, non avrebbe mai trovato un uomo. Di questo divenne consapevole quando un'altra "mamma", l'analista, le

dette concretamente di che scaldarsi. O superando la più grande distanza da attraversare, nella psicoanalisi, per toccare le mani di una donna annichilita, quasi afasica, per l'abbandono di "lui". Mi raccontò, nella seduta successiva, che il mio gesto le aveva fatto fantasticare che anche io ero passata dalla stessa esperienza e che "ce l'avevo fatta" senza morirne; che ce l'avrebbe fatta anche lei.

Ascoltare-ascoltandosi ci libera dalla fascinazione dell'io che pretende di funzionare grazie a tutte quelle separazioni su cui si fonda l'immaginario scientifico. Più che raccontare, saremmo allora noi ad essere raccontate dagli "oggetti della conoscenza, della volontà e dell'amore"; racconti strani, diversi, a più voci. Dialoghi tra *soggetti*, intendendo con questo che ogni cosa è soggetta al mistero della vita. Disimparando il conosciuto.

Raccontare storie

di Manuela Fraire

Un giorno del lontano 1882 Joseph Breuer sottopose al giovane Freud gli appunti presi nel corso di uno strano trattamento da lui operato con una paziente affetta da numerosi disturbi fisici, che egli aveva in gran parte risolto con un metodo di cura battezzato dalla paziente stessa "talking cure" ovvero cura delle parole. Quella paziente era Bertha Pappenheim. La psicoanalisi ancora non esisteva ma in quello scambio di opinioni, congetture e ipotesi il dottor Breuer e il dottor Freud davano vita, a loro insaputa, ad una pratica che avrebbe informato di sè da allora e fino ai nostri giorni il lavoro scientifico degli psicoanalisti. Breuer aveva esposto a Freud un "caso clinico". Ambedue vi avrebbero poi fatto sopra un lavoro di secondo grado noto al pubblico come "Studi sull'isteria". Molta strada si è fatta da allora sia nella teoria che nella clinica (la pratica per altre discipline). Oggi nessuno psicoanalista che si rispetti parlerebbe più di un caso clinico senza tirare in ballo le proprie emozioni, i propri pensieri, i propri errori. Essi fanno anzi parte integrante del caso durante la sua esposizione. Questo esporsi direttamente ha dato per molto tempo la sensazione di aver raccontato la storia vera delle esperienze fatte nella camera d'analisi. Questo modo "soggettivamente" obiettivo è ancora il più usato e talvolta purtroppo anche abusato.

Esso, nato con l'intenzione di includere nel campo d'osservazione anche l'osservatore, si è con il tempo svuotato del suo carattere innovativo ed è divenuto parte di un repertorio usato dagli analisti nella comunicazione "scientifica". C'è tutta una zona inesplorabile dalla parola che alimenta, irriga direi, il terreno della relazione analitica, non meno del linguaggio parlato. Di quella zona, dominio dell'inconscio quanto del corpo non si riesce a dar conto attraverso una cronaca, per quanto precisa e fedele essa sia.

Il gesto semmai o un suo derivato sembrerebbero più adatti ad evocare la materia che si muove

in quella zona.

Ma la "cura delle parole" scommette proprio sulla capacità di rendere parola e quindi esperienza della coscienza proprio ciò che caduto fuori dall'area del linguaggio, obbliga a ritornare negli stessi luoghi e a ripetere gli stessi esiti. La parola non è dunque uno dei modi per fare psicanalisi. E il modo. Uno dei grandi interrogativi che nasce da questo modo è se esso debba riguardare gli psicoanalisti anche fuori della stanza d'analisi. Quando lavorano tra loro innanzitutto. E in caso di risposta affermativa come dovrebbe essere utilizzato il metodo?

La pratica ancora troppo diffusa della supervisione selvaggia, ovvero delle interpretazioni gratuite fornite ad una collega che sta esponendo un caso clinico, non solo non funziona, mentre genera sempre maggiori difese nel modo di esporre i casi.

Ci vorrebbe un equivalente del lavoro maieutico che si compie nella stanza d'analisi. Esso è raramente, comunque non dovrebbe mai essere fatto di spiegazioni, teorizzazioni o delucidazioni. Esse, come sappiamo, si collocano accanto alle difese e le sostengono. È l'incontro di due parole che forma il discorso della psicoanalisi. Queste parole danno forma al desiderio di entrambi proprio mentre ne eludono la soddisfazione pulsionale, motoria, gestuale. La rinuncia all'azione è il grande motore della creatività analitica e non solo di quella. Essa sta alla base di ogni vera creazione come ben sa innanzitutto che ha la passione della scrittura. Più volte mi sono chiesta il motivo per cui i nostri casi clinici sono così inanimati rispetto a quelli lasciatici da Freud nella sua opera. Sicuramente una delle differenze più grandi sta nel fatto che mentre noi tentiamo di ricostruire il caso il più fedelmente possibile Freud, più acutamente, non credeva all'uso della letteralità.

Pur nel rispetto dei dati raccolti durante le sedute egli sembra aver intuito che la forza del racconto sta nello scarto, irriducibile, che lo separa dall'esperienza. Esso stesso infatti è un'esperienza che non ha bisogno di appoggiarsi se non a se stessa. Il racconto è per sua struttura autosufficiente.

Quanto detto mi sembra peraltro sostenuto, nell'opera di Freud, dal fatto che gli scritti teorici sono ben distinti dai casi clinici, non solo per lo "stile" usato ma per il fine perseguito. A ben pensarci, infatti, sono gli scritti teorici che evocano un ascoltatore. Essi sono chiaramente rivolti a qualcuno che si suppone interloquisca con quanto essi affermano. I casi clinici, al contrario, si presentano come luoghi di identificazioni e fantasie suscitate ad arte

nell'ascoltare. Essi raggiungono aree della nostra psiche che sfuggono al dominio della razionalità. Attraverso di essi noi viviamo il nostro essere casi clinici, ovvero soggetti di esperienze umane.

Questa è l'arte che gli scrittori veri conoscono e sulla quale perdono la vita appassionatamente. Da questa arte gli psicoanalisti dovrebbero trarre l'insegnamento.

I nostri casi clinici somigliano spesso a quelle illustrazioni che si mettono nei testi nella speranza di rendere più chiaro un discorso per cui la parola non è bastata con il risultato che l'illustrazione serve ad interrompere la noia di un testo che non comunica, mentre essa stessa viene snaturata e sradicata dall'ambito semantico a cui appartiene. Il bisogno di "vedere chiaro" in una materia "oscura" gioca brutti scherzi. Sembra che vi siano ancora grandi resistenze all'idea che il lavoro di riflessione non può essere un lavoro "pulito", privo cioè dell'inquinamento che l'inconscio produce nella ragione. Sicché resistiamo all'idea di utilizzare fra noi vere e proprie messe in scena di situazioni linguistiche ad alto potenziale evocativo.

La prima cosa che mi viene in mente è l'effetto dirompente che ha sempre il lapsus di colui che parla sull'uditorio. Un senso di liberazione, sorpresa e gratitudine per quel momento di autenticità. La rottura improvvisa ed inattesa dello schema logico formale permette a chi ascolta un movimento all'interno della relazione altrimenti paralizzata. "Basta stabilire che come sogno debba valere precisamente ciò che il sognatore racconta, a prescindere da tutto ciò che egli può avere dimenticato o modificato nel racconto" (Freud). Nel secondo capitolo dello studio sulla Gradiva Freud si chiede "se la descrizione poetica della genesi del delirio possa reggere di fronte al giudizio della scienza". La sorprendente risposta, si pensi all'epoca in cui egli la diede, è che "In realtà purtroppo è tutto il contrario. La scienza non regge di fronte all'opera del poeta".

Spesso incontriamo nel racconto dei casi clinici una sequenza o giustapposizione di fatti, da cui pretendiamo di trarre conseguenze significative. Dimentichi che la "verità" del racconto sta principalmente nel suo integrare i fatti in una rete significativa.

E se è vero, come Freud afferma, che il racconto che il paziente fa di sé non ha da essere veritiero, poiché per sostenere una menzogna bisogna ben conoscere in qualche modo la verità, non si vede perché tale realtà non dovrebbe essere anche quella dell'analista che racconta il racconto.

Il metodo adottato da Freud era quello di far ripetere più volte lo stesso racconto. Invariabilmente nelle successive versioni comparivano elementi mancanti nella versione precedente o si evidenziano ancor meglio i vuoti, o nessi mancanti, nella sequenza del racconto. Egli lavorava dunque principalmente su ciò che mancava al racconto. Questa credo sia la risposta anche per gli analisti. Imparare a lavorare su ciò che manca nei loro racconti dei casi e che in quei racconti è stato colmato da spiegazioni che andrebbero prese per quello che spesso sono: sottolineature inconsce di ciò che non si può ancora dire.

Scienza... forse fantascienza... forse realtà

di Agnese Seranis

Ha i capelli biondi che le scendono sino alla vita sottile, sottolineata da una cintura d'oro.

Gli occhi larghi e profondi del colore delle castagne mature sorridono in modo dolce ed enigmatico. I piedi sfiorano la terra, apparendo da sotto una bianca tunica. Le braccia, delicatamente tornite, si mostrano in un luminoso splendore bianco-rosato. Il viso, di un ovale purissimo, risplende lunarmente. Così lei mi è apparsa, una sera, una notte, sedendosi accanto a me e sorridendo misteriosamente alla vista di tutti i libri sul mio tavolo di lavoro. Chi sei? - le chiesi.

Il mio nome è Scienza - mi rispose dolcemente.

Sei bellissima. I libri, che tu sei, mi evocavano altre immagini di te. I libri, che io sono? Sì, che tu sei.

Rise di un riso argentino. Io non sono creatura umana, io non appartengo alla vostra limitata dimensione. Spazi da voi indescrivibili sono il mio luogo.

E questi libri? È tutto falso?

Non è falso. Ma gli uomini possono solo fantasticare.

Che cosa vuoi dire? Parliamone, la notte è lunga. Non desidero che capire.

Alcuni uomini ebbero una scintilla divina ed intuirono la mia imprevedibilità. Era follia sperare più di un riverbero, più di sole ombre sulla parete di una caverna.

Parli di Platone?

Mi amò come pochi altri. Ricordi? Chiedeva una purificazione della mente a chi entrava nella sua Accademia. Affermava che solo chi acquisiva la purezza astratta della geometria poteva dirsi mio seguace, poteva essere degno di accostarsi a me.

E dunque?

Li vidi trascorrere ore ed ore in contemplazione, dimentichi del loro corpo. Furono degli splendidi amanti e li ricompensai. Come?

Permisi che di quello spazio, così a lungo contemplato, si rivelassero a loro innumerabili invisibili armonie. Apollonio?

Sì, ma non solo lui. Apollonio fu il più grande. Il suo sguardo era diventato acutissimo. Tu sai che trascorsero quasi duemila anni prima che qualcun altro vedesse ciò che lui aveva visto. Allora sono perduta. Che vuoi dire? - chiese con dolcezza. Io sono una donna. La pura astrazione mi è innaturale. Il mio corpo preme sui miei pensieri. Non percepisco che la mia soggettività. La mia scienza mi è preclusa...

E agli uomini?

Agli uomini? Devo ammetterlo. Astrazione ed obiettività sono vanto e forza della loro conoscenza.

Ma dimmi, cos'è l'obiettività?

La capacità di dire dell'oggetto, di raccontarlo in ciò che è... Dimmi, gli enunciati della geometria sono obiettivi?

Sì, certo. Non capisco dove vuoi arrivare.

Prese un libro dal mio tavolo, lo aprì e lesse: otteniamo lo spazio sferico nel quale le linee più rette si chiudono su se stesse e nel quale non esistono parallele. È vero o falso? - continuò. È vero - risposi affannosamente. E dove sono finite, dunque, le parallele della tua infanzia? - mi incalzò. Prese un altro libro, e lesse: Einstein giunge alla conclusione che le proprietà geometriche dello spazio non sono autonome ma determinate dalla materia... Sappiamo tutti

che la conoscenza è un processo in evoluzione - la interrompi. Ma, dimmi, quali sono le basi di un qualunque sapere umano? Assiomi, postulati, non so, concetti o principi assunti come autoevidenti. E appartengono questi all'oggetto che si vuol conoscere? Certo, sì.

L'affermazione di Euclide sull'esistenza delle parallele è obiettiva? E ciò che ho appena letto sulla spazio curvo? Ma forse Einstein ha ragione, lo spazio non esiste neppure.

Mi confondi. La geometria di Euclide è valida ove la superficie curva si può confondere con il piano tangente. Nessuno, nel suo tempo, avrebbe potuto parlare di spazio curvo. Era tutto ciò che la mente umana poteva allora immaginarsi... oggi si immaginano cose diverse. E l'essere umano, allora, che immagina, costruisce, trasfigura, rappresenta. L'oggetto e le sue proprietà raccontate sono pura invenzione. Invenzione?

Per accontentarti, diciamo invenzioni soggettive che gli esseri umani si tramandano oggettivamente. Ma qualcosa si espande fuori di noi. L'essere umano non lo conoscerà mai, dunque?

Lo sfiorerà, lo narrerà in una incompletezza inevitabile. Godel ne ebbe la dolorosa intuizione. E cioè?

Godel capi che se tu appartieni ad un luogo, ed i tuoi strumenti conoscitivi ne condividono la natura, non potrai mai descriverlo totalmente. Aveva ragione?

Se ti dicessi sì?

Sarei tentata di abbandonare...

Anche tu, come l'uomo, brami l'onniscienza, da cui l'onnipotenza?

No, ma...

L'accettazione della misura umana della conoscenza, dunque imperfetta... Eppure l'uomo ha espresso leggi di una bellezza stupefacente nella loro semplicità, che è difficile non definire perfette. Penso alla propagazione delle onde elettromagnetiche nel vuoto: anelli di campi elettrici e magnetici che si concatenano e si generano l'uno dall'altro dalle loro stesse variazioni.

Dimmi. Come tutti gli esseri umani morrai, è vero?

Perché?

Perché invecchierò, diventerò malata.

E perché invecchi?

Gli organi invecchiano, il cuore si stanca.

Il cuore si stanca, gli organi invecchiano. Ma non è forse vero che voi esseri umani siete costituiti di atomi e gli atomi di particelle subatomiche tenute insieme da campi di forza? Così almeno è scritto nei libri. Allora si deve presumere che un atomo invecchia. E qual è la formula che esprime questo processo di invecchiamento?

Non esiste, non è concepibile l'invecchiamento di un atomo.

Allora lasciami dire che avvengono eventi di cui l'essere umano non ha misura né rappresentazione. Un giorno capirà. Se mai diventerà un Dio.

La scienza rise dolcemente e disse: "A domani", lasciandomi nello sgomento.

* * *

Camminavo nel parco. L'aria aveva la trasparenza luminosa della primavera. I prati stavano diventando di un colore verde tenero. Piccoli fiori si intravedevano. I rami degli alberi si infioravano. La primavera era proprio arrivata. Mi sedetti su una panchina e trassi dalla borsa il libro che mi ripromettevo di leggere. Protesi il viso al tepore dell'aria, appagata dalla sensazione di benessere da cui mi sentivo pervasa. Chiusi gli occhi per godere fino in fondo di quei momenti.

Ciao - mi salutò una voce.

Aprii gli occhi e la vidi, seduta accanto a me.

Ciao - salutai a mia volta.

Che cosa stai leggendo? - mi chiese.

La vita di Niels Bohr.

Ah, il padre o vogliamo dire uno dei padri della nuova fisica?

Ti ha amato molto, ti ha dedicato tutta la sua vita.

Lo so. La sua fantasia era vivissima, e scrutò ottimista nel mondo infinitamente piccolo.

Dimmi dei vostri incontri - le chiesi. Mi sedetti accanto a lui giorni e notti. Notti per lui insonni, prima che si arrendesse alla sua impotenza. Perché dici impotenza? Il suo modello dell'atomo risultò esatto.

Esatto? Il suo modello funzionò negli esperimenti. Fu, in effetti, una vera opera d'arte.

Lo fu. Ma tu lo dici come se volessi sottolineare la bellezza dell'invenzione, non la solidità di una scoperta obiettiva...

Sei ancora turbata dal dubbio, che ti ho insinuato, sull'obiettività della conoscenza di voi, esseri umani?

Se la nego, temo di affacciarmi su di un vuoto da capogiro. Guardami, toccami - mi disse. Stesi una mano ma non riuscii a toccare nulla. Era incorporea.

Lei rise: Una volta ero solida e concreta come una contadina. Alla mia mensa mangiavi del pane dal sapore antico che ti saziava. È stato Bohr e gli altri scienziati che mi hanno dato questo nuovo aspetto.

Che cosa vuoi dire?

Bohr affermò che nulla nel microscopico poteva darsi come evento determinato, nulla poteva descriversi nel dettaglio, conoscere qualcosa significava non conoscere qualcos'altro. Si poteva avere solo una conoscenza in probabilità. Schroedinger, che era anche un poeta, inventò splendide immagini di onde evanescenti che attraversavano il microcosmo. È a lui che debbo la mia trasparenza. Lo amo molto, per l'aspetto che mi ha dato.

Mi spaventa questo sapere in probabilità. È camminare sulla superficie di acque profonde, posando i piedi su foglie di ninfea... È poetico. Ma è pericoloso. Gli esseri umani ci camminano

sopra come se fosse un solido ponte in granito. Non è affar mio. Tu dai ancora troppo importanza alla tua piccola esistenza.

Che vuoi dire?

Non hai imparato molto da Bohr e dagli altri scienziati.

Capisco a cosa alludi. Il microscopico sembra affollato di particelle innumerabili ed imprevedibili, nella loro impossibile localizzazione, nello spazio e nel tempo. Fu geniale, allora, per dominare quel mondo, affermare l'indistinguibilità di quelle particelle, l'irrilevanza del comportamento di ciascuna. E il loro comportamento in media che ha significatività...

Che cosa ti fa paura di tutto ciò? Temi di diventare anche tu una particella indistinguibile?

È facile che questa visione ci pervada, che si finisca con il negare la necessità dell'esistenza di ciascuno... E quali le temibili conseguenze. Bohr conosceva sino in fondo la potenza di una bomba atomica. Non eluse, per questo, la richiesta di dare il proprio contributo alla sua costruzione. Gli esseri vaporizzati, di fatto, non hanno spostato le grandezze in media... Guarda la mia tunica. Vedi macchie di sangue? No. Non devi immischiarmi nell'agire quotidiano degli esseri umani, che sono transitori più della mia attuale immagine. E sparì.

Mi sentii sopraffatta dell'ansia che questo colloquio m'aveva lasciato. Per quel pomeriggio mi sarei limitata ad esistere, come i due cani che si rincorrevano nel prato.

* * *

"Picchiai i pugni contro la parete. Mi feci un po' male, ma non accadde nulla. E all'improvviso non ebbi più alcun desiderio d'infrangere quella parete che mi separava dall'incomprensibile evento che aveva sopraffatto il vecchio alla fontana [...].

La catastrofe, secondo i miei calcoli, doveva essersi prodotta verso sera [...]. Supponevo che si trattasse di una nuova arma che una delle superpotenze era riuscita a tener segreta fino a quel punto; un'arma ideale, che lasciava intatto il suolo, uccidendo solo gli uomini e gli animali [...].

Ogni talvolta mi chiedo se l'esperimento, ammettendo si trattasse di qualcosa del genere, non sia riuscito fin troppo bene. I vincitori si fanno attendere troppo a lungo. Forse non esistono vincitori; non ha senso rompersi la testa a tale proposito".

È fredda questa sera. Chiudo il libro e ne leggo il titolo: *La parete* di Marlen Haushofer. Fantascienza?

Accendo la televisione. Ai miei occhi si offre l'immagine di un cielo nero attraversato da strisce luminose, quasi comete; improvvise luci si accendono e si spengono, quasi fuochi di artificio. Si odono secchi suoni, come di rami spezzati. Una luminosità improvvisa rivela una guglia sottile. E la favolosa Baghdad di notte. Forse, laggiù, si sta svolgendo una splendida festa.

La faccia rotonda, soddisfatta, i capelli tagliati cortissimi, la bocca dal taglio fermo: è un grande generale dal nome impronunciabile. Sorride ed annuncia: "La missione è compiuta".

"Non c'è via d'uscita, perché fin quando nel bosco esisterà una creatura che io possa amare, lo farò; e se un giorno veramente non esistesse più nulla, cesserò di vivere. Se gli uomini fossero stati tutti del mio stampo, non sarebbe mai esistita una parete e quel vecchio non si troverebbe pietrificato per terra davanti alla sua fontana [...]. Amare e aver cura di un altro essere è un mestiere molto faticoso e assai più difficile che non uccidere e distruggere. Per allevare un bambino occorrono vent'anni, per ucciderlo dieci secondi. Perfino il torello ci ha messo un anno a diventare grande e robusto, e sono bastati pochi colpi d'ascia per spegnerlo".

(*La parete* di Marlen Haushofer: schedato: genere fantascienza).

In terza persona

di Henriette Molinari

"In quanto donna e scienziata, la condizione di outsider mi è venuta gratis". (Evelyn Fox Keller)

La scienza, così la definisce Roald Hoffmann (premio Nobel per la Chimica), "è una curiosa miscela di reale e di ideale, materiale e spirituale tenuti insieme dal discorso e dall'argomentazione. Quest'ultima è spesso matematica, ma molto spesso sconfinata nelle parole di un qualche linguaggio" (1). Ebbene è proprio questo "sconfinamento" che vorrei interrogare, per ritrovarvi le tracce dei modi attraverso cui il sapere scientifico si è costituito, per svelare l'immagine di una scienza che è muta, perché sono gli scienziati che parlano, anzi che gridano.

Gli articoli scientifici, fino alla metà del 1800, erano una curiosa miscela di osservazioni personali e discussioni, ricchi di motivazioni, metodi, storie e polemiche. Acquistarono poi una loro forma canonica o rituale in seguito sotto l'influenza dei "Naturphilosophen". L'articolo ideale doveva solo trattare di fatti, i fatti dovevano essere credibili, indipendentemente dall'identità della persona che li presentava, non dovevano lasciar trapelare alcuna emozione, e quindi dovevano essere raccontati in terza persona da una voce passiva. Da qui poi si sviluppò l'idea che, proprio perché si propone di descrivere in modo asettico e neutrale i fenomeni naturali, il linguaggio scientifico è al di sopra di ogni sospetto...

In realtà ciò di cui si parla in un articolo scientifico va molto al di là della semplice comunicazione dei fatti. E dunque andrò a cercare nelle "norme" di linguaggio cui bisogna sottostare per scrivere un articolo, cioè per rendere comunicabile agli altri scienziati la propria esperienza, il segno di genere del soggetto che ha fondato questo modello di scienza, nella speranza di incrinare, anche e soprattutto dentro di me, un'idea di ineluttabilità di questo modo di fare scienza.

È forse superfluo spiegare che, come scienziata, per essere "conosciuta", cioè per esistere all'interno della comunità scientifica, devo riuscire a fare accettare i miei lavori "su importanti riviste internazionali", cioè devo adeguarmi a tutte quelle regole di "comportamento e di scrittura", di cui ormai tante donne scienziate hanno parlato riguardo al proprio senso di disagio ed estraneità. Ogni qualvolta scrivo un articolo scientifico mi pare di iniziare un viaggio in un paese straniero, con usi e costumi diversi dai miei, e tuttavia ho imparato abbastanza bene ad applicare le "regole" e scrivo pagine in cui ritrovo la traccia di me solo nel ricordo di ilarità o di difficoltà o di disagio che scrivere quella certa frase mi ha creato. Se dovessi scrivere quello che davvero penso su quella specifica ricerca, come è nata e come vorrei procedesse non riuscirei mai a pubblicarla "su un importante rivista internazionale".

Ma quali sono dunque le "regole" della lingua della scienza, cioè come si scrive un articolo?

Sempre si inizia con un excursus sul panorama della ricerca in quel campo negli ultimi dieci anni, per dire come proprio l'aspetto di cui si vorrà discutere ha assunto vieppiù importanza nell'ambito di quel settore della ricerca. Lo scopo di questa breve introduzione non è quello di riassumere lo stato dell'arte in quel settore, per chi ne fosse ai margini, ma è piuttosto quello di avvertire e di mettere in guardia che si sta parlando di una cosa importante, che tutti si chiedono, che nessuno ancora ha capito, lasciando intuire che chissà quale risposta si annida nelle righe successive. In realtà spesso succede di intraprendere una certa ricerca per i motivi più strani, accade che i risultati siano inattesi o se ne ottengano altri e quindi ci si affretta in biblioteca per trovare una cornice logica al tutto, cioè per poter dire sono dieci anni che gli scienziati si arrovellano su questo punto senza aver trovato una risposta, ma ecco che adesso arriviamo noi. Un lavoro rilevante consiste dunque nel trovare e addobbare la problematica, a ricerca finita, addirittura nell'inventare quanti più possibile problemi aperti cui possiamo pretendere di dare una risposta. Meglio poi citare gli onesti tentativi di altri, spiegando come ogni soluzione proposta presenti in realtà alcuni svantaggi o limitazioni, per arrivare finalmente alla nostra teoria rivelatrice. Segue una sezione che generalmente si chiama "Risultati e Discussione" in cui si elencano molto minuziosamente tutti gli esperimenti eseguiti. Quelli venuti male, vengono così descritti:

"d'altra parte la prova della nostra teoria sta nel fatto che, dopo aver ottenuto dati favorevoli nei seguenti casi..., quando eseguiamo l'esperimento x, come atteso, non si hanno risultati". La realtà è che sono stati fatti moltissimi esperimenti x e proprio dopo una successione infinita di

esperimenti x venuti male si è concepito un esperimento dal quale si cominciano a intravedere risultati.

Buffo ribaltamento, dunque, come se la descrizione della realtà fosse in qualche modo svilente per l'immagine di scienza e di "scienziati" che si pensa di dover dare.

In tutte le ricerche poi c'è un buco, quello che in effetti non si è proprio riusciti a fare o capire, che in realtà è lo stesso che tutti gli altri negli ultimi dieci anni non sono riusciti a fare o capire e che si era reclamato a gran voce, inizialmente, di andare a svelare. Su questo tormentato punto si scrive: "e quindi i risultati ottenuti gettano finalmente una nuova luce (peccato che sia solo un lumicino, nel migliore dei casi) su questo angolo buio che noi stiamo in effetti seriamente indagando in questo momento e i cui risultati saranno l'oggetto di un futuro lavoro". Nelle "conclusioni" si indicano, infine, tutte le possibili implicazioni di questo nostro lumicino affinché ciò sia di ammonimento a tutti gli altri ricercatori perché sappiano che quell'idea è nostra e quel terreno anche e quindi non si azzardino a fare ciò che faremo sicuramente noi nell'arco dei prossimi dieci anni.

Ciò che io leggo con grande chiarezza in questo "articolo" è che l'oggettività della scienza è un testo costruito ad arte con molta determinazione. Al punto che quasi non importa conoscere la lingua di quel testo (la lingua ufficiale degli articoli scientifici è l'inglese): perché "l'inglese scientifico", si dice, è molto facile. L'inglese scientifico ovviamente è una mistificazione, con questo termine non si intende altro che un insieme di norme cui ubbidire, senza spirito critico e senza stile proprio. Al punto che è davvero difficile, in questa struttura così irrigidita dall'esigenza di controllo, rintracciare l'atto creativo. Al punto che mi viene il sospetto che questa determinazione sia quella di tenere rigidamente fuori chi, come le donne, non si adegua, chi cerca di indicare una differenza, o di prendere le distanze da una forma di pensiero così chiusa su di sé, chi cerca di trovare un equilibrio tra pensiero ed emozioni per tentare di capire e sentire invece che dominare. Io sempre mi muovo con un certo disagio all'interno di questo intricato insieme di "norme", che sicuramente non corrisponde al modo in cui procede il mio pensiero né tanto meno lo sento come rappresentativo della mia relazione con i processi della conoscenza. Rifletto sulle metafore aggressive della lingua della scienza e sull'immagine del processo di acquisizione di nuove conoscenze che appare da queste scritture e mi sembra solo rivelatore di un desiderio di certezza, mi appare come una dichiarazione di guerra, una sfida agli altri scienziati, cioè agli avversari. È indicativo ciò che scrive il fisico Max Plank

nella sua *Introduzione alla Fisica* (2): "Le grandi idee scientifiche di solito non conquistano il mondo per il fatto che gli avversari finiscono con l'adottarle a poco a poco, convincendosi della loro veridicità. Quello che più spesso capita è che gli avversari di un'idea nuova muoiano tutti, e che la generazione successiva vi si sia abituata". Io penso che il rapporto tra creatività e riconoscimento da parte della comunità scientifica possa e debba svilupparsi in modo più articolato e ricco, se solo si riuscisse ad indagarlo dall'interno. Certamente le storie di alcune donne, come Barbara McClintock o Rosalyn Franklin o molte altre meno conosciute potrebbe dire parecchio al riguardo.

Leggendo tra le righe non oggettive dell'articolo mi chiedo cosa deve essere difeso e tenuto a bada, quale minaccia si agita internamente, quale orrore si deve provare per l'emozione e l'irrazionale. La natura è percepita dall'uomo come paurosa, difficilmente benevola, irta di pericoli reali e fantastici. Così diverso l'immaginario e le parole di Barbara McClintock sul suo "sentirsi in sintonia con l'organismo" e, come commenta la Fox Keller: "... il sentimento di McClintock nei confronti dell'organismo non è semplicemente un desiderio di vedere la ragione rivelata in questo modo, è un desiderio di abbracciare il mondo nella sua vera essenza, attraverso ed oltre la ragione" (3). Continuo la mia lettura tra le righe e trovo in un manuale di stile per la scrittura di un articolo di chimica, scritto da due "luminari" (4): "... un approccio che deve essere evitato è la narrazione dell'intera cronologia del lavoro su quel dato problema. L'intera storia di una ricerca può includere una ipotesi iniziale errata, un falso punto di partenza, una cattiva comprensione delle direttive avute, una circostanza fortunata; tali dettagli possono eventualmente avere valore di intrattenimento in una chiacchierata sulla ricerca, ma sono probabilmente fuori luogo in un articolo formale. Un articolo dovrebbe presentare, nel modo più diretto possibile, l'obiettivo del lavoro, i risultati e le conclusioni; tutto quanto è accaduto per strada è di poco significato per i record permanenti". In queste parole io riconosco e ritrovo una sofferenza antica, segno del lavoro di disidentificazione da sé, necessario per sopravvivere solidamente in questi luoghi, la percezione che al meglio di me come scienziata dovrei essere invisibile come donna. Io sono certa che per me conta moltissimo quello che è accaduto e accade per strada, perché determina le mie scelte, e accende dentro di me energie intellettuali e passioni.

Ci sono aspetti importanti del percorso della mia ricerca, che vorrei poter affrontare pubblicamente. Spesso mi pare di dedicare un tempo lunghissimo, una fatica e uno sforzo estenuanti per capire o pensare una piccola cosa, che potrebbe essere definita come il così

detto "pelo nell'uovo", più che come un atto creativo. Mi chiedo se questa è solo la perversa grandiosa abilità delle donne di infilarsi sempre su un binario morto, su una ricerca apparentemente minuziosa i cui modesti risultati servono sempre ad altri per i salti di qualità, o se forse è solo una diversa rappresentazione del mondo a confronto.

E certamente riflettere su queste cose potrebbe forse incrinare questo modello di scienza, forse potrebbe vedere la fine dell'inimicizia tra l'attività intellettuale e l'essere donna. Gli "elementi personali" non sono elementi irrilevanti per la descrizione e la comunicazione di una ricerca. Non vedere ciò significa davvero essere imprigionati in una categoria di "ineluttabilità" di questo modo di fare scienza, significa davvero aderire ciecamente a un sapere di cui non si sarà mai soggetti.

E tuttavia io ancora non so indicare come questo lavoro culturale, in questo campo del sapere, potrebbe essere condotto per segnare una differenza, e non un'emarginazione (anche se la tentazione di isolarsi in un cantuccio a volte è proprio enorme) come è stato per Barbara McClintock o per Rosalyn Franklin e altre ancora.

Perché è pur vero che è molto difficile rompere con queste norme, che possono costituire anche un rifugio, occorre un bel coraggio per ribellarsi senza lasciarsi schiacciare dalla fantasia di scomparire o peggio di diventare una grottesca caricatura di femminista per l'intera comunità scientifica. Come è stato per esempio per Rosalind Franklin, la donna che ha contribuito in modo incommensurabile alla soluzione della struttura del DNA da parte di Watson e Crick. Di lei, a riconoscimento del suo lavoro, Watson scriveva ne "La doppia elica": "Non si poteva negare che Rosy (sempre e solo Rosy in tutto il testo) avesse un buon cervello. Se solo avesse potuto tenere sotto controllo le emozioni..." e più avanti: "Non potevo evitarmi il pensiero che il miglior luogo per una femminista era il laboratorio di qualcun altro"...

Note

(1) Roald Hoffmann, *Angewandte Chemie*, International Edition, 27, 1593 (1988).

(2) Max Plank *Introduzione alla Fisica*, 1941.

(3) Evelyn Fox Keller, *In sintonia con l'organismo*, La salamandra, 1987.

(4) Fieser and Fieser, *Style Guide for Chemists*, Reynold, New York 1960, pp. 51-52.

(5) James Watson, *The double helix*, Mentor 1968.

PROSCENIO

Storia d'artista

Incontro con Dora Bassi

di Federica Mastropietro

Ho incontrato Dora Bassi nella sua casa di Udine dove attualmente vive. Durante una lunga conversazione abbiamo rievocato le tappe salienti di una ricerca artistica che ha saputo coincidere con un vero e proprio processo di individuazione di sè.

Che cosa ti ha spinto a dedicarti all'arte?

La rappresentazione attraverso le immagini delle emozioni e dell'ambiente è una dote tipica di molti bambini, ma forse la mia mano era più immediata di tante altre per un mio talento naturale. Su questo talento generico ha poi molto influito l'ambiente familiare. Io sono goriziana, mio padre faceva il farmacista, mia madre, triestina, era di origine piccolo borghese. Il mito dell'artista come colui che riesce ad uscire dagli schemi consueti della vita e dai ruoli che la società ti impone era alimentato soprattutto da mia madre. Le origini asburgiche, cattoliche e romantiche del suo ambiente culturale l'avevano spinta a fare della vita un sogno imperituro che né la guerra del '15-'18 era riuscita a scuotere né tutto quello che è venuto dopo e cioè il fascismo. Per mia madre l'unica storia vera era la storia della corte di Vienna, la storia dei grandi balli la storia della cultura di Michaelstädter, la cui sorella, la signora Morpurgo, era amica nostra. E poi c'erano anche i sogni raggiungibili, quelli rappresentati da Leonor Fini, partita da Trieste per fare l'artista surrealista a Parigi, dalla Lempicka, da Dora Cabalzar, pianista di successo. I modelli di mia madre erano questi ed erano modelli che molto si discostavano da quelli propri del Friuli caratterizzati dalla vita vissuta a contatto con la terra e con le difficoltà del mondo contadino. Al contrario la vita di mia madre era la vita del mare, dei caffè, dei libri letti la sera.

Sul terreno di un mio talento naturale, seppur non eccezionale, hanno agito più che l'obbedienza a mia madre, l'affetto molto forte che mi legava a lei. Mia madre, sai, non si

sentiva realizzata come donna e così la sua fantasia imprigionata e i suoi desideri inappagati hanno costantemente incalzato la mia vita. Molto presto ho avuto dei maestri che mi hanno insegnato la tecnica dell'acquarello, ma se col passare del tempo il dedicarmi all'arte è diventato patrimonio esclusivamente mio, mi sono sempre chiesta, e ancora fino a non molto tempo fa, quando io fossi stata libera nelle mie scelte.

Quale è stata la tua formazione culturale?

Prima di tutto devo dirti che già a 15 anni avevo cominciato ad esporre a Gorizia in piccole mostre. Allora erano numerose le mostre organizzate dalle federazioni fasciste e sebbene fossi assolutamente immatura, la figura della giovane artista un po' capricciosa, con le arie della piccola rivoluzionaria lusingava molto la maggior parte della committenza e del pubblico allora costituito principalmente da uomini. Quando sono entrata in Accademia si sono definitivamente spalancate le porte del famoso mondo degli "uomini dell'arte". Uso questa frase perché mi viene in mente un libro di Marcello Venturoli che si intitola proprio così, perché Venturoli, come molti dei nostri critici, non suppone minimamente che il mondo dell'arte sia fatto anche da donne. Non posso dirti che allora le donne non esistessero però erano appannate dalle presenze maschili e né intendevano né sapevano in quegli anni - anni 30-40 - far sentire le loro voci se non come coriste accanto al protagonista. E non erano certo dei grandi protagonisti quelli che ho conosciuto allora sia a Trieste che a Gorizia. Ma il semplice fatto di essere uomini, di essere artisti e che sapessero imporre i loro punti di vista in maniera categorica me li faceva diventare tout court dei maestri; da costoro mi sembrava di ricevere delle regole non solamente d'arte bensì dei veri e propri principi di vita. Voci autorevoli della critica d'arte di allora erano Sarfatti, Nebbia e Ojetti e le scelte estetiche di artisti italiani di primo piano diventavano canoni assoluti. Canone assoluto era la libertà di Morandi di riferirsi a un mondo lirico, domestico, silenzioso, canone assoluto era quello di Sironi che celebrava, sebbene con certe sue riserve e con la sua malinconia la presenza maschile in una società tecnologica. Quella del novecento italiano era un'arte dalla sintassi compositiva corretta, monumentale che accettava la regola e che soprattutto enfatizzava l'uomo.

In quegli anni i miei maestri erano dunque maestri di certezze e quindi, a maggior ragione, quando la guerra è finita e abbiamo conosciuto gli artisti europei, è stato un trauma per tutti.

Durante il fascismo non conoscevate le avanguardie?

No, anche se venivano talvolta citate e non si arrivava a chiamare la loro arte, come aveva fatto Hitler, arte degenerata.

Come compariva la donna nei dipinti italiani del periodo fascista?

Il corpo femminile era visto con occhi chiaramente sessuati. Allora il ruolo della donna era principalmente quello di moglie e di madre, anzi la madre allattante era un tema molto ricorrente ed era molto apprezzata dal nostro Benito. Tu ben saprai che c'erano incrementi economici per la maternità e quindi abbiamo avuto un'enfatizzazione della carnalità della donna. C'era qualche piccola evasione rispetto a questi modelli e penso, per esempio, alle donne di Guidi, ma sono sempre figure cariche di una certa sensualità.

È dopo la guerra dunque che si scopre il valore delle avanguardie?

Sì, ma sono avvenuti nel frattempo dei mutamenti rapidissimi. Quasi subito è nato il neorealismo con i suoi temi riferiti al mondo contadino e operaio e si è posto il problema dell'incidenza del lavoro dell'artista all'interno della ricostruzione della società in senso comunista.

Tu hai aderito al movimento neorealista?

Sì, ma non tanto perché io ci credessi veramente. Ero giovane e desiderosa di consenso e di accettazione e allora l'immagine vincente era quella dell'artista politicizzato. Si affermava che tutto era politica, anche il bere il caffè la mattina e le scelte, ci dicevano, si impongono, ci vuole coerenza, fedeltà a una ideologia. L'artista era visto come colui che contribuiva attraverso le immagini a creare dei modelli che potevano dare una spinta ulteriore al cambiamento. Il quadro neorealista era caratterizzato dalla composizione monumentale con la figura a suo agio all'interno del perimetro del quadro. E anche se io ho aderito a questo modello, penso che le mie opere siano state immuni da qualsiasi enfatizzazione perché ho sempre evitato la figura a bocca aperta, col braccio alzato e il pugno chiuso e con bandiere sventolanti sullo sfondo. Mi ricordavano troppo certe manifestazioni alle quali avevo assistito durante il fascismo. Il mio periodo neorealista non è però durato molto a lungo.

Come eri considerata tu donna artista in un ambiente culturale formato ancora prevalentemente da uomini?

Ero vista bene perché ero la donna giovane che, nuova della sinistra, entrava nel movimento sotto la guida superiore dell'uomo. Infatti in questi gruppi sono entrata con il mio padrino, Giuseppe Zigaina. Ma se devo proprio dire la verità, io ho sempre avuto l'impressione di essere una ribelle in attesa di rivolta. L'istinto di fuga dalle correnti dell'arte che mi erano contemporanee è iniziato proprio in questo periodo. Ed è successo anche per l'astrattismo che ho sperimentato subito dopo.

Questo è anche il periodo del tuo matrimonio. Come ricordi quegli anni in rapporto al tuo lavoro?

Sono stata sposata dal 1945 al 1951. Il mio matrimonio non ha funzionato molto bene fin dall'inizio. Mio marito non lasciava spazio intorno a lui e non potevano esistere interessi al di fuori dei suoi. È in questo ambiente che ho maturato la necessità di un mio spazio di solitudine per comprendere che cosa io potevo dare alla vita e che cosa la vita poteva dare a me indipendentemente dalla mediazione di un marito. A quell'epoca le uniche donne che potevo frequentare erano le mogli dei suoi amici e ricordo che noi donne ci si sedeva sul sofà e si parlava di domestiche e di come allevare i figli. Pertanto io sentivo allontanarsi quel briciolo di percezione di me stessa che avevo maturato negli anni dei miei studi. In quel periodo la pittura è stata il mio rifugio e la mia cura e avevo eletto come interlocutori e come compagni di viaggio Gauguin, Kirchner, Kandisky. Ma era inevitabile che il confronto della mia arte con la loro fosse perdente e mi mettesse di fronte ai miei limiti. Poco più tardi ho capito che dovevo abbandonare quei modelli e sia che io valessi tanto sia che valessi poco l'essenziale era dare voce a quello che di più autentico era dentro di me.

Creazione e procreazione sono stati due momenti in conflitto fra loro?

Assolutamente no. Quando ho cominciato a rivolgere l'attenzione a me stessa le mie due figlie hanno arricchito moltissimo il mio mondo. Anzi sono state proprio le mie figlie, nei confronti delle quali ritengo di avere ancora un grosso debito di riconoscenza, a darmi una coraggiosa lezione di libertà. Di fronte a Roberta e Patrizia che hanno saputo impormi il rispetto al diritto di scelta della loro vita, ho sentito ancor più la necessità di andare indietro, di trovare le radici delle mie paure, del mio disagio. In particolare, attraverso mia figlia Roberta sono entrata nel femminismo agli inizi degli anni settanta ed è stato come se avessi lasciato le scarpe e i vestiti fuori dalla porta, mi sono spogliata dei linguaggi precedenti e ho ricominciato da zero. Ho accantonato la pittura e la scultura - la mia carriera di scultrice è iniziata negli anni '60 - e ho cominciato a visitare molti musei perché sentivo che la risposta alla mia ricerca sarebbe venuta

dalle opere d'arte antica. Non sentendomi ancora in diritto di dare volto alla mia emotività personale ho lavorato di revisione e di critica sulle opere altrui e così sono nate le scatole specchianti. Ho fatto una trentina di opere di questo tipo perché mi ha molto interessato l'alterità, il doppio, l'ambiguità che scaturisce dalla specularità. Sono entrata in un mondo di illusioni ottiche, di immagini dove avveniva lo smarrimento e la destrutturazione di contenuti tradizionali. Questo gioco con la falsificazione è continuato in un libro che ho scritto in questi ultimi anni intitolato *L'albero di Silvia*, che non so se mai pubblicherò. In questo lavoro io ho falsificato la vita di mia madre alla quale ho inventato un'altra vita. Ora la mia madre vera, quella che ho accettato, è quella che è uscita dal mio libro. Liberarmi dal fantasma della madre reale è stato un travaglio lunghissimo.

Il femminismo ha dunque influito molto sulla tua ricerca?

Indubitatamente. Ma un certo femminismo, non certo quello degli slogan e delle braccia alzate che mi riportavano all'epoca del neorealismo e del fascismo bensì quello che ha posto il problema della ricerca di noi stesse per arrivare ad accettarsi con i propri errori e ad abbandonare i tormenti di dare di sé continuamente delle immagini positive.

Come ha inciso questa tua consapevolezza sulla rappresentazione artistica?

Ho cominciato a considerare il mezzo espressivo come strumento e non fine a se stesso anche se la tecnica la curo quasi più adesso di prima. E non ho più nessuna preclusione: se a un certo momento la figura o altro non mi consentono di tirar fuori la mia storia ricorro ad altri mezzi. Il risultato di tutto ciò è una grande disomogeneità, quella che si chiamerebbe una mancanza di stile. Ma io ti dico: ben venga, perché non è lo stile, cioè un'immagine prefabbricata che deve distinguere un mio essere a questo mondo bensì la mia capacità di ricerca di ciò che all'esterno mette risonanza nel mio mondo interno. Questa interazione fra esterno e interno arriva a formare dentro di me un nucleo emotivo nel quale è per me importante saper entrare per trovarne le componenti e saperle rappresentare. Da un punto di vista più strettamente formale ho smesso le composizioni chiuse che racchiudono le forme in maniera dogmatica nel perimetro del quadro. All'interno di esso creo sempre dei movimenti decentrati, i quali da vari nuclei possono creare delle esplosioni ma verso l'esterno. Per fare ciò ho dovuto sciogliere la pennellata e introdurre degli elementi sgradevoli.

La donna artista può già usufruire di un proprio linguaggio che si riferisca a un'identità di genere?

Un linguaggio assolutamente originale io non l'ho ancora conosciuto. Non è possibile togliere dal complesso tessuto della propria persona la cultura. Anche se si tratta di una cultura maschile, l'abbiamo bevuta con il latte di nostra madre.

Però all'interno di questa cultura si possono imboccare strade originali...

Certamente, tenendo però sempre presente che man mano che ti allontani dalle direttive codificate tu lo paghi con il rischio di non essere più riconosciuta. Alcune donne hanno rifiutato questo rischio e si sono inserite agevolmente dentro le correnti dell'arte contemporanea limitandosi a mettere all'interno delle loro opere quel po' di sensibilità diversa che è propria delle donne. Poi ci sono delle artiste che hanno fatto delle varianti nei contenuti cambiando il simbolo. Ciò che faccio io è di disattendere ai modelli riconosciuti nella misura in cui non li sento adeguati alla ricerca fatta su me stessa. Nella mia domestichezza decennale con il lavoro delle donne ho potuto comunque già rilevare dei connotati che possono unire le donne fra di loro e che finora non sono entrati nei codici critici come valori. Mi riferisco al tema dell'accumulo, al rifiuto, per una sorta di horror vacui, di opere sintetiche privilegiando le compagini fatte di piccolissimi segni, di piccolissimi oggetti, ossia un lavoro di pazienza accumulante dal quale scompare l'immediatezza della gestualità. Guardando le opere di molte donne da lontano hai l'impressione di trovarti di fronte a un tessuto, poi ti avvicini e ti accorgi che è fatto di piccoli elementi legati strettamente l'uno all'altro. In queste opere c'è una concezione di spazialità che rifiuta l'elemento privilegiato che campeggia in un ambiente, come può avvenire nel quadro quattrocentesco. Tutto viene invece riportato in superficie con un'eguaglianza di valori, con la tendenza all'agglomerato. Per conto mio questa caratteristica è fondamentale perché il concetto di opera d'arte come sintesi può cadere destabilizzando così altri valori come per esempio quello della coerenza.

È stato detto che una delle caratteristiche di un'arte femminile sia la componente fobico-ossessiva (che si libera pienamente nel momento in cui la donna acquisisce coscienza della propria condizione di repressa) che si esprime nella ripetizione e sovrapposizione del segno o dell'immagine.

Questa è un'osservazione verissima e si può collegare con quello che ho detto precedentemente. È come se per la donna fosse importante non buttare via niente e tenere tutto presente, come la sua memoria, che non conosce delle tappe importanti in riferimento alla vita sociale, fosse fatta di un insieme di piccolissimi impulsi che si assommano e che poi determinano questo bisogno di conservazione maniacale del proprio passato.

Gli uomini per poter parlare loro hanno dovuto ridurre le donne al silenzio. Io penso che quello che la donna può dire adesso è ancora in gran parte condizionato dal senso di questa emarginazione, quindi è ancora molto forte il legame con la sofferenza.

Sono d'accordo nel senso che la comunicazione tra uomini è più agevole. Per la donna invece è ancora molto difficile dire ciò che pensa, in più per sopravvivere si è creata degli interlocutori fantastici che poi non corrispondono a quelli che incontra nella realtà. La donna riesce invece a colloquiare realmente con se stessa nella misura in cui non sente il bisogno di trovare a tutti i costi un interlocutore ideale.

La ricerca di sé può avvenire utilizzando tutti i mezzi espressivi di cui possiamo usufruire e ognuna poi sceglie quello che le è più congeniale. Tu pensi che questa ricerca possa essere facilitata dall'incontro con altre donne che operano nello stesso settore, altre donne artiste nel tuo caso?

Noi artiste non abbiamo maestre e nel rapportarci ad altre donne è ancora molto importante l'affettività. E attraverso l'affettività molto carnale, molto fisica passa la fiducia e attraverso la fiducia passa anche la chiave d'accesso al mondo interno dell'altra. Ma se questa persona ti abbandona, ti tradisce cessa con lei anche la comunicazione mentale.

Un'artista qualunque che abbia lavorato a fianco di un'altra artista da lei eletta prima come amica, poi come guida, come confidente e compagna di viaggio, vede crollare tutto, anche il mondo di ricerca se l'affettività viene tradita. Quindi si tratta di innescare una cosa che non so se la donna abbia mai fatto, quello cioè di creare un flusso mentale con le altre donne prescindendo dall'affettività e prescindendo anche dal contatto fisico con queste persone. Quindi una donna che voglia essere utile alle altre donne deve saper essere maestra con la mente e non con l'ausilio della affettività o con quello che si definisce oggi anche con il termine di "affidamento".

A Udine tu lavori nella DARS - donna, arte, ricerca, sperimentazione. Quali sono gli obiettivi di questa associazione?

La prima idea di un gruppo è nata dieci anni fa grazie all'iniziativa di alcune studiose, Maria Torre Barbina, Gelda Iacolutti, Andreina Ciceri, Elsa Puiese. Queste donne volevano fare un'indagine su ciò che avevano prodotto le donne in letteratura e in arte nella regione Friuli Venezia Giulia dal '45 ad oggi. Ho cominciato anch'io a partecipare al gruppo perché

mi interessava confrontarmi con altre donne artiste per capire se nel nostro modo di esprimerci si potevano individuare caratteristiche espressive diverse da quelle maschili. Così abbiamo iniziato ad allestire piccole mostre di donne che si sono trasformate in Biennali organizzate a tema. L'ultima, inaugurata nel novembre 1990, era intitolata *La memoria*. Le opere di queste esposizioni hanno posto la necessità di una loro lettura non inquadrabile negli schemi della critica consueta. Il critico d'arte cerca subito di classificare ma non deve essere questo il problema perché noi donne siamo in una fase di ricerca e il nostro lavoro risente delle incertezze e del travaglio di questa ricerca. Se mai sarebbe interessante analizzare le qualità espressive che ci caratterizzano tutte e quale sia la ricerca d'identità rintracciabile in questo scavo quotidiano.

Tu sostieni dunque la superiorità di un potenziale espressivo sempre più libero e originale rispetto a una valutazione estetica che è pur sempre riferita ai parametri della cultura corrente. Però per farsi conoscere bisogna anche fare i conti con un mercato e le sue regole.

Lo specifico del nostro problema espressivo presuppone tempi molto lunghi perché non abbiamo retroterra culturale. Il riconoscimento di ciò dovrebbe far nascere tra le donne artiste l'accettazione di questi tempi per sottrarli al consumo del mercato. La nostra ricerca conosce percorsi molto accidentati e quindi con ripensamenti, con regressioni, con avanzamenti prudenti e meno prudenti, con riconoscimento di errori che possono essere cancellati o riconosciuti come aperture verso nuove visioni. In queste condizioni non possiamo certamente contare sull'appoggio del mercato che però è quello che dà notorietà, credito e divulgazione. Sottratte da questo processo, noi artiste della DARS stiamo facendo un lavoro molto solitario e molto difficile ma sono certa che è l'unico praticabile per noi e l'unico che possa dare, anche se a lunga scadenza, risultati nuovi.

L'artista ha normalmente bisogno di un complesso apparato promozionale (gallerie, mostre, critica) per il quale non abbiamo nessuna voglia di impegnarci per non sottrarre energie al nostro lavoro. Questo sembra essere un circolo vizioso però credo che questo nostro percorso produca egualmente dei cambiamenti all'interno della cultura corrente.

L'artista nel rinascimento era considerato divino. Ancora adesso permane intorno all'arte e all'artista un'aura mistico-religiosa. L'artista è ancora colui che si può permettere la trasgressione e la devianza dalla norma. Questo stereotipo rende ancor più difficile per la donna, esclusa da questi modelli, il dedicarsi all'arte.

A dire la verità molte donne artiste affermate sono entrate in questo schema dell'eterno ribelle conducendo vite coreografiche e disordinate. Nel contempo ci sono però molte donne silenziose dedite a una ricerca artistica fatta non di slogan ma non per questo meno importante. Ci sono dei significati che costituiscono il micro tessuto che tiene in piedi un'opera d'arte, che non necessariamente devono avere i connotati di genialità così come essi vengono comunemente intesi. I concetti di genio e di onnipotenza sono tipicamente maschili. La donna cosciente deve saper rinunciare a tutto questo.

PROSCENIO

L'eterno trasloco

di Dora Bassi

La mia storia d'artista non è lineare. Passa attraverso strettoie, cunicoli, percorsi piani su cui si aprono orizzonti inaspettati e inquietanti di fronte ai quali ho compiuto brusche deviazioni. Ho passato lunghe notti senza sonno e senza luna, ho avuto per brevi tratti compagni di strada che ho dovuto lasciare senza avere capito chi fossero, poiché nessuna confidenza mi venne fatta né mi fu chiesto da dove io venissi né dove andassi. Ci si lasciava ai crocevia che portano al successo o all'oscurità, e io andavo sempre nel bosco perché sentivo che soltanto in quel silenzio parlante potevo rigenerarmi.

Questo vagabondare che dura da quarant'anni è il mio modo di vivere. Il mio solo segno di dignità è la solitudine e l'agiatazza che ne ho ricavato. Per il resto sono, per così dire, nullatenente. Del mio lungo viaggio ricordo tutto, ma questa è una lettera a Lea e Federica alle quali sento di dover esibire un brandello di carta d'identità poiché mi hanno invitata a casa loro e non posso davvero presentarmi da stracciona, col mio consueto fardello a spalla, senza una parola che le rassicuri sulle mie buone intenzioni.

Mi chiamo Dora Bassi e per un breve periodo mi sono chiamata anche Corbellini. Questo è il nome che portano le mie figlie ma non è più il mio. Quando mi capita di incontrare il mio ex marito in qualche occasione festaiola o a qualche funerale, lui, che irradia felicità di vivere malgrado i suoi settantacinque anni e la sua camminata claudicante, si compiace di tirarmi al suo fianco con la mano sinistra mentre con la destra afferra le spalle ancora giovani della sua compagna gridando con voce ilare: "Ecco, queste sono le mie mogli". Io lo asseondo perché poco mi costa tutto ciò e da tempo ho smesso di patire. Ciò che mi piace ricordare del mio matrimonio sono le voci delle bambine nell'altra stanza e il forte odore di acquaragia nel mio studio. Oltre a questo il profumo dei tigli nel viale e lo scorrere della roggia sotto le mie

finestre. Allora dipingevo molto ed ero anche contenta perché un gruppo di artisti friulani (Udine era la mia città) mi aveva accolta. Appena più tardi seppi che venivano guardate molto le mie gambe e assai di meno i miei quadri ma tutto questo non ha importanza, poiché ero completamente concentrata nel mio lavoro, mi piaceva dipingere da neorealista, mi piaceva evocare quel mondo contadino che avevo abbandonato oltre i confini della mia adolescenza, tra le colline del Collio dove già si tingeva di muffe la bianca casa liberty di mio padre e di mia madre. Non c'era avvenire per il mio matrimonio ma le bambine erano mie e mia era anche la pittura. Dopo, quando io e Glauco ci separammo, vennero i tempi duri. Mi serravo nel mio studio con un peso sul cuore. Mi chiedevo perché, se fosse vero che tutte le colpe fossero di lui, se la mai svagatezza ostinata non fosse colpevole quanto i suoi tradimenti e mentre le bambine mormoravano sottovoce piccole, smarrite confidenze alle quali prestavo tanto poca attenzione, intingevo stancamente il pennello nel colore, né mi curavo se ciò che spalmavo sulla tela fosse fango o luce. Nell'ombra scura di queste sofferenze trovai modo di innamorarmi e furono estasi e ancora sofferenze, ma erano piene, gloriose e dipingevo meglio. Le sagome massicce dei miei contadini, o meglio, dei miei "braccianti agricoli", come si usava dire in quegli anni, si andavano sfaldando finché esplosero nell'informale. Erano innamorate anche le mie figlie giovinette e sulla complicità di questo eccitamento comune, sulle corse lungo il corridoio per afferrare la cornetta del telefono, si dilatavano le deflagrazioni cromatiche delle tele sul cavalletto; dipinte senza controllo, per pura esplosione emotiva e i critici d'arte dicevano che andava tutto bene anche perché a quei tempi l'informale andava forte. Presi dei premi, partecipai a mostre ma l'uomo che allora mi interessava si era annoiato di me e al telefono mi diceva: "Scusami, ma domani non posso proprio".

Non so come è avvenuto. La luce si spense di colpo, non come nel lento, naturale declino del sole al tramonto, come avviene ora che sono oramai vecchia d'anni, ma come quando qualcuno entra in una stanza e schiaccia l'interruttore e tutto diventa angusto e pauroso. Bene, la mia storia importante incomincia qui. Lasciai la pittura e mi iscrissi all'Università. Mi dicevo che non avrei mai più toccato un pennello in vita mia, sragionavo, incolpavo l'arte di tutte le mie disgrazie e, come un veterano che cerchi di inserirsi di nuovo tra la gente del suo paese dopo lunghe campagne di guerra, erravo delusa da una casa all'altra e con sgomento mi accorgevo di non saper rispondere alle mogli degli uomini importanti che mi chiedevano come mai. Come mai il mio matrimonio era fallito? Come mai una donna ancora piacente quale io ero non si era rifatta una vita? Come mai non conoscevo il pittore Tal dei Tali, lui sì ricco e celebre? La sera studiavo. Diedi i miei esami, mi esaltai alle lezioni di Sergio Bettini che su due piedi divenne il

mio maestro e mi chiedevo come avessi potuto fino a quegli anni vivere in tanta profonda ignoranza. Erano gli anni sessanta, mi si spalancava davanti un universo armonioso che potevo adesso leggere attraverso le maglie dello strutturalismo che mi aveva totalmente invischiata nei suoi incanti. Feci il sessantotto all'Università, e mi tappavo le orecchie al frastuono dei bar, scansando le masse degli studenti in agitazione perché dovevo compitare Lucrezio che, al timone del vascello di Venere, da lontano mi richiamava alle sue lucenti nebbie. Che devo dire? Furono anni felici e per questa felicità incompleta che volevo fosse ancora più perfetta immerse le mani nella creta e presi a raccontare la mia tenerezza verso la gioventù delle mie figlie e lo stupore del mio innamoramento per il mondo classico.

Mi furono commissionati bassorilievi, decorazioni in ceramica, passavo tutto il giorno nel laboratorio che avevo affittato tenendo d'occhio il forno che andava giorno e notte. Nella concretezza di questa vita affaccendata che mi permetteva di tirare avanti decorosamente malgrado le ristrettezze in cui ero precipitata dopo la separazione, tornavo a sentirmi a mio agio, serena, e mi dicevo: "Ma guarda un po' quanto si paga questo dannato amore di cui non si può fare a meno. Anni interi di travagli, inseguendo un sogno". E, per un'inspiegabile associazione identificavo le pene d'amore nella stessa pittura e giuravo e spergiuravo di non ricascarci mai più. Ci ricasciai, invece, quando, a età oramai avanzata, la natura mi venne in soccorso. Ero a Milano, insegnavo a Brera, i colleghi mi conoscevano come scultrice e mi stavo guadagnando un certo credito. Costruivo strutture minimaliste consone alla cultura degli anni settanta e in complesso potevo ritenermi soddisfatta. Ma mi riprese l'antico demone dell'insoddisfazione, dell'irrequietezza. Ciò che facevo mi pareva un continuo tradimento alle vitali ragioni che mi avevano messa a questo mondo. Esse stavano altrove, nel profondo nucleo che era sepolto dentro di me e che, quando il mio animo principiava a tremare, ricacciavo nell'oscurità. Là dovevo addentrarmi lasciando ai margini della strada il bagaglio inutile: acculturamento velleità di successo, rincorsa all'amore. Tutto ciò si rendeva possibile adesso e non prima, poiché la fretta aveva cessato di mordermi e il diagramma del tempo aveva preso ritmi lenti, onde lunghe, e all'orizzonte già si affacciava l'infinito. Mi misi in viaggio scrivendo un libro in cui si impigliano le immagini sfuocate della mia infanzia rigenerandosi in storie inventate ma più vere del vero. Attraverso la scrittura ritrovai la voce di mia madre e inseguendo quel suono trovai mia nonna e le regalai una vita nuova. Dunque si poteva fare. Era un gioco, non c'era da aver paura. Trovai anche le mie angosce di bambina sulle quali prosperarono tutte le angosce di adulta. Sprovvisa di tecniche adatte tentai di percorrere la stessa strada con la pittura. Addentrarsi nella memoria profonda, catturare le immagini,

portarle a galla così come le trovavo, pesanti d'acqua, incrostate. Nella luce di questa riconciliazione da dieci anni mi concentro ad affinare mezzi espressivi, non affliggendomi troppo se non sono originali. Che importa? Roth, Svevo, Munch, Charlotte ogni tanto mi aiutano a superare certi impacci. Il cerchio infinito si è chiuso e a spirale attorno al centro si dispone l'universo che ho conosciuto, il solo che mi sia dato di conoscere.

I simboli:

La stanza.

Il mare.

Il trasloco.

Il sogno d'amore.

La fuga.

Chi racconta è una donna anziana che si è ricongiunta a sé bambina e porta sulle braccia questa creatura e le altre creature innocenti della sua vita, le figlie, i nipoti, lungo le strade dell'abbandono, dell'eterno trasloco, al sicuro.

PROSCENIO

Avventurandosi in territorio straniero

Riflessioni sulla regia

di Julia Varley

Nel luglio 1989 ho partecipato a una sessione tenutasi a Porsgrunn, Norvegia, del "Magdalena Project" dal titolo "Una stanza tutta per me", organizzata dal Grenland Friteater. All'incontro, attrici e registi - tutte donne - erano state invitate per lavorare in quattro gruppi all'allestimento di brevi spettacoli con l'obiettivo di esplorare temi e problemi connessi con la regia teatrale.

Nell'ottobre dello stesso anno partecipai a un incontro preliminare di un laboratorio di regia, organizzato da Kordula Lobeck nella Germania occidentale, al quale erano state invitate dodici donne che avessero già partecipato nel novembre del 1988 all'incontro del teatro di gruppo "Rencuentro Ayacucho" a Huampani, Perù, o che avessero familiarità con i vari stadi di sviluppo del Magdalena Project.

I temi affrontati dai due convegni sono simili e pertanto le considerazioni che seguono faranno riferimento a entrambe quelle esperienze nel tentativo di portare un contributo alla discussione che ne è nata.

I pensieri e le domande che cercherò di formulare mi hanno accompagnata fin da quegli incontri, per cui da molto tempo, ma sebbene avvertissi sempre il bisogno di organizzarli ed esporli, trovavo e trovo tuttora, molta difficoltà nell'articolargli.

È come se ciascun pensiero si legasse all'altro e ciascuna domanda ne sollevasse un'altra in

modo così indistricabile che le parole non sono sufficienti a spiegare, perché tutto si mescola contemporaneamente a differenti livelli. È come se ciò che io volessi dire fosse un unico pensiero che ne abbraccia molti e le parole fossero inadeguate a esprimere questo significato onnicomprensivo. Dovrebbe esistere una parola sola che toccasse tutto, ma questo è un privilegio che l'esperienza soltanto possiede. Già mentre spiego questa difficoltà di spiegare so che è messa allo scoperto l'essenza stessa delle mie domande: lo scarto tra esplicito ed implicito, tra significato e azione, tra definizione ed esperienza.

Aspetti opposti

Rileggendo ciò che ho scritto sulle precedenti sessioni del Magdalena Project (nel 1986, il festival di Cardiff nel Galles; nel 1987, gli incontri di lavoro a Holstebro in Danimarca), e ripensando anche alle impressioni che ho riportato da quegli incontri, mi rendo conto che dalle ultimissime esperienze sono emersi aspetti totalmente opposti, ed è dal tentativo di capire perché ciò sia accaduto che nascono queste riflessioni sulla regia.

La presenza più consistente nel festival di Cardiff del 1986 e nei seminari di Holstebro del 1987 fu costituita da attrici; inoltre, sebbene nel primo incontro si producessero situazioni di rappresentazione e obiettivo del secondo fosse concentrarsi sul montaggio di materiali, non ci fu una precisa divisione di ruoli nel lavoro e quasi tutte avevamo in comune il linguaggio professionale dell'attore. Partendo dall'idea di mettere insieme donne provenienti da gruppi di teatro differenti perché era il loro lavoro che noi trovavamo interessante all'interno di un comune orizzonte, accadde realmente qualcosa di inaspettato: al di là dei confini delle origini diversissime e malgrado la consapevole mancanza di un'organizzazione predeterminata, si creò nel lavoro pratico una grande solidarietà e una collaborazione, che nascevano dall'importanza del porre e formulare domande e non già dal difendere opinioni già formate. Non c'era niente da proteggere, eccetto il tempo e lo spazio comuni di lavoro. La differenza di origini, nazionalità, esperienze, estetiche, rendeva interessante lo scambio e non era assolutamente di ostacolo al processo di lavoro.

La lunga esperienza professionale delle donne presenti fu ciò che rese possibile individuare domande di comune interesse. Coloro che in passato si erano sentite fragili con i loro dubbi e i loro bisogni, sentivano rivelarsi ora una nuova forza che derivava dalla semplice scoperta di non essere sole. Un altro risultato fu anche il bisogno di creare ulteriori concrete possibilità di scambio. A Porsgrunn questa sensazione di sostegno, comunicazione e collaborazione non

emerse, almeno non per coloro che, avendo vissuto l'esperienza dei precedenti progetti Magdalena, non erano più sedotte dalla semplice possibilità di lavorare insieme e sentivano l'esigenza di andare oltre.

La mancanza di comunicazione significò che il flusso di informazione si ridusse, in tutte le direzioni. Fu difficile perfino trasmettere il senso generale del Magdalena Project in modo che ciò che stavamo facendo non restasse soltanto uno dei tanti laboratori isolati, ma potesse tener conto degli sviluppi del progetto nel suo insieme e di ciò che il progetto aveva già ottenuto.

Nacquero alcune discussioni inutili e dolorose, il tempo e lo spazio di lavoro non furono sempre protetti, le opinioni si irrigidirono, emersero conflitti di personalità, e un senso negativo di confusione che lasciò le partecipanti in dubbio se desideravano continuare, o ripetere, un tale incontro.

Ma, allo stesso tempo, le difficoltà erano eccitanti; c'era la consapevolezza che la crisi significava che stavamo tentando di sfondare in direzione di qualcosa di nuovo e che ciò con cui stavamo lottando avrebbe consentito importanti passi avanti. In modi diversi tutte cercavamo delle soluzioni, senza arrenderci e senza tentare di evitare i conflitti. I futuri incontri del Magdalena Project sono stati in conseguenza modificati e ripensati, ma sono ancora in piedi. Anche la creazione dell'ufficio centrale e del bollettino e la nuova direzione presa per l'allestimento di "Midnight Level 6" sono un risultato delle discussioni e degli avvenimenti di Porsgrunn. Di sicuro l'impostazione dell'incontro preliminare di Kordula ha tratto profitto dall'esperienza passata dei problemi. Di grande aiuto a ricreare un atteggiamento positivo sono stati anche la forte presenza di donne sudamericane, che ha risvegliato la curiosità reciproca per il lavoro altrui, e il modo in cui si è organizzato l'incontro, come un convegno teorico, il che costituiva una sfida per la maggior parte delle partecipanti. Sforzandoci di andare al di là dei primi concetti per raggiungere nelle presentazioni e nelle discussioni parlate lo stesso livello di qualità del nostro lavoro pratico, ci concentrammo sul come inventare una struttura in cui poter affrontare concretamente temi connessi con la regia. Cercare di risolvere questo problema creò un linguaggio comune e un punto di incontro.

In entrambe le esperienze, in Norvegia e in Germania, il vantaggio dato dall'essere solo donne, con la loro esigenza di porre domande, il senso di responsabilità verso il lavoro, la propensione alla scoperta più che al trovare conferme al già saputo, fu in parte vanificato dalla confusione creata dal fatto di muoverci in un campo, quello della regia teatrale, che tradizionalmente non

appartiene alle donne come invece quello della recitazione. La difficoltà stava nel trovare il modo di non camminare nel territorio straniero accettandone le regole precostituite ma di avventurarci in esso con la nostra indefinita, inespressa, implicita identità.

Confusioni

Una fonte di confusione, che ha radici nell'idea stessa originaria del Magdalena Project e diventa sempre più complessa man mano che cerchiamo di definire gli obiettivi di ciascun nuovo incontro, è nell'uso delle parole donna/uomo, femminile/maschile. Questi termini, spesso confusi, concorrono a creare un labirinto da cui è impossibile districarsi.

Il Progetto fu fondato per sostenere e conoscere il lavoro delle *donne* nel teatro contemporaneo; in questo ambito è sorto il problema di un linguaggio *femminile* nel teatro, se esista, se debba essere inventato o restare semplicemente un problema sullo sfondo mentre continuiamo a lavorare. Se consideriamo il femminile/maschile come aspetti opposti e complementari di una globalità come nelle tradizioni orientali (yang-ying, manis/kras...), che potremmo anche interpretare come debole/forte, introverso/estroverso o implicito/esplicito, allora riconosciamo che questi termini non hanno necessariamente niente a che fare con il sesso. Il modo di lavorare di molti artisti di teatro di entrambi i sessi è influenzato da entrambi gli aspetti. Potrebbe essere interessante definire che cosa sia questo nel lavoro di teatro, e che implicazioni abbia, come mi è capitato di dover fare nell'esprimere l'opinione che Eugenio Barba presenti principalmente aspetti femminili nel lavoro di regista (ma decisamente maschili nel ruolo di direttore di una compagnia teatrale!) e Ariane Mnouchkine una prevalenza di aspetti maschili, ma rimando questo tema a un'altra occasione. Se, tuttavia, sappiamo che femminile/maschile sono concetti che non hanno niente a che fare con il sesso della persona in questione, sappiamo anche che le donne, a causa a del loro punto di vista e della loro storia differente, a causa delle differenti funzioni fisiologiche, tendono a difendere altri valori degli uomini, mentre lottano per essere riconosciute piuttosto che per difendere un potere acquisito. Le donne tendono a schierarsi con valori che in passato non erano tanto ben considerati, come l'attenzione alla natura più che alla cultura, all'intuitivo più che al razionale, al delicato più che al forte, al corpo intero più che all'intelletto; tutto questo si riflette sul modo in cui esse partecipano ai processi artistici nel teatro e su ciò che si può imparare da loro. E per questo che generalmente il lavoro delle donne nel teatro è particolarmente interessante nel momento attuale, ed è per questo che le donne hanno la responsabilità

di portare nuovi impulsi, nuova terminologia, nuova ispirazione al teatro e ai gruppi teatrali. Il Magdalena Project, e il progetto di laboratorio avviato da Kordula, offrendo alle donne l'opportunità di unire le loro forze, cerca di rispondere proprio a questo bisogno: fornire nuove indicazioni a se stesse e ai propri colleghi, così da infondere nuova vita in coloro che sentono ancora il bisogno di cercare il senso della loro professione. Durante i primi anni del mio lavoro nel teatro, il bisogno di incontrarsi, interrogarsi, confrontarsi era più diffuso man mano che i gruppi di teatro cominciavano ad affermare la loro esistenza e a definire la propria identità. Ora scopro lo stesso bisogno nelle donne dei gruppi e, a un livello diverso, più intellettuale, in coloro che piuttosto che fare teatro fanno storia del teatro. È all'interno di questi ambiti che esperienze diverse si incontrano avendo un comune interesse professionale allo scambio, allo stesso modo in cui anni fa si organizzavano laboratori, seminari e scuole per offrire ai nuovi giovani artisti di teatro uno spazio per crescere.

Memoria e responsabilità

Memoria e responsabilità sono due concetti, o "punte emergenti" come sono state chiamate durante l'incontro preliminare in Germania, che io collego alla visione etica che le donne hanno del loro lavoro di teatro nella storia e sono, ovviamente, concetti direttamente connessi al compito degli storici di teatro. Forse è grazie a questa somiglianza, e all'influenza reciproca, che durante questi ultimi incontri di cui parlo si è sentito più forte di prima il bisogno di essere più teoriche con il nostro lavoro, di definire, di avere contributi più critici anche da parte intellettuale. E nell'avvicinarci a questa esigenza, come giovani scolari che giocano all'università, diventa subito evidente che la terminologia a nostra disposizione non è sufficiente. Non solo perché abbiamo una conoscenza limitata di ciò che pure esiste, ma anche perché è come se si dovesse inventare una nuova terminologia in grado di abbracciare una conoscenza non ancora espressa in parole. Le donne stanno esplorando nuovi modi di scrivere, stanno cercando di dare una visione nuova della scienza, di elaborare nuovi modi di documentare, e anche in teatro nuovi significati debbono essere compresi malgrado le vecchie parole. Quando lo scambio è solo verbale, c'è sempre il rischio del malinteso e soltanto la volontà di considerare una parola nel suo legame con l'esperienza rende possibile la comunicazione. Non appena questo legame è spezzato e la comunicazione si interrompe allora i fraintendimenti sugli infiniti significati di una parola isolata dal contesto sono la conseguenza negativa che sperimentammo anche a Porsgrunn.

La conoscenza dipende dalla definizione e pur sostenendo, come abbiamo fatto, che noi "conosciamo" attraverso una sensazione viscerale, non siamo state in grado di definire tale conoscenza. Ci mancano le parole, abbiamo bisogno di inventarne o di dare nuovi significati a quelle vecchie, per essere in grado di trasmettere ciò che facciamo anche attraverso la teoria, l'analisi, la definizione, la riflessione critica. E siamo profondamente coinvolte, ora, in questo processo di scoperta. Ci sentiamo perse in questa confusione senza parole per spiegare, o senza voce per parlare, come ha detto Jill Greenhalgh nell'organizzare il Festival della Voce dopo l'incontro di Porsgrunn. La conoscenza che abbiamo, che è vissuta, non è ancora definita, non può essere messa per iscritto. Ciò è frustrante.

Brevi spettacoli nati dal lavoro dei quattro gruppi di Porsgrunn sono stati descritti come fossero disegni di bambini. Con la loro logica, la loro bellezza, il loro livello. Non siamo soddisfatte e continuiamo a cercare. La "ronda d'opinioni" è diventata una tradizione nel Magdalena Project, e ci ha aiutate in passato a definire senza definizioni ciò di cui ci occupavamo. Con la libertà e l'obbligo di esprimere senza discutere, mentre ad una ad una ciascuna persona dice ciò che ha bisogno di dire nella forma in cui sceglie di dirlo, cerchiamo una terminologia nuova per un modo nuovo di comprendere e descrivere.

L'intelligenza dell'attore

A Porsgrunn il titolo del mio seminario era "L'intelligenza dell'attore". Ancora una volta ero allo ricerca di questa nuova terminologia mentre osservavo un'intelligenza, o un modo di pensare, che coinvolge l'intero corpo, in cui la memoria e gli stimoli sono dati da immagini che passano attraverso l'intelletto e i sensi, attraverso ogni cellula.

Gli attori - che sviluppano la loro intelligenza professionale con il training (= allenamento - preparazione), che abbandonano il pensiero lineare proprio della parola scritta e si affidano a una logica che, come in un film, può saltare da un luogo all'altro, dai primi piani alle lontananze, da un tempo all'altro, che conoscono, non necessariamente perché sono in grado di spiegare, ma perché tutti i ricordi, le sensazioni, le immagini sono immediatamente trasformati in azione, in un modo che si potrebbe dire intuitivo, o sintesi di esperienza - gli attori si muovono su un terreno che è congeniale alle donne nel nostro tempo, donne che scelgono di parlare linguaggi diversi da quelli tradizionalmente accettati.

È perché lavoravamo a questo livello dell'attore, in cui le azioni parlano da sé e non debbono

essere spiegate, in cui le azioni possono essere capite attraverso la storia personale di chi fa e di chi vede/ascolta/ricive, in cui tutti i sensi partecipano, che nelle precedenti sessioni del Magdalena Project si era creata una tale collaborazione, sostegno, solidarietà.

I significati erano trasmessi attraverso le azioni che includono i livelli vitali contraddittori in un totale senza essere espliciti, spiegati: in questo modo le diverse donne, con i loro diversi vissuti, poterono incontrarsi, scambiare e alimentarsi reciprocamente. Questo pensiero mi è venuto osservando Jill, la regista di uno dei gruppi di Porsgrunn, in attesa che il pubblico entrasse a vedere lo spettacolo il cui esito era ormai completamente nelle mani delle attrici. Era come guardare un padre, in un corridoio d'ospedale, in attesa che la madre partorisca, impotente, incapace di fare altro che aspettare. Questo mi ha fatto vedere il lavoro del regista come un lavoro "da uomo" e mi ha fatto capire che le sessioni precedenti del Magdalena Project erano risultate più facili perché il livello dell'attore è molto più vicino al modo femminile di pensare e di fare esperienza.

Entrare nel territorio della regia significa passare al livello dei significati, il livello in cui le azioni debbono essere lette e capite, messe in relazione le une con le altre, per creare se non una storia almeno un insieme complesso di situazioni. La regia segue una logica che non può essere puramente personale dovendo tenere in considerazione gli spettatori e avendo la responsabilità di creare le condizioni che permettano loro di accedere allo spettacolo ed entrare in relazione con ciò che vedono. Significa passare dall'implicito all'esplicito, dal segreto all'esplicabile, dall'esperienza alla definizione. Sebbene anche i registi debbano avere un proprio rapporto segreto e personale con il lavoro, è loro la responsabilità di inserire i materiali degli attori e le proprie visioni in un contesto che renda unitari i significati individuali, un contesto che comunichi agli spettatori non solo energia e vita ma anche emozioni e significati.

Il ruolo del regista

Questo è anche il modo in cui viene tradizionalmente inteso il ruolo del regista e, se lo si prende come un'asserzione immutabile, ne nasce come immediata conseguenza la lotta per il potere. L'incapacità di avere confronti e scambi al livello dei significati e la rivalità causata da posizioni di potere furono le trappole in cui cademmo a Porsgrunn analizzando il lavoro dei quattro gruppi. Ma se l'autorità - come ha detto Anna Maria Matricardi durante quelle discussioni - può essere pensata come il luogo d'incontro a cui convergono tutte le parti, a

cui partecipa il regista come gli attori, allora ciascuno rischia allo stesso modo nei confronti di qualcosa che cresce con una sua propria vita, come un bambino che non appartiene ai genitori pur essendo nato da loro. Allora non esiste più il problema se ad emergere nel prodotto finale dello spettacolo sia la visione del regista o la visione dell'attore, perché essi tutti attivamente partecipano alla definizione del processo creativo. L'autorità, o luogo d'incontro, e il significato non si possono ridurre a una regola da rispettare, perché sono parte di un processo in movimento, che si sposta continuamente da un polo all'altro a seconda delle necessità di un essere vivente che non può essere mai completamente fermo. E qui che le parole usate, drammaturgia e regia, non definiscono più l'esperienza. Già nei diversi paesi queste parole indicano compiti diversi dentro il teatro e così, parlando in convegni internazionali, si crea immediatamente confusione. Ho cercato altre definizioni. Quando Jill Greenhalgh mi ha chiamata assistente regista della sua messinscena di *Midnight Level 6*, ho pensato che fosse più giusto chiamarmi angelo custode. Il regista potrebbe essere un compositore, un mago, gli occhi, un pretesto, il cuoco, la pentola, un tessitore... Come gli attori mettono a punto, con il training e l'esperienza, la loro personale strategia professionale, così fanno i registi, dando maggiore o minore peso a particolari aspetti. In un laboratorio la cosa interessante è trovare il terreno in cui questi aspetti si possano scambiare. Trovare tale terreno aiuta anche noi a precisare le tendenze drammaturgiche/registiche che sono state indicate dal teatro di gruppo. È luogo comune dire che un regista, per esser tale, debba avere "qualcosa da dire". La mia esperienza è che un regista, per esser tale, debba avere "qualcosa da scoprire": una curiosità, un bisogno sotterraneo di ricerca che si impone, dà il primo impulso e poi spinge avanti, la capacità di affascinare e decifrare i segni che emergono. Il resto è solo lavoro, paziente e quotidiano. All'interno del processo vivente che costruisce il contenuto di uno spettacolo, lentamente *composto* da tutti gli elementi che partecipano al lavoro, il regista ha due funzioni: una funzione analitica, o creativa, e una pedagogica, o maieutica. È la combinazione delle due funzioni che io personalmente trovo la più difficile. Star seduti a "vedere" e a volere che le visioni vengano realizzate, e dover conciliare questa urgenza con l'attesa che le visioni personali degli attori si concretizzino nel tempo che loro è necessario, e continuare altresì a stimolare il processo creativo. Mi scopro troppo impaziente e intollerante, sospesa tra l'eterna domanda di certezze e di chiare indicazioni e il piacere di scoprire l'imprevisto dalla combinazione di elementi dati.

Creazione ed elaborazione

Dall'originale creazione del materiale, è con l'elaborazione che prende forma il risultato.

È dall'elaborazione - il modo in cui il materiale è contestualizzato e trasformato in relazione al tema, in considerazione dei rapporti tra gli attori, in riferimento allo spazio, agli accessori, al suono, alle luci, con i livelli di significato aggiunti al primo impulso creativo - è da tutto questo che nasce la composizione e la drammaturgia globale dell'opera. Ho espresso questa idea, sottolineando l'importanza non tanto del materiale originario quanto del modo in cui è elaborato, in entrambi i convegni, e ne è nata una discussione intensa. Per mia esperienza, il punto di partenza può perfino essere casuale, purché abbia origine da una logica personale, e lo stesso materiale può essere usato con un significato del tutto diverso inserendolo in un contesto diverso. Molti non sono d'accordo con me su questo punto, sentendosi più interessati a ciò che stimola il primo impulso creativo, più affascinati dall'originale genio artistico, che dall'attinenza con il modo di lavorare dell'artigiano.

L'elaborazione è il momento del processo che sempre io trovo più interessante; è lì che si sviluppano le sorprese più grandi mentre nascono nuovi significati e nuove storie dalla combinazione di altre storie e significati: prima nel lavoro dell'attore, facendo un montaggio personale di materiali, poi con il regista man mano che le visioni personali si incontrano per creare una composizione. Il materiale dell'attore può restare come lo si era proposto originariamente oppure subire tanti stadi di elaborazione da non essere più alla fine riconoscibile. Per lavorare in questo modo, i gruppi di teatro hanno creato alcuni procedimenti generalmente conoscibili, che si relazionano più alla struttura sociale del gruppo che a valori estetici. Così, la drammaturgia apparente negli spettacoli di questi gruppi è più una conseguenza del loro modo di lavorare, del bisogno che ha riunito le persone alla ricerca di un senso della loro professione, che non il contrario.

Il fatto che la maggior parte degli attori siano stati formati dal regista con cui lavorano - e potrei dire anche l'inverso, che il regista è formato dagli attori - il fatto che gli attori tendano a rimanere legati allo stesso regista, che il lavoro sia protetto e rispettato, dalle prime improvvisazioni, o dai primi esercizi, fino allo spettacolo finale, l'attenzione e le cure prestate ad accessori e costumi, l'elaborazione del testo spettacolare durante il processo, la creazione di immagini evocative più che descrittive, il simbolismo che lascia aperta l'interpretazione all'esperienza personale di ciascuno spettatore, tutti questi aspetti caratteristici del lavoro dei gruppi di teatro sembrano più l'effetto, che il movente, della struttura che essi si sono dati per

lavorare in risposta ai loro bisogni.

Porre domande utili

È controproducente, in un processo di questo tipo, pensare in categorie di ruoli e specializzazioni (drammaturghi, scrittori, registi) come spesso si fa nel teatro tradizionale, perché un processo vivente di questo tipo esige che ci sia una visione globale mentre esso si sposta continuamente dall'uno all'altro aspetto. Ma allo stesso tempo, per creare una situazione pedagogica, o un laboratorio, per i registi, potrebbe essere utile lasciare che l'idea di regia esploda come se fosse composta da più parti. Le donne invitate al meeting di Kordula erano attori, registi, cantanti, coreografi, musicisti. Progettando il laboratorio e prefigurando ancora una volta una situazione in cui dei gruppi fissi avrebbero lavorato con un regista intorno a una scena, si avvertiva un certo disagio. Sapevamo che la nostra esperienza nei diversi campi non avrebbe portato il suo contributo alla ricerca se fossimo rimaste relegate nei rispettivi ruoli specialistici, mentre noi tutte sentivamo il bisogno di collegarci al tema in questione, la regia, dalle nostre diverse prospettive. Si decise allora che ciascuna donna avrebbe affrontato dal proprio punto di vista la stessa scena scelta, per così fare della regia una composizione delle esperienze invece che un risultato separato da loro.

Per me era chiaro: io sapevo che come attrice che lavorava in un gruppo con un regista in quel laboratorio non sarei stata in grado di trasmettere la mia esperienza; per farlo avrei dovuto lavorare con altre persone in rapporto alla scena e portarle attraverso il processo che io uso. E questo potevo farlo lavorando con ognuna e tutte le specializzazioni. Gli anni passati - con il puntare l'attenzione sull'attore, la creazione del training, la comprensione di principi applicabili al di là dei confini culturali per rendere viva e affascinante in sé la presenza scenica dell'attore anche prima che sia espresso un significato - hanno prodotto molti attori forti. Lo stesso non si può dire dei registi. Ricordando che il laboratorio è per definizione una situazione artificiale in cui si osserva il processo nel tempo stesso in cui il processo è in atto, mi chiedo se si può creare una situazione in cui sia possibile porre domande utili e stabilire uno scambio di esperienze al livello della regia, al livello esplicito e dichiarato dei significati. E possibile creare una situazione in cui i registi possano imparare l'uno dall'altro nonostante i confini culturali, precisando allo stesso tempo la loro identità professionale attraverso i riferimenti culturali? E possibile inventare una pedagogia per registi così come si è fatto per gli attori all'interno del teatro di gruppo? Se fosse possibile, allora una situazione del genere dovrebbe poter trarre

profitto dall'esperienza e dalla forza che già esiste. Quelle attrici, di cui ci rimangono nella memoria i risultati impressionanti, dovrebbero riuscire a trasmettere la loro conoscenza così che possa essere usata ad altri livelli.

Se davvero è importante per un attore forte incontrare un regista forte per poter veramente decollare, allora è anche loro responsabilità rilevare gli strumenti che posseggono e il modo in cui li usano.

Un particolare modo di pensare

Di nuovo riprendiamo l'intelligenza dell'attore, perché sento che è di questa intelligenza che alcuni registi difettano. In alcuni registi donne manca perché esse non confidano in quello che potrebbe essere, in alcuni registi uomini manca perché si ritengono soddisfatti del loro modo diviso di pensare. A Porsgrunn, durante una sessione di cura con Kjerstin Bragby, una guaritrice, ho avuto la chiara esperienza di come ogni cellula del mio corpo ricorda. Così, se penso all'intuizione come consapevolezza dell'intero corpo, una consapevolezza che potrei non riconoscere con l'intelletto, ma che mi dà una conoscenza e una memoria molto più grandi di quello che il mio intelletto può concepire, allora so perché ci sono nomi di fiori che io so dire senza conoscerli, perché posso avere in me l'esperienza de tempo che ho dietro a me senza averlo vissuto, perché posso pensare in immagini invece che in parole, perché la lingua che parlo non esprimerà mai tutto quello che ho da dire.

Posso anche considerare l'intuizione come un modo molto più rapido di pensare, che salta i passaggi logici, un modo di pensare particolarmente sviluppato nelle donne perché esse hanno sempre più cose da fare contemporaneamente. Gli attori, per il fatto di creare attraverso la memoria emotiva e la memoria razionale, imparano a usare l'intelligenza di tutto il loro essere con il proposito di non scinderlo. Ciò porta a un modo particolare di "pensare" in cui il pensiero cosiddetto intuitivo e razionale sono uniti e ne risulta un'intelligenza particolare che potrebbe essere trasmessa e insegnata in modo che il contenuto, la storia, i significati che uno vuol trasmettere come regista trovino la loro espressione in un processo che è più vicino alla creazione di un'azione - che può contenere gli aspetti contraddittori della vita - che alla creazione di una parola - che, con la sua linearità non può contenere la realtà.

Grazie ad Anne, Geddy, Kordula e Jill. Cervinia-Holstebro, gennaio 1990.

(traduzione di Clelia Falletti).

Noi, telespettatrici

di Nella Papa

Le due interviste che seguono sono tratte da La lampada di Aladino, una ricerca sul rapporto adulti e televisione promossa dall'IRRSAE e pubblicata a cura di Duccio Demetrio (Milano 1990). La ricerca è stata condotta sugli iscritti/e ai corsi di scuola media delle "150 ore" di Milano e provincia che hanno frequentato nell'anno scolastico 1988/'89.

Tina. Casalinga, 53 anni, sposata con figli, Milano.

Intervistatrice: *Stiamo facendo una ricerca sulla televisione, posso farle qualche domanda? ...Di solito cominciamo con i ricordi... Lei, quando ha incominciato a guardare la televisione?*

Tina: *Dunque, nel 1954... mi ricordo che mia madre l'ha comprata subito, allora abitavamo in via del Turchino. A me piaceva la boxe, il calcio, tutto quello che parlava di sport.*

I. Come mai?

T. *Non lo so... lo sport mi è sempre piaciuto. Certo come donna giovane - allora avevo 18 o 19 anni - non mi piaceva andare allo stadio, ma in TV guardavo le mie belle partite.*

I. Quindi verso i 19 anni i programmi che le piacevano di più erano...

T. *Sì, erano quelli in modo particolare... ma mi piacevano anche le commedie di Peppino De Filippo, di quel genovese ... Govi! Mi piacevano moltissimo le commedie... i documentari... I film no, non è che mi piacevano molto. Un conto è se una cosa è successa veramente e allora magari la rivivo, la rivedo... ma film d'amore, tutte quelle stupidate... oppure film di violenza, ecco quelli non li voglio neanche vedere.*

I. Questo anche in passato?

T. Sì, sì sempre... la violenza non l'ho mai voluta vedere.... quelle cose le detesto proprio.

I. E invece i film d'amore?

T. No, no neanche. Vedere tutte quelle persone che si baciano così... avendo avuto i figli piccoli che guardavano, mi dava fastidio... mi dà fastidio tuttora. Ho la bambina che ha 14 anni e mezzo... lei non ci fa caso, "Mamma sei all'antica", mi dice...

I. Che cosa le piaceva?

T. Le opere. Per me le opere erano tutto. Mi guardavo "Tosca", mi guardavo la "Traviata", insomma le opere le ho viste tutte.

I. Sempre in televisione?

T. No, sono anche andata a vedermele d'estate, quando le fanno all'aperto... però in televisione sei più tranquilla, silenzio assoluto... ti ascolti questa musica che è bella, è favolosa...

I. Le piaceva un personaggio particolare?

T. No, no... mi piace la musica bella, qualche volta non capivo molto come "La Fanciulla del West"... ecco questa "Miller" che adesso hanno fischiato, e pensare che la Ricciarelli ha così bella voce! Mi piacevano le classiche, diciamo, Traviata, Bohème, Tosca... mi sono sempre piaciute, perché le capisco bene.

I. Però nelle opere non ci sono storie vere...

T. No, ma più o meno... anche nella "Bohème", questa qui se ne stava in Giappone e sposa questa poverina che alla fine si è fatta Karakiri? Io penso che sono cose che possono essere esistite, perché gli uomini sono dei gran mascalzoni...

I. Senta, lei quanti televisori ha?

T. Tre, uno per me e mio marito, uno per il maschio e uno per la femmina... Hanno cinque anni di differenza, il maschio quasi 21, la femmina 14 e mezzo. A lei piace Giovanotti e tutte queste stupidate, questi cantanti che non sono proprio niente. Il maschio... più che altro, lui guarda Totò...

I. Quindi ognuno nella sua stanza?

T. Sì, ognuno nella sua stanza... Abbiamo quattro locali noi, abbiamo il nostro salotto, alla sera mi metto in salotto con mio marito, quando c'è... il maschio in sala e la bambina in cucina perché lei essendo l'ultima arrivata, purtroppo lei deve subirsi la cucina. Si mette lì con una sedia e in bianco e nero, se si vede... Adesso su Rai Tre al lunedì c'è "Il processo del lunedì" è chiaro che ai miei figli interessa, al maschio interessa, e allora diciamo "Facciamo vedere ai figli a colori"...

I. Lei mi diceva che ha fatto sport?

T. No, no niente, nessun tipo di sport, sono sempre stata... sa allora, quando finivi la tua scuola ti mandavano a lavorare in sartoria... I miei avevano un negozio, ma a me non piaceva stare in negozio, a contatto con la gente... Ho preferito imparare a fare la sarta, così è chiaro che la radiolina era accesa dalla mattina alla sera, poi è subentrata la televisione.

I. Parla con altre persone dei programmi che vede alla TV?

T. Sì, sì è chiaro... non sono una che va in centro a bere il tè di pomeriggio al Motta, io conduco un vita casalinga... quindi si parla.

I. Ci sono dei personaggi a cui vorrebbe rassomigliare?

T. Personaggi... no, non credo, perché io parto dal punto di vista che quello che c'è in TV è tutto una finzione, magari una persona sembra brava e poi nella vita privata... A me da bambina piaceva molto Tyrone Power, ah per me era... L'altra sera in una trasmissione che non mi ricordo più c'era Albano e Romina Power in Telemike mi sembra, non ho capito bene, hanno presentato il fratello di lei... mi è sembrato di vedere Tyrone Power, ancora bello, mi piaceva...

I. Perché le piaceva?

T. E che ne so, non mi sembrava il maschio americano, sembrava italiano, il vero meridionale, caldo e affettuoso... mi ricordo anni fa che ho visto "Sangue e Arena", lui faceva il torero, lo vedevo affettuoso, bello... insomma!

I. E tra i personaggi femminili?

T. Non so, ci sono tanti personaggi... della canzone, ballerine, ma non mi piacciono, la Heather Parisi non mi piace niente... per esempio la Cuccarini è molto fine... ci sono tanti personaggi, però io a identificarmi con loro no, escluso, è tutta una finzione.

I. Più o meno, quanto tempo guarda la televisione?

T. La vedo di pomeriggio e di sera. Al pomeriggio perché... a parte che adesso vengo a scuola e non la guardo... alla sera mi siedo in salotto, anche se ho da dare dei punti, devo fare un maglione a mia figlia, con la televisione vado avanti fino alle due o alle tre di notte.

I. Guarda i film?

T. No, no i film non mi interessano... a meno che è un film che è realmente esistito.

I. Quali emozioni le capita di provare più spesso davanti alla televisione?

T. Beh, emozioni ne provo, ecco per esempio quando quel povero bambino è andato a finire nel buco sotto, sono stata su tutta la notte finché non è finito e, le giuro, ho pianto, ho pianto perché pensavo che poteva essere mio figlio e poteva essere successo a me.

I. Senta, secondo lei la televisione l'ha aiutata a cambiare opinione, ha inciso nella sua vita?

T. No, no no... sono cresciuta con un'educazione rigida dai miei genitori: quella era la retta che dovevo seguire e ho capito che era giusto seguire l'istinto che mi era stato dato dai miei... dunque non ho mai seguito i consigli... ma la TV è istruttiva... io non so parlare bene, sentivo delle parole nuove mi piaceva saper parlare, come istruzione sì, ma seguire e copiare la televisione no!

I. Con le "150 ore" che cosa è cambiato rispetto alla TV, capisce di più, le interessano di più certi programmi; le informazioni che riceve a scuola sono le stesse che dà la televisione?

T. Certo, queste "150 ore" sono state molto istruttive. La TV aiuta molto... a volte ti fa vedere delle città, dei paesi che avresti voluto visitare, invece li vedi, ti tranquillizzi. Per esempio vai a Parigi, per me non sarebbe... tanto l'ho vista com'è...! Le "150 ore" servono più che altro per il titolo di studio, ti chiedono "Che titolo di studio hai?", la terza, la quinta elementare e hai un po' di vergogna a dire che sei rimasta indietro così... Per esempio i miei figli non hanno mai saputo che non avevo mai fatto la terza media. Loro mi dicevano i verbi in francese, in inglese...

io mi vergognavo di dire che non lo sapevo... per me il fatto di non aver fatto la scuola è stato proprio un handicap, i miei pensavano di più al negozio, dovevi aiutare e allora non c'erano le scuole obbligatorie, anche se eri analfabeta era lo stesso, ecco! Dunque i miei della scuola se ne sono fregati altamente, io da sola ho imparato...

I. Le è capitato di preferire al televisore qualche altra esperienza? Qualche altra attività?

T. Però guardo la TV lo stesso, un punto all'ago e uno alla TV. Ripeto, essendo cresciuta con delle persone ignoranti, non che i miei sono ignoranti, solo che non hanno potuto studiare e non mi hanno dato un'istruzione e anch'io come loro. All'inizio ogni cosa che dava la televisione la guardavo e la seguivo alla lettera, volevo rifarmi di quello che non avevo avuto da ragazza, per me è stata la scuola, è stata tutto la TV; è per quello che non perdo niente dei programmi culturali, è chiaro però che preferisco l'opera, la commedia... Per me la TV è stata tutto, è stata la mia vita, la mia famiglia, perché con la severità che ho avuto in famiglia da ragazza, poi mi sono sfogata a guardare, a vedere, a rilassarmi davanti alla televisione e nello stesso tempo ho imparato a parlare, a calcolare le cose, a comportarmi... per esempio vedevo come faceva una in un film e così mi comportavo anch'io, ha capito? Perché quando cresci con dei genitori analfabeti, di mentalità arretrata, è chiaro che ad un certo punto devi uscire dal tuo guscio... ma se non vai in giro da nessuna parte, è chiaro che guardi la TV...

I. Molti dicono che non si può vivere senza la TV...

T. No, non è vero, perché tante sere magari ho gli occhi rossi, dico a mio marito "Dai facciamo una scala quaranta" e magari non apriamo la televisione; oppure al sabato e alla domenica che andiamo al mare, non mi porto dietro la TV, e per due giorni siamo tranquilli, facciamo passeggiate lungo il mare... pensi che tante volte non vedo neanche la domenica sportiva.

I. Che è il massimo per lei!

T. Che è il massimo per me, dunque si può vivere bene anche senza... sa cos'è? Quando non c'è amore, qualcosa che ti lega alla famiglia, non puoi fare a meno della TV, perché non c'è dialogo... ma, penso, quando c'è l'unione della famiglia, parli discuti, parli e non pensi alla televisione, a volte dico: "Chiudi questa TV, che non sento quel che dice papà!", questo dico ai miei figli.

Mariuccia. Casalinga, 80 anni, vedova senza figli, Milano.

Intervistatrice: *Stiamo facendo una ricerca sulla televisione, posso farle qualche domanda?... Di solito cominciamo con i ricordi... A quanti anni lei ricorda di aver visto la televisione per la prima volta?*

Mariuccia: Mah, penso di averla vista da quando è nata, cos'è trent'anni fa? C'era Mike Bongiorno con "Lascia o Raddoppia?".

I. Dove la guardava?

M. Da una amica, perché io non ce l'avevo. Vivevo fuori Milano e lì non c'era la televisione. Lavoravo e non potevo seguirla molto, ma quando venivo a casa... tutte le sere andavo da quest'amica. ... La mia amica era zitella, io ero sola, ci vedevamo dei film.

I. Ne ricorda qualcuno in particolare?

M. A me piacciono le commedie musicali, allora c'erano dei bellissimi film con le coreografie di Fred Astaire, a quei tempi erano i primi che venivano in Italia e quindi ne ho visti molti.

I. Era qualcosa di normale o di molto emozionante, facevate dei commenti con la sua amica?

M. Sì, sì! Si commentava... non vedevo mai i film dell'orrore di violenza o di guerra. Di guerra ne ho viste abbastanza io, ne ho viste tre e mi sono bastate... Sono molto emotiva e tutto quello che mi dava troppa emozione cercavo di evitarlo. Le commedie brillanti, le riviste, i film normali... tutti li vedevo.

I. Si identificava con i ballerini?

M. No certo! Tutti sognano (ride)... mi sarebbe piaciuto fare la ballerina, mi piacerebbe recitare come quella... Ecco se erano grandi attori si commentava così.

I. Ricorda se quei film hanno avuto qualche influenza su di lei?

M. No, non credo. La mia vita è corsa su un binario unico e sempre quello, non ho mai avuto da deviare, da seguire la fantasia.

I. Oggi quali sono i programmi che le piacciono di più?

M. Ma sono sempre i film. Mi piacciono le attrici di una volta.

I. Come dev'essere un film per piacerle?

M. Deve avere una trama, deve avere un significato, deve avere qualcosa di vero, di vero della vita, non di fantasie, deve parlare di situazioni che rispecchiano la vita. Quella è una cosa interessante! Per esempio i problemi della famiglia... i problemi economici o dei figli...

I. Le telenovelas parlano di questo...

M. No, no, no... certe volte mettono dentro certe scene, mentre i film... Ecco è una cosa che non dovrei dire, ma i film italiani non mi piacciono, i film stranieri invece hanno buoni attori, sono fatti con un'altra tecnica.

I. Qual è il suo attore preferito?

M. Mah, son sempre gli attori vecchi, come me! (ride) e poi ce ne sono alcuni della nuova generazione che mi piacciono, Redford mi piace molto... Paul Newman.

I. E le attrici?

M. Grace Kelly, Ava Gardner... Katherine Hepburn, brutta com'è, ma è gran brava! Loro non recitano, vivono la storia che devono rappresentare, la vivono...

I. Ma quello che vorrei capire è perché la televisione deve darci storie di vita? Per tante persone la TV serve per distrarsi, per rilassarsi, perché per lei è così importante ancora "la vita"?

M. Sì storie di vita che distendano e che non lascino tesse, piene d'amore e d'affetto. Perché benché sono vecchia io penso che l'amore è tutto nella vita.

I. Qual è l'emozione che prova più di frequente davanti alla TV?

M. Se c'è un film commovente, per esempio, mi commuovo e piango. Se è la storia di qualche bambino che perde la mamma, per esempio *Incompreso*, non so se Lei l'ha visto, c'è il libro anche, beh, l'hanno fatto diverse volte e pur avendolo già visto mi commuove sempre.

I. Dicono che la televisione istruisce le persone...

M. Sì, perché ci sono trasmissioni istruttive, anche.

I. Quali, per esempio?

M. Non so perché non le vedo mai, non sono una patita da mettermi dalla mattina alla sera davanti alla TV, ma ci sono trasmissioni come Quark, poi quella di D'Amato, il processo del lunedì, sono interessanti, veramente istruttive.

I. Ma le è mai capitato di vederle?

M. Io preferisco i film, mi è capitato di vederle, però capisco che un giovane farebbe bene a vederle.

I. Lei vede il telegiornale?

M. Sì sempre, poi non comprando il giornale, col telegiornale mi tengo informata e sempre aggiornata.

I. C'è una differenza rispetto alle informazioni che danno a scuola nel corso "150 ore"?

M. Le "150 ore" sono un corso istruttivo, mentre alla TV danno un tipo di istruzione diverso... Qualche anno fa ho seguito un corso di francese alla televisione, era molto interessante, oltre a insegnare si vedeva anche il professore con l'allievo e poi c'era anche il libro... mi è dispiaciuto che non l'hanno più fatto, tanto è vero che l'ho registrato tutto... lì cominciavano proprio dall'inizio.

I. Che differenza c'è tra la scuola e la televisione?

M. Beh, è più completo il corso alla TV. Intanto c'era tutti i giorni un'ora e poi si cominciava proprio dall'inizio; qui invece ci insegnano a leggere, a parlare, ma non dall'inizio, è per persone che lo sanno già.

I. Ma qui a scuola siete in una classe...

M. Qui c'è il professore che parla e spiega, ma c'è troppo poco tempo... Alle "150 ore" ho imparato molto per l'italiano, storia e geografia. La matematica che alla televisione non la trasmettono... Però trasmissioni scolastiche non ce ne sono alla TV.

I. E lei vorrebbe che ci fossero?

M. Mi ricordo il maestro Manzi anni fa, che insegnava proprio dalla prima elementare alla TV, sa com'era interessante? Uno, per esempio analfabeta, penso che ci stava dietro... Se la televisione trasmettesse ancora questi corsi, per esempio la prima, la seconda e la terza elementare, come vent'anni fa, penso che sarebbe seguito, specialmente dalle persone che sono in casa e sono ancora analfabete, persone di una certa età, che non sanno né leggere, né scrivere. Penso che avendo una certa età e non andando più a lavorare, si potrebbero applicare.

I. Senta, secondo lei, la televisione ha cambiato alcune abitudini culturali, alimentari...

M. Intanto penso che il mondo sia cambiato, quindi la TV s'è dovuta aggiornare ai fatti che avvengono nel mondo. Quello che si faceva vent'anni fa, non si può più fare oggi... per esempio chi si immaginava il fatto della Russia, che Gorbaciov si sarebbe mosso di qua e di là...

I. Ma rispetto alla sua esperienza personale, la televisione ha influito sulle sue idee?

M. Sì, perché molte cose le ho imparate... si vedono tante cose che altrimenti non si sarebbero viste.

I. Perché è importante vedere tante cose?

M. Ad esempio a me piace viaggiare e allora non potendo, vedo il mondo attraverso la TV. Si vedono tanti paesi, usi e costumi che se uno non va sul posto... Li vedi in televisione, ed è molto culturale.

I. Perché ci tiene tanto a sapere tante cose?

M. Mi piace, sono curiosa.

I. Perché le piace parlare con gli altri o per se stessa?

M. Per me stessa, anche se non parlo con gli altri mi piace, mi piace osservare, vedere... L'unica cosa che mi dispiace è che ho paura di andare in aeroplano, se no sarei andata a visitare tutto il mondo. Faccio i viaggi che posso, in nave, in treno, in pullman. Perché se no sarei andata in Giappone tanti anni fa, per vedere i costumi di allora... mi è dispiaciuto molto, ma la paura fa novanta!

I. Quindi secondo lei, o si viaggia o si guarda la televisione per imparare? Ma per farsi delle idee

sulla famiglia sull'educazione dei figli, come si fa?

M. Ah, si guarda la TV, si fanno confronti... io penso che la televisione ha influito molto su tutti.

I. Però c'è chi dice che le persone imparano soprattutto dall'esperienza, è vero secondo lei?

M. Mah, quello che succede nella vita, nella propria famiglia. Esperienze che succedono a noi, allora si impara... Dalla televisione si impara, ma non dal lato familiare, si impara dal lato di vedere il mondo, di sentire come agiscono i governi, la popolazione, si impara dal lato culturale.

I. Le è capitato di preferire qualcos'altro alla televisione?

M. Quando non c'è un film che mi piace, magari mi metto a leggere, fuori ci andavo una volta, ma adesso non si può più uscire. Andrei a teatro, anche al cinema... al cinema ci vado di pomeriggio anche se c'è da aver paura a tutte le ore.

I. Però a lei piace anche leggere...

M. Sì. Ho letto molto anche... per esempio mi piacevano anche i libri di Buck, perché parla molto della Cina, i suoi romanzi sono basati tutti sulla vita dei cinesi, mi piacciono molto... Ho letto anche Cronin ai miei tempi... Leggo anche a letto, quando a mezzanotte è finita la trasmissione, leggo magari fino all'una, alle due di notte.

I. Si può vivere senza la televisione?

M. Una volta non c'era e vivevamo ugualmente, ci sarebbero forse altri interessi se non ci fosse la TV. Adesso ci siamo talmente abituati che sembra che senza televisione non ci sia niente. Siccome non possiamo uscire allora la TV è molto interessante e riempie il tempo... poi la TV va lontano in tutto il mondo. Ho visto cose in televisione che poi mi è venuto il desiderio di andarle a vedere...

Dal complesso delle interviste emerge che le telespettatrici considerano la televisione principalmente come fonte di informazione e di documentazione, un'occasione per conciliare il bisogno, o la necessità, di stare a casa con quello di conoscere e di aggiornarsi. Parlando del proprio rapporto con la TV, spesso le donne-spettatrici smarriscono il tema in discussione, finendo per raccontare di sé e della propria esistenza. Infatti non è solo l'informazione ad

invadere il mondo delle telespettatrici, il nostro mondo. Noi riveliamo una maniera di guardare, dove ingenuamente si mescolano realtà e fantasia, ricordi ed emozioni, bisogno di sapere accompagnato da tutte le difficoltà legate alla propria condizione di donna. Ho partecipato al gruppo che ha condotto la ricerca con il compito di tracciare il profilo e delineare i comportamenti delle telespettatrici. Ho letto e riletto le interviste, trentacinque in tutto, a casalinghe per la maggior parte, alla fine sono stata come sommersa dai racconti, quasi smarrendo anch'io il senso del mio lavoro. Ho raccolto frammenti significativi di storie di donne mai viste, eppure spesso mi sono ritrovata ad immaginare il volto e i gesti di qualcuna, come di Tina e di Mariuccia per esempio. Mi sono chiesta che cosa avrei saputo rispondere io, di più e di diverso alle stesse domande poste a loro, niente di più, nulla di particolarmente diverso. Anche per me la televisione è un oggetto fortemente evocativo delle atmosfere domestiche, parlarne suscita in me l'associazione forte con l'intimità della casa, nel presente e ancora di più nel passato.

I. Intervistatrice: A quando risale il suo primo ricordo con la televisione?

Io: A quando di preciso non so, ma si trattava della trasmissione di Mike Bongiorno... ma non rammento lo schermo e neppure le immagini di "Lascia o raddoppia?", invece di quella prima volta ricordo bene una vecchia casa di Napoli, dove abitava mia nonna... c'era una folla festosa e vociante di persone, le sue vicine, salivamo insieme le scale... chiacchieravamo... andavamo tutti a vedere la televisione.

I. Non ricorda qualche personaggio in particolare di quel periodo che le piaceva?

Io: Un personaggio lo ricordo sì, ma fa già parte della mia adolescenza. Dopo la scuola, di pomeriggio guardavo una serie di telefilm a episodi, si trattava delle avventure di Ivanhoe... in realtà era il periodo dei miei primi batticuori, mi piaceva il giovane attore Roger Moore, che al tempo interpretava la parte.

Condivido molte cose con le donne intervistate, soprattutto una inestinguibile voglia di sognare, che di per sé si coniugherebbe male con la televisione, se non fosse per i film che trasmette. Mi piacciono i vecchi film hollywoodiani, vorrei che fossero la vita, non così diversamente da Mariuccia e da Tina che guardando un film distinguono "i film realmente esistiti", oppure pensano che Grace Kelly, Ava Gardner e Katherine Hepburn "non recitano, ma vivono la storia che devono rappresentare, la vivono...".

Così se dovessi parlare di ciò che mi piace guardare, direi i film, ma ugualmente non potrei fare a meno di descrivere il mio salotto e magari il via vai e i mugugni dei miei figli. Mariuccia ha 80 anni e ancora tanta voglia di imparare, infatti è tornata a scuola, crede nell'amore e va al cinema di pomeriggio, io non posso fare a meno di provare per lei una sconfinata simpatia.

Carta, colori e pennelli

Intervista di Monica Betti

Vittoria Bianchini, educatrice, ha 53 anni e conduce da 10 anni l'atelier di arte-terapia dell'Unità Operativa Psichiatrica, ex Ospedale Psichiatrico, "Paolo Pini" di Milano.

Quale percorso di vita e di lavoro hai compiuto per giungere ad esercitare questa professione alla quale ti sei dedicata relativamente tardi?

Io vengo da una famiglia operaia, da persone, quindi, con poca istruzione, che avevano puntato molto su di me. Sono figlia unica. Nonostante avessi perso un anno per la guerra, i miei genitori pensavano che avrei fatto le medie, anche la maestra ci contava. Ma allora si doveva sostenere un esame di ammissione molto selettivo per accedere alle medie e poi alle superiori. Mi ero preparata tanto, ma fui bocciata. Non potendo iscrivermi a ragioneria, frequentai le commerciali e poi le "tecniche": due anni di computista commerciale, un diplomino di mezzo. Finito questo corso, sono andata a lavorare ma avevo ancora l'idea di continuare gli studi. Lavorando di giorno e studiando la sera, ho sostenuto gli esami integrativi e sono passata a ragioneria. Una fatica immensa se pensi che non avevo nessun interesse per la ragioneria, non mi piaceva, non la sentivo, la odiavo anzi. Ho conseguito il diploma addirittura dopo il matrimonio.

Che tipo di lavoro facevi?

Facevo l'impiegata. Non sono mai stata però proprio in mezzo ai conti. Sì, facevo fatture, ordini - tutto a mano naturalmente, allora non c'era niente di meccanizzato - ma svolgevo soprattutto mansioni di segreteria. Per una ragazzina come me era un lavoro importante. Avevo avuto

dei miglioramenti, ero passata da centralinista a impiegata. Ma non mi piaceva. Questo i primi anni di impiego, dai 17 ai 24 anni. Poi mi sono sposata e mi sono sentita libera. Mi sono detta "adesso faccio quello che voglio". E ho cominciato a cambiare posti di lavoro. Mai un giorno di disoccupazione. Prima non avrei osato. Figurati mia madre...

Per uno o due anni ho girato mica male. Nel frattempo mi sono diplomata e sono stata assunta all'Associazione Industriali della Carta. Mi sono sentita molto gratificata quando sono entrata lì. Sono stata accolta bene, ero ben retribuita e lavoravo con il segretario generale dell'associazione. E non mi piaceva. Il lavoro impiegatizio, anche il più qualificato, non mi sarebbe mai piaciuto. Ero costretta a farlo, in un certo senso, perché per la mia cultura di allora non era pensabile alcun lavoro se non quello di operaia, di commessa o di impiegata.

Il lavoro quindi era la tua prospettiva di vita. Non prendevi nemmeno in considerazione il ruolo di casalinga...

No di certo! Io avrei sempre lavorato, avrei sempre "portato a casa lo stipendio", avrei sempre fatto il mio dovere, come facevano tutti. Ma a me quel lavoro proprio non piaceva. Dovevo stenografare quello che mi dettavano, mai fare niente di mio. Il dirigente mi chiedeva di fare e rifare la stessa lettera anche venti volte, non era mai contento.

Tu eri sempre e comunque una figura di contorno.

Sempre. Mai protagonista. E quei begli uffici.... Si lavorava anche di sabato, si finiva di lavorare alle sette di sera ma all'ultimo momento c'era sempre qualche cosa da fare. Vedevo che non c'era spazio per me, facevo fatica a crescere. Non potevo coltivare le amicizie, ero costretta a rapporti superficiali. Questo periodo è durato dal'61 al'67: poi è nato mio figlio Andrea. Non ho potuto dedicare molto tempo a lui, come avrei voluto, perché in quel periodo mio marito aveva avuto grossi problemi con il lavoro e non potevo permettermi di perdere il mio. Avevo affidato Andrea a mia madre ma ero preoccupata, insoddisfatta; lei si intrometteva molto nella sua educazione e io non lo sopportavo. Quando Andrea ha avuto l'età per andare all'asilo, mio marito si è sistemato con il lavoro e abbiamo preso una casetta al mare, ho potuto cominciare a pensare a me stessa. E lì sono emersi i problemi: non che prima non li avessi ma me li buttavo alle spalle. Ho sentito allora la necessità di capire qualcosa di più della mia sofferenza e sono andata da un analista. Dopo solo due mesi di analisi ho capito che quello che facevo non era il lavoro per me e ho dato le dimissioni. Sono stata a casa. E cominciato così un periodo di

ripensamento, di elaborazione.

Una scelta che sarebbe stata per te impensabile fino a poco tempo prima...

Quando ho troncato con il lavoro pensavo che sarebbe stata una parentesi breve, non avrei mai pensato che sarebbe durata dieci anni. Era l'inizio del '71 e io ero convinta che entro la fine dell'anno avrei trovato un altro lavoro. Non si deve pensare però che sono stata a casa per curare mio figlio perché non è vero. Volevo pensare a me stessa, a me stessa con mio figlio anche. Mi guardavo un po' attorno; avevo la possibilità finalmente di stare con le amiche, di fare le cose con più calma, di pensare a me stessa e, perché no, di badare di più alla mia casa. Quando sentivo dire dalle casalinghe che era frustrante non le capivo perché per me era una conquista. Non ne potevo più del doppio lavoro, di un doppio lavoro frustrante.

Come sei arrivata all'esperienza della pittura?

Leggevo allora un giornale, "Il giornalino dei genitori", diretto dalla Ada Marchesini Gobetti, una delle fondatrici di "Noi donne". In quel giornalino si parlava di ateliers di pittura per bambini dai 5 anni in poi, organizzati e condotti secondo il metodo ideato da Arno Stern, un teorico della "educazione creativa". Mio figlio, che disegnava splendidamente, ha frequentato l'atelier per due anni ma poi, con mio grande dispiacere, iniziata la scuola a tempo pieno, ha deciso che era "troppo impegnato" e non ne ha voluto più sapere. La signora Rita Rollier, che conduceva l'atelier, mi ha proposto allora che ci andassi io. Io, sola adulta in mezzo a bambini. E mi è piaciuto tantissimo. Ci sono andata per tre anni.

E intanto non riprendevi il lavoro, la tua "pausa" si dilatava sempre più.

Continuavo la mia analisi, in analisi parlavo della mia pittura e nel dipingere avevo l'impressione di continuare l'analisi, davo corpo alle mie fantasie. Appena lasciato il lavoro, mi ero iscritta all'università: a Pedagogia qui a Milano prima, dove ho dato tre esami, a Psicologia a Padova poi. Il passaggio di facoltà è stato un errore: non sempre mi sentivo di lasciare mio figlio, Padova mi sembrava lontana, avevo timore ad affrontare il viaggio. E poi quei tre esami che avevo sostenuto con successo mi avevano in un certo senso appagata, avevo dimostrato che ero in grado di fare qualche cosa e continuavo ad illudermi che avrei ripreso. Ancora prima dell'esperienza dell'atelier, avevo inoltre seguito un corso di due anni della Regione Lombardia per operatori psicosociali e anche lì mi ero divertita tantissimo. Nell'ambito delle

attività facoltative avevo scelto espressione corporea e animazione teatrale. Questa esperienza è stata molto importante per me: si lavorava sul corpo e il modo di porsi era analogo a quello che avrei poi trovato in atelier, dove si dipinge in piedi, di fronte al foglio, il corpo sciolto, libero, senza costrizioni.

Hai continuato a fare solo cose che ti piacevano e assolutamente non finalizzate al lavoro?

All'inizio sì. Poi però, finita l'analisi, conclusasi l'esperienza dell'atelier, ho cominciato a pensare al lavoro. Pensavo sempre allo studio ma desideravo un po' di autonomia e un lavoro un po' gratificante. Non osavo mirare troppo in alto ma nelle mie fantasie cominciava ad emergere un'idea di ciò che mi sarebbe piaciuto fare. Non sapevo "come" farlo. In fin dei conti avevo conseguito il titolo di operatrice psico-sociale: avrei potuto informarmi in Regione su come utilizzarlo ma non facevo niente perché sapevo che per la partecipazione ai concorsi il limite di età consentito è di 35 anni e io ne avevo già 38. E poi... frequentando un Sime, per il tirocinio previsto per gli studenti di psicologia, un operatore mi ha parlato della possibilità di lavorare per la Provincia come accompagnatrice dei malati psichiatrici. C'era stata la riforma, la legge 180 era stata varata nel '78. Ho presentato la mia domanda e sono stata assunta come consulente per venti ore settimanali all'ex ospedale psichiatrico, al Pini, per lavorare ad una costituenda comunità alloggio. C'è stata addirittura una delibera a mio nome. Non me lo sarei mai aspettata. Avevo fatto per molti anni un lavoro che non mi piaceva, poco gratificante, non avevo avuto la possibilità di studiare come avrei voluto, ero stata inattiva o, almeno, non avevo svolto un lavoro "produttivo". Quando sono arrivata al Pini mi sono sentita felice, mi sembrava di toccare il cielo con un dito. Avevo 40 anni passati e avrei potuto fare un lavoro che mi piaceva, per il quale sarei stata pagata, con il quale avrei potuto essere utile. Io avevo ricevuto molto: avevo fatto un'analisi, ero andata in atelier, mi erano state date delle opportunità che io avevo colto, certo, ma in un certo senso volevo "restituire".

Parlami di come sei arrivata ad organizzare l'atelier di pittura. Hai avuto libertà di iniziativa?

Sì, perché quando sono arrivata al Pini, gli ammalati che non erano stati dimessi con la legge 180, erano ancora nei reparti. Si trattava di dar vita ad un'esperienza nuova. L'Amministrazione Provinciale aveva disposto l'utilizzo di quattro animatori, chiamati oggi educatori, uno psicologo e un assistente sociale che dovevano collaborare, nel costruire la comunità alloggio, con gli psichiatri. Questi ci segnalavano alcuni malati affinché noi li contattassimo e valutassimo la possibilità di inserirli nella comunità. Avevo proposto in équipe

il mio modo di conoscerli ed era stato accettato: così li invitavo due pomeriggi la settimana a disegnare con me. Ci si trovava allora in una stanza, si beveva il caffè insieme e poi si disegnava. Io avevo già in mente l'atelier, l'avevo già proposto, ma aspettavo che i tempi fossero maturi, desideravo verificare la possibilità di affrontare questo lavoro, che di solito si fa con i bambini, con degli psicotici cronici. Bisogna dire che negli ospedali psichiatrici si è sempre dipinto, la difficoltà sembrava essere nel farli dipingere in piedi, di fronte a un foglio bianco. La seduta inizia sempre con le pareti spoglie e ho visto persone "normali" entrare in crisi, in questa situazione. Non mi sentivo inoltre sufficientemente sicura di riuscire a condurre le sedute. Devo dire che ho trovato solidarietà e comprensione. Sono stata appoggiata soprattutto dalla Capo-casa, Lina Cattabeni, un'assistente sociale che già conosceva il lavoro di atelier e ne apprezzava la fecondità ai fini di una educazione creativa. Figurati che era molto amica di una nipote di Rita Rollier...

Continuava dunque il magico intreccio tra casualità e desiderio: da un lato la tua forte motivazione, dall'altro soluzioni imprevedibili, aiuti insperati. Hai realizzato il tuo progetto.

Sì e si è partiti veramente bene: abbiamo avuto a disposizione un locale ampio e luminoso, colori, pennelli, carta, tutto materiale eccellente. Gli ammalati sono venuti, non si sono lasciati intimorire dalla "formula" nuova, dallo spazio organizzato ad hoc: una stanza, così come è stata ideata da Arno Stern, al centro della quale è posta una lunga tavolazza con colori e pennelli. E iniziato anche un periodo di grandi mediazioni. Ho dovuto verificare in tutti i suoi aspetti l'applicabilità a una situazione particolare del modello al quale mi ispiravo.

Quanta parte ha nel tuo lavoro la dimensione affettiva?

Tutto il lavoro che io faccio ha valore perché c'è una relazione. Questo certo vale per tutti coloro che lavorano con gli psicotici: infermieri, inservienti, psichiatri, psicologi. Io vedo questo nostro lavoro sempre un po' come sulle barricate. Non deve essere dato per scontato mai nulla, nessun risultato può dirsi acquisito definitivamente. Si è sempre in una situazione di ascolto, di attenzione a qualsiasi forma comunicativa, comportamentale così come simbolica. Il tono della voce o segnali a volte impercettibili possono dire se in quel momento si può entrare in relazione. Molte volte sei mandata via in malo modo. Per alcuni malati sento comunque di essere importantissima, un punto di riferimento. Spesso per esempio, arrivo in atelier e loro sono lì ad aspettarmi, aspettano che io arrivi per iniziare il lavoro con me. Questo è molto gratificante e nello stesso tempo pesante: ci sono momenti di difficoltà, di rigetto da parte mia,

momenti in cui per stanchezza, per problemi miei o altro vorrei sottrarmi a questo impegno così coinvolgente, a volte così duro.

Hai provato spesso dolore?

Dolore me ne ha dato quello che si è ammazzato. È stato un dolore immenso per tutti noi.

E gioia?

Gioia sì e tanta soddisfazione. Quando siamo arrivati lì, un gruppo di animatori, c'erano grandi aspettative nei nostri confronti. Non eravamo psichiatri, non psicologi, eravamo lì per stare con loro, per condividere la loro vita quotidiana. Si erano fatti delle grosse fantasie. Ci chiamavano i "rianimatori". Dopo anni di malattia e di ospedalizzazione rappresentavamo una apertura al mondo. Poi la realtà... la maggior parte di loro è restata in "manicomio", i rianimatori non hanno permesso loro di uscire. Qualcuno sì, ma da quando io sono lì troppo pochi. Luisa, lei è il mio grande orgoglio. Mi ha dato gioia, soddisfazione, è quella che ha tratto maggior giovamento dal lavoro di atelier, si è liberata completamente. Alla morte della madre, avuto in eredità un appartamento, è andata a vivere da sola. E dipinge, mi incarica spesso di comperarle colori e carta; qualche volta mi porta a vedere le cose che fa. Una volta mi diceva che io le davo forza e ispirazione. Solo vicino a me poteva fare. Dopo un po' di anni ha cominciato invece a chiedere il materiale e quando non c'ero, alla domenica o alla sera, in comunità, disegnava. Ha una dimestichezza con i colori, una capacità di esprimersi attraverso forme, segni... I malati la chiamavamo "Picazzo" per l'esplosione di colori tipica dei suoi dipinti e per la spregiudicatezza nel trasferire sulla carta le sue angosce, i suoi problemi sessuali.

Ci sono tante donne nel tuo reparto?

Sì e devo dire che io lavoro molto di più con le donne. Le donne hanno più voglia di andare avanti, anche nella malattia. E con quelle che vengono in atelier c'è un rapporto molto stretto. Si identificano con me. Sono un po' il loro specchio. E molto importante per loro l'immagine corporea. Hanno imparato a vestirsi meglio, con più cura; mi chiedono consigli su una pettinatura, un abito; con qualcuna sono andata a fare spese di abbigliamento. Devi avere questa disponibilità. Non lo farei per tutti ma per qualcuno...

C'è una valenza materna in questo prendersi cura degli altri?

Una valenza materna ma anche paterna. L'accoglimento è materno: tenere le porte aperte, occuparsi di loro, insegnare con pazienza. Ma quando fai rispettare le regole non sei più tanto materna. Mi sento chiamare "insegnante Bianchini". la "signora Bianchini che ci insegna" e sento borbottare sulla mia severità.

Vittoria, fino a poco tempo fa portavi i tuoi capelli striati di bianco raccolti in una crocchia sulla nuca. Indossi abiti semplici, spesso confezionati da tua madre. Avevi un'immagine un po' antica. Oggi ti trovo con i capelli più scuri, tagliati appena sotto l'ovale del viso. Perché questo cambiamento così radicale?

Tenevo tantissimo ai miei capelli lunghi e grigi. Nella mia vita li ho portati corti un dito, lunghi alle spalle e poi più giù ancora. Ne avevo tanti e poi un po' alla volta sono andati. Li ho trattati male. Ma il fatto è che all'Università Statale è stato avviato un corso per terapisti della riabilitazione, di durata biennale, riconosciuto, al termine del quale verrà rilasciato un diploma para-universitario. In questo corso per terapisti occupazionali psichiatrici è prevista una parte dedicata all'arte terapia e per me sarebbe molto importante poterlo frequentare. Il problema è che al corso possono accedere pochi ed è quindi previsto un esame di ammissione. Non ci sono limiti di età per la partecipazione ma si presenteranno sicuramente molti giovani, come è giusto che sia. Allora mi sono detta: "Capelli bianchi, raccolti... invecchiano". E un giorno, ero a casa, davanti allo specchio, li avevo appena lavati e me li sono tagliati.

Questa è la misura che può andare. Non penso che lavorerò tutta la vita al Pini anche se oggi il mio lavoro è molto più apprezzato di un tempo. Attualmente la dirigenza tiene molto alla riabilitazione. Il piano superiore di un padiglione è interamente dedicato ad attività come ginnastica psicomotoria, canto, grafica; si farà forse teatro. L'atelier è stato inserito in questa struttura, in un piano più organico rispetto all'esperienza, apparentemente più limitata, della comunità alloggio. Non ho voglia di lasciare ad altri la conduzione dell'atelier proprio ora perché sento di avere ancora una funzione. Ma in futuro... mi piacerebbe molto aprire un atelier "mio", fare questo lavoro privatamente. Il diploma che conseguirò al termine del corso potrebbe essere un titolo indispensabile. E se poi la riforma universitaria verrà attuata chissà che non considerino validi questi due anni.

Rifaresti il percorso e le scelte di vita che hai fatto?

Sì, ma starei più attenta. In questo lavoro ho investito troppo, cercherei di farlo con un po' più di distacco. E mi ritaglierei più spazio per lo studio. Ho fatto tante cose: l'analisi, pittura,

supervisioni, formazione, lavoro sul corpo però.... mettersi sui libri a studiare: questa cosa mi manca.

Tra lingua materna e lingua straniera: il nome

di Paola Redaelli

Alcuni anni fa andava molto l'idea che le donne fossero tenute "a distanza" dalla lingua e che queste perciò non materna, ma ostile matrigna sarebbe dovuta chiamarsi. Io che non solo elencare due sinonimi di una stessa parola, che non riesco a ricordare un solo contrario, che leggo con invidia Giulia Niccolai per le sue scorribande da padrona nelle lingue, ho tuttavia sempre saputo che il mio sentirmi straniera in lingua materna è sintomo di eccesso di coinvolgimento piuttosto che di distanza e di separazione. Un coinvolgimento che può assumere forme diverse. A volte ci si sente prigioniera della lingua materna. La lingua materna - e basta pensarsi come un insetto - è come una vernice dorata. Ricopre di un velo impalpabile ogni puntolino del corpo e delle ali, li rende leggiadri e, avvolgendoli, li paralizza.

Altre volte, dalla lingua materna ci si sente invase. Come se le parole della lingua materna, dopo aver fatto casa dentro di te con il tuo benessere, avessero incominciato ad andare a venire a proprio comodo, invadenti e disordinate, con addosso il loro vestito più sciatto, dimentiche delle splendide acconciature rinchiuse nei bauli promettenti e misteriosi con cui si erano presentate alla porta.

Per aprirsi un varco nella vernice dorata della lingua materna occorre poter immaginarsi di stare, almeno per un istante, solo nella propria pelle e anche però che quel velo impalpabile non cada, al primo movimento, per terra, lacerato in mille brandelli e mai più utilizzabile. Per indurre le indiscrete conviventi che possono essere le parole della lingua materna a smettere di ciabattare arroganti per casa, occorre avere meno paura che si arrabbino irrimediabilmente, sbattendo te fuori di casa, oppure andandosene loro per sempre, a molti chilometri di distanza.

In ogni caso, occorre convincersi che le parole della lingua materna non hanno altra abitazione dalla mente di chi le pensa, le parla o le scrive e che d'altra parte non si può dire se non attraverso di loro e perciò, con loro, venendo un po' a patti. Occorre infine poter pensarsi in silenzio, poter risparmiare sulle parole, usare solo quelle essenziali. Molte volte ho sognato di fuggire dalla lingua materna, di raccogliere tutte le mie forze e in un impeto disperato scagliarmi contro la barriera possente e apparentemente infrangibile della lingua straniera, segno, significato e significante della separazione. Mi sono ritratta impaurita.

Non si capisce quello che vuoi dire, mi sono sentita ripetere spesso nella mia infanzia e nella mia giovinezza, proprio dalle persone da cui più tenevo di farmi capire per scritto o parlando. Riflettendoci a posteriori, mi sono accorta che sempre si trattava di una mia incertezza precedente - se così si può qualificare - al parlare e allo scrivere, un'incertezza già nel pensare che mi costringeva a soggiacere ai loro ricatti, o ancora che mi impediva di bloccarle mentre fuggivano. Un'incertezza e una confusione che paradossalmente acutizzavano il bisogno della compagnia, a qualunque costo, delle parole della lingua materna. Perché, per quanto sapessi che in quelle situazioni la lingua materna veniva meno alle mie aspettative, tuttavia non potevo cessare di sognare che non lo facesse più e che da sola si incaricasse dell'arduo compito di comunicarmi e di esprimermi. D'altra parte, se non suscitasse queste contrastanti emozioni, perché mai dovremmo chiamarla materna? La lingua straniera, invece. Ma non quella che si impara da piccoli, con la noncuranza dell'infanzia e dell'adolescenza. La lingua straniera - il francese - per nulla amata sui banchi di scuola eppure appresa facilmente, accanto al latino e al greco, come ulteriore e possibili incarnazione delle categorie della grammatica e della sintassi, indiscutibili e chiare come le idee platoniche. Quando anche da piccola pensavo alla lingua straniera, l'associazione era con lo spaesamento, coi viaggi di mio padre in America, prima che io nascessi, tra le due guerre, o anche dopo: proprio quando io nacqui, mi piace ricordare che lui fosse in America e questo ricordo mi è sempre sembrato sublime. Oppure pensavo anche all'Inghilterra di mia madre, al lungo soggiorno che lei aveva fatto là prima di sposarsi e di cui parlava raramente, ma sempre con accenti di rimpianto. Soggiorno favoloso, ai miei occhi tragicamente interrotto dall'arrivo di mio padre e scelleratamente concluso con un fidanzamento all'isola di Wight.

È con questa lingua straniera che tante volte, negli anni, ho cercato di avere rapporti. Riposta l'idea di poter sfondare la barriera che essa costituiva, e sparire al di là per sempre, ho adottato altre strategie. Mezzi tentativi, piccole escursioni dominate dall'angoscia del silenzio,

dal bisogno di tornare indietro al più presto e reimmergermi nel frinire incessante della lingua materna.

Partii per il paese straniero quando immaginai di poter rinunciare per un periodo di tempo sufficientemente lungo alla complice e spossante guerriglia con la lingua materna con cui da sempre mi faccio compagnia. Sbarcai nel grande aeroporto straniero e la felicità fu di capire: non tutto, qualcosa. Il cervello si mise a cercare di decifrare. Invece di impaurirsi, di rinchiudersi nell'eco di suoni noti, cancellava il ricordo e cercava di accogliere quelli nuovi che gli arrivavano. La memoria collaborava: con una canzone ascoltata tempo prima chissà dove, con il titolo di un libro, con le istruzioni per l'uso allegate a un oggetto di importazione ricevuto in regalo una volta. Il parlare degli altri era tuttavia ancora incomprensibile o quasi. Fu uno sforzo micidiale imparare a differenziare toni e cadenze. Era come ascoltare una sinfonia senza conoscere né musica né strumenti. Da quale strano animale, mi chiedevo un tempo, può uscire un simile eloquio? Nel paese straniero, diversamente che seduta accanto alla radio o al giradischi, potei vedere quel corpo. Era simile al mio, però miracolosamente capace di emettere altri suoni da quelli a me noti. Imparare a capire la lingua scritta fu invece più spedito. Intanto, lì più che altrove, notai che lo studio sciocco delle scuole di lingue serve. Dopo aver ragionato su piccole frasi, articoli, titoli, cartelli e sottotitoli, comprai un romanzo e lo lessi. Capire la storia fu un'avventura. Lo stile, anche, per la prima volta mi parve qualcosa di estremamente concreto: il ricorrere di certe parole, il modo di introdurre o caratterizzare i personaggi, il periodare, il modo di descrivere. Mai avevo riflettuto così tanto sull'importanza dei modi: che i modi sono come i gesti che compiono le parole, che ogni libro è come una società di parole, che si incontrano parole di prima e di seconda classe, che ci sono relazioni intime tra le parole e relazioni formali, relazioni di lavoro e relazioni di gioco, che tutto concorre a formare un organismo, un corpo che si è costrette a conoscere molto per potere almeno un po' capire, mentre quando si legge nella propria lingua materna si può pensare di capire senza aver conosciuto.

E le parole straniere? Le parole straniere sono trasparenti e iridate come bolle di sapone. Quando finalmente una parola straniera ti si deposita in mano, puoi rigirla da ogni parte ed essa ti si offre senza reticenza né invadenza, si presta con assoluta disponibilità ed innocenza, senza nessuna pretesa di importi i suoi significati, i suoi riferimenti al reale, cose, oggetti e mozioni, sentimenti, saperi. Sapevo che a confrontarmi con tutto ciò prima o poi avrei dovuto giungere, se volevo usare la lingua straniera per comunicare, scrivere e parlare, ma intanto

concedevo a me stessa il tempo di stare con lei senza volerla usare se non per le minute necessità. Così, un giorno, all'improvviso, la lingua straniera si trasformò da barriera infrangibile in mare vastissimo. Mi sembrava di nuotare sott'acqua, che l'acqua mi avvolgesse e però, anche, scorresse via mentre mi muovevo, che fosse impossibile ritornare sui miei passi perché essa era molto profonda ed era impensabile individuare boe, scogli, chiglie di barche cui riferirsi. Mi sentivo in apnea, ma con l'euforia dell'apnea. Spesso ho pensato che l'apnea rende euforici non già per il processo di avvelenamento che si compie nell'organismo, ma per l'onnipotente illusione che a un certo punto il corpo sia capace, come quello degli anfibi, di assorbire l'ossigeno contenuto nell'acqua. Nel mare della lingua straniera, per me il miracolo si compì. Ed era ossigeno purissimo quello che mi entrava nei polmoni.

Potrei continuare per molte pagine, in toni che renderebbero perplesso chi legge e farebbero invece la gioia di ogni direttore di scuola di lingue, a descrivere le delizie dell'apprendimento della lingua inglese passo per passo: listening, comprehension, grammar, writing, speaking... Conservo per me gelosamente quei piaceri mai provati nei miei rapporti con la lingua materna, e mi limito, qui, a dar conto di una sola esperienza - decisiva - che mi avvenne di fare in relazione con la lingua straniera; mi riferisco all'esperienza del nome, del fatto di avere un nome. Là nel paese straniero, che la gente mi riconoscesse soltanto per il nome, associando il mio nome alle mie sembianze, senza sapere nient'altro di significativo di me, invece che gettarmi in uno stato di pericolosa afasia, mi riempì inaspettatamente di sicurezza e di orgoglio. Intuii e poi ne fui certa che era il nome proprio la parola essenziale, l'unica parola che bisogna possedere per pensarsi, senza bisogno di dire o di dirsi.

Se si possiede il proprio nome, anche tra i parlanti di una lingua ignota e difficilissima, è sempre possibile entrare in relazione con lei e perciò anche nel gioco della comunicazione: l'altro, se si vuole rivolgere a te, dovrà sempre usare il tuo nome, la tua parola per eccellenza e anche comunicarti la sua, il suo nome. D'altra parte, il proprio nome, pur appartenendo inequivocabilmente alla lingua materna, nel momento in cui ci se ne appropria, da essa si separa, acquista carne ed ossa, spessore di esperienza su di sé e sugli altri e diventa un formidabile strumento di vaglio e riorganizzazione della lingua materna stessa. Esso è davvero la parola chiave che permette di accedere liberamente e di far uso di quella lingua e di ogni altra lingua.

Il possesso di questa parola chiave non mancava certamente a Elias Canetti, magistrale

parlatore di molte lingue. La madre gli aveva insegnato come potessero magnificamente coesistere il fare delle letterature delle grandi lingue europee il contenuto essenziale della propria esistenza e il conservare uno spietato orgoglio della propria famiglia, ossia del proprio cognome, complemento indispensabile del nome proprio. Dallo zio paterno, rispettato primogenito, Elias - anche lui primogenito - si era sentito ripetere infinite volte sin dalla più tenera infanzia: "Io ti benedico, piccolo Elias, amen!" (1). Come non essere certi, in questa condizione, di possedere un nome, motivo per di più di orgoglio e di benedizione?

Ma a quante, a quanti la vita elargisce questo dono?

Nel libro *Le gemelle che non parlavano* (2), la giornalista Marjorie Wallace racconta la storia di due gemelle inglesi di colore, che le capitò casualmente di incontrare assistendo a un processo che le vedeva imputate di furto e incendio doloso. Le due ragazze non pronunciarono una parola e, interrogate, si limitarono a balbettare suoni incomprensibili. Rimasero pressoché immobili per tutta la durata del processo, salvo per pochi movimenti fatti in perfetta sincronia, come due bambole meccaniche. Il processo si celebrò come se esse fossero in contumacia e si chiuse condannandole all'internamento in un manicomio criminale. La giornalista, profondamente colpita dal comportamento delle ragazze, iniziò una lunga indagine sulla loro vita e le vicende che le avevano condotte in quell'aula. Riuscì anche a conquistarsi la loro fiducia e a comunicare con loro insieme e persino separatamente. Scoprì così che esse sapevano perfettamente parlare, anzi che tra di loro parlavano moltissimo, in un inglese molto veloce e con un'intonazione particolare che lo rendeva di primo acchito incomprensibile. Entrambe anche scrivevano molto bene e avevano pubblicato a proprie spese il romanzo di una di loro.

Il guaio era che non solo la parola, ma qualsiasi attività, gesto o movimento individuale, di fronte a un occhio estraneo, era per loro impossibile. Nessuna delle due dava all'altra il permesso di parlare o di essere individualmente nel mondo. Dal racconto di questa storia, molto più avvincente e ricca di spunti di riflessione di quanto lasci intendere il mio breve riassunto, due particolari hanno attirato soprattutto la mia attenzione. Il primo è che, non dico i parenti intervistati, ma neppure la giornalista resiste alla tentazione di chiamare Jennifer e June - questi sono i nomi delle due ragazze - gemelle. Le gemelle. Il secondo è che invece le due ragazze, nei brani di loro diari, lettere o conversazione riportati nel libro, pur dimostrandosi apparentemente in possesso del loro nome, lo pronunciano però il più delle volte in

riferimento, in connessione con quello dell'altra. Questo uso improprio del nome proprio - o forse zoppo, perché richiede la stampella del nome dell'altra - impedisce evidentemente a ciascuna delle due un rapporto autonomo con la lingua e con il parlare. E l'abbondante produzione di parole di cui esse, tra loro, sono capaci, assomiglia piuttosto al "filo che il baco emette e nel quale si imprigiona. Ma, al filo splendido di questo fitto parlare, i loro nomi sono inestricabilmente intrecciati e nessuna delle due riesce ad afferrare il proprio. D'altra parte è proprio questo parlare che garantisce che esso risuoni, riecheggi, dia a ciascuna delle due l'illusione di possederlo. E per conservare e alimentare al meglio questa illusione che le due gemelle sviluppano al massimo la loro 'competenza' linguistica e il loro uso creativo della lingua. Deprivato di ogni purché minima funzione comunicativa, il loro parlare è invece funzionale al mantenimento della loro unità a due.

Come riferisce la giornalista, quando nel manicomio in cui saranno internate dopo la sentenza verranno separate e sottoposte a una 'terapia', Jennifer e June acquisteranno sì un'elementare capacità di comunicazione con gli altri, ma perderanno del tutto la regale padronanza della lingua che insieme avevano avuto.

Note

(1) Elias Canetti, *La lingua salvata*, Bompiani, Milano 1989.

(2) Marjorie Wallace, *Le gemelle che non parlavano*, Adelphi, Milano 1989.

La lingua nemica

di Laura Kreyder

Inazionalisti, i patrioti, i leghisti, rivendicano le proprie radici, e per unico idioma, il dialetto della madre. "Chi possiede due lingue perde la sua anima", scriveva T.E. Lawrence, dilacerato, com'è noto, tra l'inglese e l'arabo. L'esule, traditore volente o nolente, è poliglotta. Anche dentro di noi, lingue diverse e nemiche si combattono per occupare il territorio, la terra dell'io. Non sempre così violente, alcune strategie messe in atto dagli individui nel disporre le loro forze e difese psicologiche si possono osservare nell'insegnamento delle lingue straniere. Motivo di grande perplessità è, e continua ad essere, quando insegno il francese, la contraddizione incarnata dalle decine, se non centinaia, di studentesse iscritte a questo indirizzo di studio universitario. Studentesse, e non studenti: quando in un corso di laurea, il 90,84% degli iscritti sono di sesso femminile (percentuale ancora più alta per il francese), la grammatica deve piegarsi. La contraddizione è la seguente: da una parte, le studentesse scelgono detta materia per volontaria inclinazione, non essendo tale laurea di nessun particolare uso né prestigio nel vasto campo del sapere laureabile; d'altra parte, oppongono una strana resistenza alla lingua, sebbene non sia ardua per un'italofona (gli specialisti in didattica, nel loro ovvio gergo, la chiamano infatti "lingua vicina"). E ciò talvolta dopo quindici anni di studio e alcuni soggiorni (poiché anche il paese è geograficamente "vicino"). Ne sono consapevoli, e un po' ne soffriranno, quando poi, laureate, si avvieranno verso il loro inesorabile destino, quello che dichiarano di non voler assolutamente fare, cioè insegnare.

"Fanno lingue", dicono, perché hanno voglia di viaggiare, vogliono accedere a una cultura umanistica ma con un aspetto "pratico", le attrae l'idea di tradurre. Soffermiamoci su quest'ultimo punto: quali attrattive possiede la traduzione? Realisticamente, ben poche. È un mestiere non istituzionalizzato, non riconosciuto, senza uffici né quasi leggi. Per tradurre bene bisogna inoltre amare la propria lingua. Loro, non amano la loro madre (lingua); vogliono

allontanarsene, lasciarla, costruirsi un'identità e un linguaggio lontano da essa. Infine, per tradurre bene, bisogna saper praticare l'infedeltà, mentre le studentesse hanno paura di tradire. Hanno bisogno di un programma Erasmus o di vacanze-studio per giustificare la liberazione dal recinto materno. Per tutte, tradurre significa innanzi tutto poter parlare, senza eccessive responsabilità, senza far del male a nessuno. (Per prudenza o eccessivo rispetto, le loro prove sono letterali a scapito del senso; nel dubbio, pur di non scegliere, allineano tra parentesi due o tre traduttori. Insomma, davanti alla resa, si arrendono). Vendere l'anima è un prezzo troppo alto. Le vota al fallimento proprio la profonda motivazione ontologica, di fronte a quanti riescono più in fretta a impadronirsi della lingua straniera commisurandone l'apprendimento a fini contingenti. Ciò che non si riesce a esprimere nella propria lingua, quella dell'infanzia, della madre, della famiglia, si può dirlo in un'altra, a costo però di rimangiarsi il grande sogno della comunicazione edenica.

"Talora una nuova lingua rappresenta un'ancora di salvezza, un rifugio per rinascere. Talora, invece, può essere un espediente per mutilare il proprio mondo interno" (1). Questo è vero, anche se i due termini non rappresentano un'alternativa: per rinascere, bisogna prima morire, per non essere un'estranea tutta la vita, bisogna farsi straniera. "Chi desidera abbandonare il posto dove vive non è felice" (Kundera). Si potrebbe aggiungere, sullo stesso modello: "chi desidera parlare un'altra lingua non è contento". E la logica dell'esilio, scelto o obbligato.

L'obbiettivo del bilinguismo, che idealmente viene posto ad ogni studio approfondito di una lingua, riesce tossico. Risulta vitale invece resistere all'invasione dell'altra lingua, perfino laddove per motivi esterni, la persona ha dovuto vivere in un altro paese (numerosi sono gli emigranti che mantengono un forte accento anche dopo decenni passati nell'altro paese).

Un bilingue acquisito ha qualcosa di sospetto. Pare "mimetizzato". È un Cratilo (il sofista che sosteneva l'origine imitativa, onomatopeica del linguaggio), un camaleonte, che fa finta di essere sano. Impadronirsi alla perfezione di un altro idioma da adulto, vuol dire combattere prima la madre dentro di sé, considerarla lingua nemica, anche nei minimi dettagli, più profondi, tonali, prosodici. Non è un gioco, come lo è spesso, invece, esprimersi in un'altra lingua, da dilettante, magari anche illuminato.

"Ognuna di esse", raccontano alcuni terapeuti a proposito delle loro pazienti bilingui, "si era innamorata nella nuova lingua, scambiando le parole d'amore con un compagno che dicendole 'ti amo' le aveva fatto sentire come se fosse la prima volta che qualcuno la amava" (2). Le

lingue straniere sono state presto assegnate alle donne nella spartizione delle discipline secondo il sesso. Agli uomini, le lingue morte, il greco, il latino, il cui studio proibito Virginia Woolf invidiava tanto ai suoi fratelli. Tramite le governanti, le istitutrici, le "signorine" inserite con questo compito dignitoso seppure mercenario, in famiglie più ricche, si insegnava alle giovani leve le lingue straniere. Per queste donne sradicate, senza uomo, d'incerta posizione sociale, era un modo di viaggiare, di uscire dalla casa, di guadagnarsi da vivere in un ambiente scelto. Insieme alla lingua straniera, trasmettevano un sapore di umiliazione, ma anche un senso di salvezza.

"I bambini trattano le parole come oggetti" dice Freud ne *Il motto di spirito*. Questo atteggiamento magico, o religioso, è quello della donna che affida ad un'altra lingua il compito di darle una nuova identità, "venendo a patti con il dramma conflittuale arcaico" (3), tradendo la madre senza farle del male. Si rinasce attraverso i due atti fondatori del linguaggio: essere nominata e sentirsi dire ti amo.

Tuttavia, "essere nominato - anche se chi nomina è beato e simile a Dio - resta forse sempre un presagio di tristezza" (Benjamin). Si vive con la lingua madre bella e separata, mummia da portarsi dentro in un interminabile lutto, e si parla l'altra lingua, da adulta, nella nuova famiglia, sul lavoro. In questo senso la poliglossia si appoggia sul mutismo (così come l'eccesso nasconde un vuoto). Solo se l'altra lingua è uno strappo (più o meno lungo) nell'itinerario per ritrovare la lingua d'origine, ci si salva. Le studentesse presentano tutte lo stesso sintomo, il disagio con la madre (lingua), e quando escono, con il loro francese approssimato, un po' sono guarite. Hanno rifiutato di mutilarsi nell'improbabile ricerca di un bilinguismo ideale. Tramite l'ingresso nell'altra lingua, possono intendersi con la prima. Imparare una lingua appare un progetto terapeutico (come suonare uno strumento), farsela propria è un po' patologico. La lingua salvata appartiene alla madre, ma la lingua straniera, obbligando a separarsi e ricongiungersi, può salvare dall'intolleranza (in primo luogo verso se stessi), dal silenzio. Quel movimento pendolare tra lontano e vicino, straniero e casalingo, estraneo e familiare è necessario. E se si deve interrompere, se proprio per fatalità intime o storiche bisogna immobilizzarsi, forse per una donna la vita da apolide è meglio del campanilismo, meglio il tradimento dall'autarchia, meglio la diaspora della guerra territoriale.

Note

(1) Questa citazione è tratta dall'eccellente studio di Jacqueline Amati Mehler,

Simona Argentieri e Jorge Canestri, *La Babele dell'inconscio. Lingua madre e lingue straniere nella dimensione psicoanalitica*, Milano, Raffaello Cortina editore, 1990, p. 140.

(2) *Ibid*, p. 91.

(3) *Ibid*, p. 68.

Janet Frame: la memoria si fa scrittura

di Iaia Caputo

Qualche tempo fa, Nadia Fusini su "Il Manifesto", recensendo un libro postumo di Marguerite Yourcenar, aveva modo di scrivere: "Di uno scrittore che amiamo vorremmo sapere tutto, andiamo alla ricerca di ogni indizio. Vogliamo sapere da dove viene la sua scrittura, come leggerla. E spesso crediamo che la chiave di questo mistero sia depositata nella vita, rimandiamo così la vita all'opera. La fallacia biografica è la più comune delle false illusioni, e la prima del resto a cadere. Opaca, la scrittura resiste ad ogni indiscrezione, sfida ogni presa. Perciò, credo, scrittori più sapienti di altri hanno condotto vite appartate, non rivolte alla costruzione di un'immagine, ma piuttosto di un'opera che da sola, loro morti o loro in vita, parla".

Difficile non essere d'accordo su queste riflessioni sul nostro *voyeurismo* letterario, sull'analisi di quel cannibalesco tentativo di sovrapporre, nell'illusione di impadronirsene, la vita alla letteratura delle autrici e degli autori che più amiamo.

Eppure, c'è chi affida la propria letteratura alla memoria e nomina luoghi, date, vicende, narra privatissime esperienze: Simone de Beauvoir è senz'altro tra questi. E la fama internazionale della scrittrice francese non è forse dovuta al fatto che nella sua letteratura poterono identificarsi i pensieri incompiuti, l'espressione mancata di sentimenti ancora confusi e contraddittori di almeno due generazioni di donne? I casi in cui la memoria si fa scrittura, e la scrittura pur autobiografica non rinuncia ad essere letteraria, in cui si assiste ad una "miracolosa" coincidenza tra il ricordo di chi scrive e quello collettivo, sono rari. Ma quando accade, allora la nostra adesione di lettori si fa appassionata e, paradossalmente, il nostro

sguardo diventa più discreto, quasi che il riconoscimento di sé nella scrittura dell'altro lo rendesse più rispettoso. Di questo particolare timbro sembra essere dotata la voce di Janet Frame, autrice neozelandese ormai settantenne, considerata nel suo paese e in tutti quelli di lingua inglese "una delle più alte espressioni letterarie", e apprezzata nel resto d'Europa solo da pochi mesi. A farla conoscere a quella parte del mondo che ancora la ignorava ci ha pensato Jane Campion, giovane regista, neozelandese come la Frame, che dall'autobiografia della scrittrice ha tratto il film più applaudito e premiato all'ultimo Festival del cinema di Venezia, *Un angelo alla mia tavola*.

Da allora gli editori europei si sono contesi i diritti dell'opera di Janet e la casa editrice "Interno Giallo", che ha già tradotto il suo primo romanzo, *Dentro il muro*, pubblicherà i tre volumi della sua autobiografia entro la fine del '91. Protagonista di *Dentro il muro* è Istina Marvet, una giovane insegnante che improvvisamente sente aprirsi tra sé e gli altri un distacco incolmabile, preludio a un lungo percorso di sofferenze. Come Janet, Istina è una ragazza dalla sensibilità esasperata, dall'emotività ingovernabile che chiede affetto, spazio, aiuto e in cambio riceve solo incomprensione e rifiuto. Fino ad essere chiusa in manicomio. E di quella esperienza nell'inferno della follia, durata nella vita di Janet otto interminabili anni durante i quali ha subito più di duecento elettroshock, la Frame ha sempre raccontato e continua tuttora a scrivere: non è un'ossessione, piuttosto, un fortissimo nucleo di ispirazione, vera e propria materia letteraria.

Rinchiusa, defraudata, privata della sua identità e persino del diritto di esistere, questa donna che non ha mai smesso di scrivere è stata salvata dall'intervento di lobotomia grazie ad un premio letterario che venne attribuito al suo primo libro di racconti, *The Lagoon*. Janet, già da bambina, precocemente innamorata della poesia, aveva affidato alla scrittura l'ultima possibilità di comunicare con chi era rimasto "al di là del muro": le ferite sono state per lei generatrici di parole poetiche, e quelle parole hanno fatto da sutura alle ferite. Da lei è nata una voce che, per quanto giunga da distanze infinite, arriva dritto al cuore della gente. Una voce che ha sfidato l'indicibile della follia in una scrittura visionaria e lievissima, che ha trasformato l'inferno del manicomio in un universo di straordinaria forza poetica. Dall'incubo della malattia mentale Janet si liberò solo qualche anno dopo l'ultimo ricovero in un ospedale psichiatrico: in Inghilterra, nel corso di un lungo viaggio in Europa, stabilirono che la precedente diagnosi di schizofrenia era da considerarsi completamente sbagliata. Un errore per il quale non esiste risarcimento o riabilitazione possibili e della cui vicenda, comunque,

la Frame non ama parlare se non nei suoi libri. Da quando è tornata in Nuova Zelanda, infatti, Janet Frame, come gli "scrittori sapienti" di cui parlava la Fusini, vive sola e quasi nascosta a Horewhenua, uno sperduto borgo rurale nel quale lunghe file di casette di legno si affacciano su immense distese di verde. Lì custodisce con tenacia i suoi sogni e i suoi ricordi, quello che le resta, come Brenda, Zoe, Maudie, le altre "malate". Di loro, la Frame scrive: "Non posso fare a meno di pensare alle pazienti della corsia Due... e poi alle pazienti, che quando vengono spogliate la sera, vengono trovate con le dita serrate su qualcosa che si rifiutano di cedere, come se dicessero: 'Potete prendermi il vestito a strisce blu, e le mutande di flanella lunghe fino al ginocchio, e le calze di lana grigia dell'ospedale... ma questi non potete prenderli... i fili d'erba che ho colto nel prato, la stagnola del cioccolatino di qualcun altro, la pallina di capelli che ho trovato sul pavimento del bagno, i miei tesori che danno significato alla lunga giornata trascorsa accovacciata, con le mani sulle ginocchia a fissare il sole... ". Il tesoro di Janet, sopravvissuto ai duecento elettroshock, è una lucida, implacabile, commovente memoria dalla quale nasce la sua scrittura che, né più né meno di un filo d'erba, può dare, come la stessa Frame ha detto, "l'eccitazione di immaginare come tutto potrebbe essere e non è mai".

Forse, dovremmo essere definitivamente d'accordo con la Fusini, quando afferma che "opaca, la scrittura resiste a ogni indiscrezione, sfugge ogni presa". Anche la più autobiografica.

Eresia dell'ambiguità

di Maria Attanasio

Discorso eretico alla Fatalità, di Maria Schiavo (Ed. Giunti 1990) è un libro strano, misterioso, che può risultare ostico o avvincente, che può diventare caro o respingere. Un libro difficile e denso che, facendo riferimenti impliciti (mai inconsapevoli) a numerosi ambiti linguistici (il mito, la teologia, la psicoanalisi) impone una lettura a più livelli. Due o tre parole-chiave serpeggiano nel racconto della Schiavo: eresia, passione, sacrificio. Bastano questi termini a suggerire l'intenzionalità religiosa dello scritto, ma a ciascuno di essi la nostra cultura connette diversi ambiti semantici, a volte di segno opposto. *Eretico* è chi si pone, in materia di religione, contro la tradizione; ma è anche, etimologicamente, "colui che ha fatto la propria scelta" (la scelta, nel caso della Narratrice di questa storia, dell'amore omosessuale?). Il termine *passione*, che indica comunemente l'accensione amorosa e la forza del desiderio sensuale, non può non evocare anche il doloroso cammino del Cristo sulla strada che lo porta alla croce. Allo stesso modo *sacrificio* è parola carica di valenze diverse, sacre o profane: nel linguaggio corrente può indicare la rinuncia, l'abnegazione, ma nel linguaggio religioso il sacrificio, cruento o no, è un dono fatto alla divinità. Un clima intensamente religioso circonda l'incontro della Dama Triste con la Narratrice, la quale confessa di non poter fare a meno, per parlare di quell'incontro e del rapporto che ne segue, delle "forme del mondo della teologia", anche se - corregge subito il tiro - "io faccio parte di un mondo laico".

Non si limita, Maria Schiavo, ad asserire che la Dama Triste del suo racconto è l'incarnazione della Fatalità. Ha bisogno di inventare, per quella divinità (divinità minore dell'Olimpo classico, ma grande e temuta dea ai primordi) un percorso terreno, una nascita illegittima ("un principe e una ballerina" le sono genitori), un'infanzia difficile al seguito di un carrozzone di saltimbanchi, un naufragio della nave che li trasporta e l'approdo fortuito sulle spiagge mediterranee di Mozia, dove si consuma il doloroso ingresso nel tempo di quella che non è

più una bambina, perché l'infanzia è destinata per tutti a morire (Mozia è del resto luogo adatto al sacrificio dei bambini). Da quell'infanzia offesa, dunque, da un abbandono, da un naufragio da un sacrificio prende origine la potente dea Fatalità. Abbandoni, naufragi e sacrifici si intuiscono anche nel passato della Signora, agitata, al tempo dell'incontro con la narratrice, dal demone della bellezza che fugge; un demone che la induce, non senza un residuo amaro di civetteria, a "velare" il suo corpo e mortificare la sua vitalità, sfuggendo con orrore ("mai più! mai più!") ogni possibilità di coinvolgimento amoroso.

Rivolgendosi alla Fatalità con un lungo discorso diretto, "come un tempo gli eretici alla loro fede deviante", la Narratrice tesse la trama della sua conturbante eresia: quella di configurare la Dama Triste come una figura cristologica. Ella è, lo sappiamo, la Fatalità incarnata, come Cristo è il Dio incarnato. Come Cristo nel deserto è visitato da tentazioni sataniche, allo stesso modo la Signora, nel "deserto" di sentimenti e speranze di cui volontariamente si è circondata ("si era già da tempo diretta verso il Deserto") vive i tentativi di incursione amorosa come altrettante tentazioni cui resistere ("Nel Deserto, la tentazione è una prova abituale"). Al Maligno è del resto paragonato anche il regista che vuol farla tornare a recitare, spezzando "la particolare monodia che sentono prima o poi tutti quelli che hanno imparato a praticare la solitudine del Deserto". Come Cristo gli apostoli, così la Signora invita l'amica, prima di abbandonarla, ad una sorta di mensa mistica, con i misteriosi frutti secchi che le due donne consumano come in un rito di comunione ("Anche lei ne mangiò, e credo che, mangiandone, volesse dirmi: - "Prendi, questo è il mio corpo! Questo è il mio sangue! -"). Come Cristo, la Dama Triste ha un potere salvifico che solo alla fine del racconto sarà chiaro: dal mare di carte nel quale la Narratrice (che è anche scrittrice) si dibatteva, "senza emergerne con forme decenti", ella la trae fino alla scrittura di una storia, proprio come il delfino (altro simbolo cristologico, che la Narratrice avvista e riconosce con commozione durante il viaggio in nave che la conduce in Grecia) sa trarre a terra i naufraghi. Come una divinità, la Signora si serve di un demiurgo per annunciare le sue epifanie: è la comune amica definita "l'Angelo dal sorriso di Kore". Mediatrice fra le due protagoniste nei momenti più difficili e tormentati del loro rapporto, ella riunisce in se' le caratteristiche cristiane del messaggero celeste che illumina e protegge, e quelle dell'idolo arcaico custode di un segreto ineffabile. In questo contesto di forte ambiguità semantica ed emotiva (e l'ambiguità è, del resto, la cifra stilistica più forte del libro), la passione amorosa, provata o suscitata, si configura di volta in volta come amore cristiano per il prossimo (al quale si associano le virtù sorelle: misericordia, pietà e carità) o come attrazione sensuale di chiara impronta sadica. Chiosando il quadro caravaggesco delle *Sette*

opere di misericordia, la Narratrice afferma che lo sguardo di chi ama rischiarà, salvandolo dal buio e portandolo alla vita, l'oggetto d'amore, proprio come gli obliqui fasci di luce della tavolozza del Caravaggio illuminano i soggetti dei suoi quadri. Altrove si parlerà del "tentativo di trasformare in compassione la sensualità"; più volte le due protagoniste si faranno vicendevole oggetto di pietà, di compassionevole attenzione: "avrei voluto che lei capisse quanto fosse diventato grande il mio desiderio di sottrarla a ogni sofferenza", dice la Narratrice, mentre la Dama Triste, di fronte ad una malattia dell'amica, è "tentata dalla carità quasi come da un appuntamento amoroso". Ma altre volte si svela la terribile duplicità della passione: non già amore cristiano, bensì "violenza mal sepolta", che anela allo spargimento di sangue, reale o simbolico. Attratta dai racconti di amore e sangue (la *Berenice* dai denti strappati di E. A. Poe, ma anche il grandguignol dell'amante del macellaio, che gode nello sgozzare gli animali e nell'accoppiarsi nei locali del macello) la Narratrice se ne ritrae, subito dopo, atterrita. "Sangue richiama sangue", ed è facile intuire che la Signora, altre volte torturatrice, è in questi casi l'agnello simbolicamente votato a quei sacrifici immaginari. Alle divinità si addice, del resto, il sacrificio cruento. In ciascuno dei due viaggi intrapresi - non per distrarsi o dimenticare, ma per capire - la Narratrice si imbatte in luoghi sacri e sacrificali. Il primo è il Tofet di Mozia, il "luogo di arsione" in cui venivano sacrificati (etimologicamente: sottratti alla sfera del profano e resi sacri) bambini in tenera età. L'altro è il teatro di Dioniso sull'Acropoli. Non richiedeva, il rito dionisiaco, vittime da immolare, era lo stesso dio a farsi vittima. Fra i miti della Grecia antica quello di Dioniso è il mito che maggiormente si accosta al mistero cristiano della morte e della resurrezione. Dioniso dilaniato dalle Menadi risorge come Cristo dalla tomba. Allo stesso modo la Signora è stata "tante volte fatta a pezzi" dalla vita ed è risorta a fatica. Anche la Narratrice, come Dioniso, si è vista "ridotta in lembi", e sulla pietra che vide il sacrificio del "povero dio" si commuove e piange come mai ha osato commuoversi sulla propria sorte, ben sapendo che "erano, quelle furie, le stesse che il linguaggio comune chiama passione". La morte e la resurrezione di Dioniso, ricorda inoltre Maria Schiavo, sono legate alla nascita della tragedia greca che fu, ai primordi, commemorazione rituale di quel sacrificio. Questo dunque è il teatro, di cui la dea Fatalità fu figlia e a cui la Dama Triste ha regalato - e per sempre perduto - giovinezza e speranze: è uno straniarsi dal dolore, è "il primo tentativo di distanza da terribili storie". Il teatro non può ripetere la realtà, può solo fingerla per consentire la ritualizzazione dei dolori, l'elaborazione dei lutti, le lacrime. E si comprende l'indignazione della Narratrice per la vera uccisione in scena di un cavallo, che fu fatto di cronaca nera, più che da pagina degli spettacoli, alcuni anni fa.

All'amore di una donna per un'altra, a questo amore dalle "modalità arcaiche" non può non riconnettersi la più arcaica delle figure dell'amore, quello fra madre e figlia. Ancora una volta si deve far riferimento ai due viaggi della Narratrice, punti nodali del racconto, in cui la vicenda individuale esce fuori da sé, per misurarsi con le sue radici culturali e sentimentali. Se nel viaggio in Grecia è la Grande Madre dei misteri di Eleusi a venire incontro alla Narratrice, presentandosi nei panni di una vecchia zingara conosciuta in autobus, nel viaggio in Sicilia l'incontro è con la madre vera, carnale, che "abitava ormai in una nicchia di marmo" nel cimitero di Palermo. La foto color seppia della morta restituisce "lo sguardo smarrito della sua anima rimasta bambina". E, ripensando a certi racconti d'infanzia della madre (un'antica casa che dava su un teatro e una finestrella dalla quale due bimbe guardavano affascinate gli spettacoli), la Narratrice riconosce "il punto inerme" che accomuna la morta alla viva, la madre alla Dama Triste, entrambe alla ricerca di una "forma ideale" che non hanno trovato. E ancora di più le accomuna la tenerezza quasi materna che la Narratrice prova per loro, così inutilmente tese verso la bellezza. La bellezza, che la madre inseguiva nella descrizione di un modello invisibile che "quasi sempre aveva l'aspetto di una donna" è, lo sappiamo, uno degli attributi della Signora (ed è anche attributo della Fatalità, che nasce dal mare come Afrodite). Una bellezza che fugge via con gli anni e che, "avida di esistere ancora", cerca di apparire in "forma ideale" attraverso la parola, attraverso la seduzione teatrale. Cerchi concentrici che si chiudono su se stessi, rimandando senza fine l'uno all'altro, quelli con i quali si misura la prosa di Maria Schiavo: sacro e profano, eresia e sacrificio, amore e passione, poesia e teatro, bellezza e seduzione, madre e figlia. Ma la spirale non è ancora completa, manca l'ultimo anello di questa lunga catena di ambiguità. Quella Dama Triste che a tratti, lungo il dipanarsi del racconto, è stata vista dalla Narratrice come "una mia sorella gemella che con lievi, quasi impercettibili differenze, ripeteva ogni mio atto come certe volte accade negli incubi", viene alla fine riconosciuta come "un riflesso di me stessa... tutto ammantato di profumi, gesti teatrali e piume". Come dire: null'altro ho amato che una me stessa più bella, ma come me infelice, come me giunta a fine corsa. Ecco dunque svelato il carattere d'impossibilità che fin dalle prime pagine aveva caratterizzato il dispiegarsi di questa passione "eretica". "Come avevo potuto fantasticare così ingenuamente - questa l'ultima domanda - di correre in suo aiuto, di salvarla da se stessa? Non temeva forse le cose che io temevo?". Resta, di tanta illusione, il valore della storia che è stata scritta "con il suo, con il mio sangue", mescolati "a tal punto che non sarà più facile distinguere l'uno dall'altro".

Per quanto vinni ho raccontato...

di Anna Salvo

Non è facile parlare di un testo che si è visto nascere. Ho assistito, infatti, e partecipato a tutte le incertezze, le indecisioni, ma anche le euforie che hanno accompagnato la stesura di *È femmina, però è bella* (Rosenberg e Sellier, 1991, prefazione di Luisa Passerini) scritto da Renate Siebert. Mi lega all'autrice una relazione di intenso scambio, dove affettività e riconoscimento reciproco di valore si confondono continuamente, si sovrappongono creando un'area di amicalità e alleanza unica e preziosa. Si potrebbe pensare che io non sia la persona più adatta, allora, a parlare di questo testo; credo, invece, che non sia così, credo che proprio questa forte tensione affettiva mi autorizzi a parlare fino in fondo del testo.

Un testo è pensabile come un ospite: ci visita per un periodo che noi non possiamo fissare, stabilire. Abita dentro di noi e quando pensiamo che se ne sia andato, ancora, improvvisamente, ricompare. A volte, dicendo o pensando qualcosa scopriamo il nostro debito verso qualche vecchio ospite, apparentemente dimenticato. *È femmina, però è bella* è, per me, un ospite di tipo speciale, nel senso che io l'ho conosciuto, intravisto, attraversato nel suo nascere, nel suo prodursi, per cui vederlo come *prodotto* finito è oggetto di un qualche stupore. Come l'Autore quando vede l'oggetto-libro deve in qualche modo riappropriarsene, deve adottarlo come proprio, anch'io di fronte a questo testo, divenuto libro, ho provato un vago senso di stupore e spaesamento.

Ma di che qualità è questo ospite? Di cosa parla il testo? Tre generazioni di donne al Sud. Così recita il sottotitolo, e questo è anche il grande tema del libro. Donne calabresi e lucane che l'autrice ha ascoltato con curiosità e passione durante le lunghe interviste (alcune durate molte, molte ore) che costituiscono il materiale di partenza. Donne legate fra loro da quel legame unico e straziante che è il legame madre-figlia: 15 triadi - madre (nonna) - figlia (madre)

- figlia - il cui minimo comune denominatore è l'essere l'ultima generazione (le figlie) costituita da studentesse dell'Università della Calabria. Per ritrovare le madri e le nonne di queste ragazze, Renate ha molto viaggiato attraverso la Calabria. Ha conosciuto le loro case, il loro mondo familiare; le vecchie cucine nei bassi e insieme quegli appartamenti smisurati e lussuosi che molto spesso al Sud significano l'essersi strappati da una memoria di povertà recente. Le 45 donne intervistate hanno raccontato la loro vita e nel succedersi dei racconti si evidenzia quel tumultuoso mutamento che ha attraversato la vita familiare e sociale calabrese dall'inizio del secolo ad oggi. Nonne nate, appunto, intorno all'inizio del secolo la cui giovinezza è tutta consegnata all'idea di tradizione e di "destino": infanzia di lavoro e fatica, matrimonio da spose-bambine a uomini che quasi non conoscevano, mariti spesso violenti, gran numero di gravidanze e di figli, una sessualità vissuta spesso nel segno del terrore e dell'offesa. Madri, figlie di queste donne, cui spesso non è stata mantenuta una "promessa di felicità" che circolava durante la loro giovinezza: in Calabria, gli anni 50-60 non assegnavano ancora alle donne un'appropriazione di sé emancipatoria, che passava soprattutto attraverso l'acculturazione e il lavoro.

Di tutto questo anche al Sud si incominciava a parlare - i media, gli emigrati che ritornavano stagionalmente - ma per loro (le donne che vivevano qui) tutto questo restava come una possibilità impossibile. E infine, le figlie. Ragazze di 20-25 anni, studentesse che hanno ricevuto dalle madri la consegna "forte" di riuscire là dove essere erano state escluse: avere un titolo di studio "competitivo", che permetta loro quella emancipazione impossibile per le madri. Quello che ho tentato di riassumere è solo uno dei possibili modi di attraversare le storie che prendono vita nel testo di Renate Siebert; altri fili lo percorrono - le relazioni con il mondo maschile (i padri, i mariti, i fratelli), la sessualità, l'amicizia e i legami fra donne - fino a tessere una tela fatta di molte esperienze e di molte complessità. Renate ha chiesto alle donne che ha intervistato di raccontare la propria vita: domanda solo apparentemente facile, da cui *molte racconti* possono prendere avvio. La complessità di tale questione -dai molti possibili racconti a quello che viene prodotto, quel giorno, lì, davanti a quel registratore; la questione dei silenzi, delle cose sottaciute, rimosse, negate, richiedeva un metodo ermeneutico altrettanto complesso, per evitare che la ricchezza del materiale raccolto cadesse sotto la scure di un rigido principio interpretativo precostituito. A tale questione *complessa* Renate ha trovato una soluzione *semplice*: quella di porsi nel rileggere i testi (rileggerli in ogni senso) in una posizione di *ascolto*; quella di affiancare alle molti voci delle intervistate la sua voce, in un confronto che tenta di non cancellare la presenza di ciascuna. Soluzione semplice, ma non semplificatoria,

perché la convivenza di più voci - soprattutto, di volta in volta, quella dell'intervistata e quella dell'autrice - lascia a chi leggerà la possibilità di trovare altre possibili "proprie" evocazioni e, contemporaneamente, permette a Renate di assumere in prima persona il proprio commento e/o la propria interpretazione. E una metodologia piena insieme di coraggio e di generosità: coraggio perché Renate non si/ci nasconde l'apparato di pensiero che ha attraversato la sua lettura, né, d'altra parte, tenta di confondere o sovrapporre la sua parola a quella dell'intervistata. Generosità perché, io credo, molti *nostri* pensieri sono possibili a partire dal testo che Renate ci consegna. Quello che voglio dire è che l'autrice non si è appropriata del tesoro delle interviste raccolte, non ne ha fatto una cosa sua, ma, con generosità, si fa da tramite perché anche la lettrice/il lettore possa, eventualmente, costruire e ricostruire un proprio testo, con propri fili ermeneutici, magari differenti dai suoi. Credo, anzi so per certo, che tutto questo è costato una grande fatica: la fatica che ci costa, sempre, l'aver rispetto fino in fondo dell'altro/altra e, soprattutto, l'esercizio che dobbiamo mettere in atto per non divorare ciò che gli altri ci forniscono fino a farlo diventare, a volte, mero materiale di nutrimento narcisistico. Opporsi a tutto questo è, appunto, fatica, e, io credo, questo testo ci mostra come sia possibile ascoltare, tener conto delle differenze e, insieme, poter e saper parlare in prima persona, permettendo ad altri di dire, eventualmente, ancora qualcosa.

Ma *È femmina, però è bella* non è soltanto questo, non è soltanto un'occasione di riflessione e di apprendimento di tolleranza rispetto alle molte e differenti voci che compongono il discorso. E anche un testo che dà ragione di curiosità e insieme passione per il Sud, il Sud delle donne. Alle molte *icone* preconfezionate che spesso i media ci consegnano sul Meridione d'Italia, Renate Siebert affianca, con questo lavoro, un Sud differente, più complesso e difficile, forse, ma più vicino alla rete di articolazioni del reale. Il Sud che ci viene restituito attraverso i racconti di vita di queste donne non nega l'esistenza di problematiche per altri versi già note (l'emarginazione, il sistema della clientela), ma aggiunge altro, altre questioni troppo spesso messe in ombra dall'ossessivo ripresentarsi delle prevalenti rappresentazioni del Sud stesso. La questione, ad esempio, del sovrapporsi del *privato* sul *pubblico* - la domanda su come intendere la sfera pubblica nella società meridionale - è essenziale per comprendere come strategie di comportamento familiare pervadano, nel Mezzogiorno, tutte le modalità di comportamento. Il cittadino non è mai un'entità anonima ed astratta di fronte alla sfera pubblica - di fronte alla burocrazia - ma struttura sempre tali relazioni con contenuti personali, personalizzati. Qui, in questo modo, si fonda una sorta di genealogia del sistema della clientela.

E le donne? Come si muovono in tutto questo? Sostiene Renate Siebert che "l'assenza e/o degrado della sfera pubblica, che a sua volta fa prosperare e alimenta il sistema clientelare, non agisce a lungo termine a favore del soggetto donna né collettivamente, né individualmente". E ancora: "le donne, in quanto cittadine sessuate, sono colpite in modo cruciale dall'assenza della qualità della vita nel Mezzogiorno: si toglie loro in questo modo il piacere di essere donne oggi".

Ho accennato a questo tema per far comprendere come questo testo si presti a molte letture, a molti "usi". Credo che le possibili differenti passioni del lettore/lettrice trovino accoglienza, ospitalità nel testo: chi ha più interesse per le storie di vita e le problematiche relative alla consistenza e all'interpretazione di un'intervista sottolineerà la parte centrale del libro; chi ha interesse verso categorie più strettamente sociologiche troverà materiale nella prima parte. Non per questo, però, il testo appare slegato o discontinuo; si pone, piuttosto, come un *grande racconto*, come un discorso, complesso e solido insieme, circa una grande passione e per il Sud e per le donne.

La sociologia designa con un termine che a me piace molto le persone che non hanno trovato accoglienza nello splendore delle grandi teorie e/o interpretazioni: le chiama "soggetti tacitati". Il *tacere* delle donne è stato, a lungo, un tacere doppio, sia attivo che passivo. Le donne hanno taciuto e sono state fatte tacere come oggetto/soggetto di interesse all'interno delle discipline. Il femminile, la soggettività femminile è un nodo esemplare di tale questione: attraversa molti saperi nel silenzio delle donne e fa questione attraverso le cose taciute, attraverso i vuoti, attraverso la testimonianza muta. È accaduto, qualche volta, che al lungo silenzio abbiamo poi risposto, come donne, con una parola troppo forte, a volte rigida e chiassosa. Credo che le parole delle donne intervistate da Renate - e le parole di Renate stessa - siano, invece, parole complesse che tentano di dire, di organizzare un discorso sfuggendo sia alla tentazione del silenzio, sia alla seduzione dell'autocelebrazione troppo alta di tono. Credo che l'augurio che una delle nonne intervistate - nonna Carla - fa a Renate alla fine del suo racconto: "Per quantu vinni ho raccontato, signora mia, faciti nu testo grande", sia stato realizzato dall'autrice. Non una grandezza che si affida alla costruzione splendente dell'apparire; piuttosto una grandezza che, per essere compresa, ha bisogno della comune complicità - comune fra chi scrive e chi legge - di una intensa passione, quella di appartenere al popolo delle donne.

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

Testi/Pretesti

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

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

Il sogno e le storie

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

La lettera non spedita

Una donna scrive a un'altra donna con la quale non riesce a comunicare a voce, e con la quale sente

di dover comunicare. E mentre le scrive si accorge di avere, in un certo senso, sbagliato indirizzo: non è con la donna reale che le provoca questi sentimenti, che sta parlando, ma con una figura di donna inventata dentro di sé, affascinante e/o terrificante. Non un esercizio letterario, ma un momento di passaggio—scritto e descritto — dall'immaginario femminile sulla "donna della propria vita", alla coscienza delle relazioni fra donne.

Racconti di nascita

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

Lapis a quatriglié

Quando mia madre diceva di avere i "lappese a quatriglié", capivo che era fuori di sé, agitata da pensieri violenti e misteriosi, intoccabile e irrimediabilmente separata da me. Nella mia mente si disegnavano allora ingarbugliati tratti di matita, geroglifici di una lingua divenuta ad un tratto sconosciuta, concrezione fantastica dell'estraneità dei suoi sentimenti. Per questo, senza mai rifletterci, ho creduto finora che i "lappese a quatriglié" significassero l'irruzione arbitraria e prepotente di significazioni inconsce nella vita quotidiana. Capaci di creare vuoti di senso — il (per me) doloroso ritrarsi di mia madre — ma anche domande che, per addomesticarli, li interrogano.

Questa rubrica accoglierà gli uni e le altre; tenterà il racconto — e talvolta la decifrazione — di dimenticanze, lapsus, atti 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.

'Le rubriche'

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

Spazi, percorsi, persone

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

Produzione di sé e d'altro

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

Comitato di collaboratrici: Iudith Adler Hellman, Giuliana Bruno, Gioia Freire, Manuela Freire, Nadia Fusini, Marina Mizzau, Francesca Molfino, Henriette Molinari, Adriana Monti, Carla Mosca, Maria Nadotti, Rossana Rossanda, Gitte Steingruber, Patrizia Violi, Marisa Fiumanò.

Impostazione grafica di base: Gianni Sassi

Grafica: M. Ancilla Tagliaferri

Ricerca iconografica: Claudia Salaris

Segretaria di redazione: Claudia Gaeta

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

Faenza Editrice s.p.a., via Pier De Crescenzi 44 - 48018 Faenza (RA), telefono 0546/663488

telex 550387 EDITFA I, telefax 0546/660440

Abbonamenti e amministrazione: Faenza Editrice s.p.a.

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