

# 13/14

Numero 13/14 • Novembre 1991 • Lire 9.000

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

#### Lappese a quattriglie

*"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

# Lapis

*Percorsi  
della riflessione  
femminile*

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



## CREDITS EBOOK

Titolo: Lapis - numero 13/14

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 13/14**

**Novembre - 1991**

# Sommario

Credits Ebook.....	2
Il sapere, le origini.....	5
In morte della civiltà del lavoro.....	5
Madonna Povertà.....	10
Una fame primordiale.....	18
Testi/Pretesti.....	26
Une vie en rose.....	26
Tu, per sempre.....	31
Elogio di Beautiful.....	37
Il sogno e le Storie.....	42
Un tocco di management.....	42
Figlia del sogno postbellico.....	47
Lettera non spedita.....	56
A Patrizia Vicinelli.....	56
Proscenio.....	62
Il museo nascosto.....	62
Il tempo rubato.....	65
Sotto il manto di Mnemosyne.....	72
A contatto con la pietra.....	76
La donna con i piedi nell'acqua.....	88
Iter unius diei, bidui, tridui.....	102
Produzione di sé e di Altro.....	105
Tempi di vita.....	105
Fra trama e ordito.....	109
Biblioteca di Lapis.....	119
Intorno alla scienza e all'identità.....	119
Scritti di frontiera.....	125
Come assomigliare al proprio nome.....	128
Una comunità pensosa di attrici.....	131
Nostalgia del futuro.....	133
Le rubriche.....	139
Colophon.....	143
Lapis.....	143

# In morte della civiltà del lavoro

di Lidia Campagnano

**I**mprovvisamente mi è tornata nella mente un'immagine fotografica, un ritratto molto grande e nitido di Karl Marx, che stava appeso sopra il mio tavolo e che si è perso in un trasloco. Uno sguardo benevolmente ironico, di chi ti consegna un enigma sul quale non smetterai mai di lavorare. L'enigma è il denaro, *equivalente generale*. Abbiamo preso a parlare di ricchezza e di povertà durante una riunione, noi redattrici di questa rivista, una sera, durante la guerra del Golfo. Per dirci della sensazione di fastidio, se non di soffocamento, che qualcuna provava per le strade di Milano, davanti alle vetrine strapiene di cose costose, o nelle strade strapiene di macchine, o persino davanti a un'edicola strapiena di carta stampata. Merci sgraziate, eccedenti, capaci, al di là delle proprie qualità intrinseche, di delineare un orizzonte di bruttezza complessiva, e di violenza nascosta. Tutte equivalenti, e dotate di un potere di appiattimento degli esseri umani straordinario. Il potere dell'equivalenza, certo. È da allora che mi è sorto un sospetto sul pensiero femminista: che non abbia mai osato considerare l'ipotesi di vivere ormai in un mondo dove si è realizzata l'indifferenza sessuale, dopo che è stata distrutta ogni altra differenza. Quando ti riducono carne da cannone, che differenza vuoi che sopravviva. Ma non era solo questo. Quella cura nel far macello di corpi che lo strapotente esercito dell'Onu non doveva toccare, e nemmeno vedere, e nemmeno quantificare: la guerra più frigida che mai si sia vista. Eccola lì, la "geometrica potenza" di certe vecchie fantasie. Restava qualcosa che, nonostante tutto, andava in scena sfuggendo ad ogni geometrizzazione. Gli abitanti delle città bombardate, le loro bancarelle. Le foto di qualche soldato straccione, le palme delle mani sporche rivolte verso l'alto per pregare; donne e bambini a caccia di generi di prima necessità; due vecchi che giocavano a domino tra un allarme e l'altro. "Più vivi di noi quando prendiamo la metropolitana per tornare a casa". La vitalità, l'infinita differenza, sarebbero dunque prerogativa di chi è meno ricco?

Una cosa così non si può neanche dire: è, da un paio di secoli, uno dei peggiori luoghi comuni.

D'altra parte, è molto rassicurante pensare che il povero sia chi muore letteralmente di fame. Quell'essere completamente inerme spogliato di identità e di differenza come nessun altro consente una facile identificazione, quindi gli si può mandare, di tanto in tanto un aereo di farina, eccetera.

Ma se invece lotta per la sua vita? Se è come quegli abitanti di Baghdad? Ho in mente questa immagine, una cifra per l'estate 1991: chiunque sembrasse lottare per la vita, che fosse marocchino o albanese o jugoslavo, e si affacciasse sull'Italia, è stato, in metafora e in realtà, ributtato in mare. Dunque è questo il sentimento che suscita, in un paese dove una quantità incontrollabile e folle di denaro circola all'impazzata, chi deve lottare per la vita: un odio belluino.

### **In morte della civiltà del lavoro**

Sì, la lotta per la vita, il lavoro, questo cardine dell'immagine virile, biblica maledizione convertita in orgoglio e dignità nonché in fonte di ricchezza, è in discredito. Nicole Janigro, una giornalista che è stata in Croazia nei giorni della guerra, racconta di giovani uomini che da tempo non fanno più nulla e si occupano solo di guerra. Sognano la guerra, affascinati dalla potenza bellica che par loro di aver visto dispiegarsi nelle immagini trasmesse dalla *Cnn* proprio nei giorni del Golfo. Certo, alcuni sono disoccupati o comunque appartengono agli stati sociali minacciati dalla disoccupazione. Altri no: altri sono giovani dei ceti intellettuali privilegiati. Per tutti loro il lavoro non è più speranza di ricchezza: la ricchezza è qualcosa che viene, misteriosamente, dalla ricchezza stessa. La ricchezza non è più, del resto neppure lo scopo del proprio impegno nei confronti della famiglia, o il segno della dignità e delle capacità di una società, di un popolo, di un Paese. L'uomo ha perso la sua funzione fondamentale, rispetto alla donna, rispetto alla prole, rispetto alla Patria. Gli rimane un impulso astratto al combattimento, all'aggressività. E se il lavoro era la lotta per la vita, la sua perdita di senso si rovescia in lotta per la morte. Così, non si trovano parole per rappresentare la povertà come lotta per la vita, se le parole non risuonano di immagini e sentimenti che qui, da noi, suonano arcaici, e religiosi. Toigny Lindgren, uno scrittore svedese, fa parlare un contadino della Svezia povera e dura dei villaggi, e in questo modo ci fa capire qualcosa, ci fa rintracciare il senso della povertà e della ricchezza, e della virilità: "... a me non resta mai niente. E anche dopo di me resterà niente. I soldi, il cibo, la vita mi scorrono via fra le dita. Non ho mai da aspettarmi

un centesimo, un chicco di grano, un puledro, un cucchiaino di farinata, un boccone di carne o un pezzetto di pane. Dover vivere senza avere niente da aspettare è insopportabile... La vita è tanto crudele e dura, perché abbia un significato bisogna che si possa realizzare qualcosa, che qualcosa resti, che ci sia qualcosa da aspettare" (1). L'uomo del racconto di Lindgren osa dire queste cose soltanto a una prostituta, e frequenta questa prostituta soltanto perché con lei può sfogarsi in questo modo. Il giorno in cui dichiara la sua resa alla moglie e ai figli, quasi per una terribile magia delle parole l'intera famiglia si disgrega e si disperde ai quattro venti.

Si seppellisce, tra lazzi e ingiurie, in questi mesi, la "civiltà del lavoro". Presto la psicoanalisi parlerà di un altro "lutto non elaborato". Quando mai si elaborano i lutti della civiltà? È un caso se il lutto, oggi generalmente in via di sparizione nelle società ricche di denaro, è stato così spesso delegato alle donne?

### **La vita passa, la legge resta**

"Che si possa realizzare qualcosa, che qualcosa resti, che ci sia qualcosa da aspettare". Queste parole così poetiche e "universali" prendono a oscillare, se si prova iscriverle nei due destini storici diversi dell'uomo e della donna. Per quel che riguarda l'uomo emerge confusamente, in coppia con un'idea di lavoro produttore di ricchezza, anche l'idea della proprietà che si "realizza", che deve crescere, che è possibile lasciare agli eredi e al mondo. Questo è stato infine l'esito e lo scopo assegnato al realizzare, all'attendere e al trasmettere: il diritto di possedere. Alle origini però, una vena di invidia ha forse percorso questa figura della virilità: che cos'è stato per la donna attendere, realizzare, trasmettere? Semplicemente accudire la vita che scorre, nutrirla, poi lasciarla. Le donne hanno avuto poca domestichezza con la proprietà. Ed ecco come l'uomo proprietario ha cantato in una figura femminile la più splendida immagine di ricchezza (2):

*“Ella si procura della lana e del lino e lavora con diletto con le proprie mani. Ella è simile alle navi dei mercanti fa venire il suo cibo da lontano. Ella posa gli occhi sopra un campo, e l'acquista: col guadagno delle sue mani pianta una vigna.*

*Ella si ricinge di forza i fianchi e fa robuste le sue braccia. Ella s'accorge che il suo lavoro rende bene; la sua lucerna non si spegne la notte. Ella stende le palme al misero e porge le mani al bisognoso. Il suo marito è rispettato alle porte, quando siede fra gli Anziani del paese. Forza e dignità sono il suo manto ed ella si ride dell'avvenire”.*

È un passo biblico, ma ha una sua capacità illuminante per il presente: in Jugoslavia, in Croazia - mi dicono - le donne continuano a lavorare se possono, e neppure è possibile distinguere, nella loro giornata sconvolta, le ore dedicate al "posto" di lavoro da quelle dedicate al "lavoro" per cercare modi di sopravvivenza per sé e per la famiglia. In molti paesi africani si vedono le donne lavorare anche là dove gli uomini hanno gettato la spugna, o considerano poco dignitoso lavorare: sono i paesi, dicono, dove non ci potrà mai essere sviluppo alcuno finché le donne non si saranno sottratte alla soggezione, finché non diventeranno soggetti di diritti, il diritto di possedere, di fare contratti. Di decidere, insomma, dell'impiego della ricchezza da loro prodotta.

Ma come suona ambigua, quell'attribuzione di "forza e dignità" a tutte le donne che, nel mondo, si danno da fare per conservare il fluire della vita concreta, delle singole vite. È già ambiguo il fatto che, a cantare quella forza e dignità non sia la stessa donna, ma colui che, "quando siede fra gli Anziani", cristallizza questo fluire della vita alimentato dall'energia femminile in proprietà sancita dalle Leggi. In sua proprietà: così che l'attività femminile produttrice di ricchezza diventa solo un contributo all'edificazione di qualcosa che "resta", che vince la caducità e i limiti di ciò che è vivente. La vita passa, la Legge resta, e così la poesia, la religione. Il Valore, è ciò che permane. Infine è il denaro. La vita può anche essere periodicamente devastata o distrutta, essendo già così tristemente breve e effimera: quel che importa è conservare, accrescere, trasmettere ciò che *non vive*.

### **E dopo l'emancipazione**

Uomini che, da uomini, lottano per la vita, e donne che, da donne, lottano per la vita: è come se questi due anni di rivolgimenti nel mondo avessero fatto riemergere in me punti di vista e frasi desuete, seppellite in un'immagine -magari disgustosa, ma forte - di benessere "omologante". Nella quale si vede, e molto, la "fatica di vivere". La lotta, però, è un'altra cosa, la "forza", la "dignità" hanno un altro suono, l'aver "qualcosa da aspettare, qualcosa che resti, qualcosa da realizzare", ha, nel confronto con la "fatica di vivere", il sapore della nostalgia: solo gli adolescenti e le adolescenti, forse, riescono ancora a parlare con queste parole. Adulti e adulte parlano di fatica e di frustrazione, prevalentemente.

E io parlo di fatica e di frustrazione, prevalentemente. Io che ho diritto alla proprietà, diritto di partecipare alla scrittura della Legge, diritto di "cantare", di scrivere, di rappresentare con le parole quel che vivo. Soprattutto questo. Soprattutto questo per le donne come noi, per le



quali l'emancipazione ha viaggiato sui binari della cultura. Qualcuno ci ha insegnato a tradurre la parola ricchezza nella parola cultura. La frustrazione sta nell'aver visto la stessa cultura, alla quale ho avuto accesso come a una ricchezza rovesciarsi in pura distruzione anonima di ogni fonte di vita, dunque di ricchezza. Il volare e il cantare della cultura limpidamente tradotti in bombardieri e in esplosioni, e sotto quel volo, uomini e donne, ma soprattutto donne, impegnate in una lotta impari per salvare e salvarsi. Non è una novità, questa frustrazione: solo che questa volta mi è parsa così irreparabile da consentire alla storia che ne ha prodotto le condizioni di riemergere dall'oblio e dalla riservatezza privata, di farsi vedere nelle storie, nei corpi, nelle attività di tanti esseri umani nei quali mi sono specchiata. E la fatica? La fatica è quasi indescrivibile: non volare, avere i piedi a terra. Ma anche impedire che questa lotta per la vita confluisca invisibile nella ricchezza distruttiva del nostro mondo, come è sempre accaduto alle energie femminili. Sottrarre qualche parola.... al vivere alle leggi dell'equivalenza generale. Il che spesso significa tacere. Un bel punto d'arrivo, per quella emancipazione femminile che la "ricchezza" ci ha costruito addosso. Forse è arrivata al suo limite estremo. Meglio così: adesso abbiamo "qualcosa da aspettare".

## Note

(1) Torgny Lindgren, *La bellezza di Merab*, traduzione di Fulvio Ferrari, Iperborea 1989.

(2) *La sacra bibbia, Proverbi 8: 10-31*. Stampa a cura della Società biblica britannica e forestiera, versione riveduta da Giovanni Luzzi, Roma, s. d.

# Madonna Povertà

di Rosalba Piazza

**H**o preso a sospettare di quel suo gran parlare di America latina e Terzo Mondo - un parlare fatto solo di allusioni: monologhi irrelati, avari nell'offrire la materia viva di nascoste risonanze, e generosi solo di teorizzazioni infinite, estenuanti. E ho preso a provocarla sulla sua resistenza a scrutare il vissuto, il lungo percorso che alle scelte, alle passioni di oggi l'hanno condotta.

*"Questo non c'entra!"* dice indignata, quando io la interrogo sulla sua adolescenza convertita da un cattolicesimo zeppo di poveri e povertà, e sul marxismo che aveva poi d'un colpo spazzato il dolente popolo di Dio, piantando al suo posto valorosi proletari: gli eredi della filosofia classica tedesca. Io voglio anche farla parlare dell'infanzia, popolata di poveri e di fate, indifferentemente.

Ma lei mi sfugge. Al più mi racconta, per cenni svogliati e ironici, che viene da una famiglia modesta, e la domenica mattina si doveva scegliere tra lo zucchero filato e un giro sul cavalluccio a pedale. V'era in questo un duplice messaggio, che insieme proponeva il limite e la rinuncia - valori positivi, valori educativi - ma che più enfatizzava, in un misto di orrore e di pietà, la condizione disgraziata di chi oltre quel limite e quella etica rinuncia si trovava: i poveri, insomma. I poveri - aggiungerà - erano talvolta esseri reali (la vecchierella che arrivava ogni venerdì, si sedeva silenziosa, e se ne andava col suo sacchetto di piccole cose - un pacco di pasta, lo zucchero, i pelati, dei biscotti - mormorando qualche benedizione; il mendicante che incontrava andando a scuola, e che la costringeva ogni giorno a complessi calcoli sulla destinazione della piccola somma giornaliera: l'autobus, il gelato o quella "buona azione"; le compagne di scuola che ricevevano ogni giorno una pagnotta nera con un pezzo di formaggio arancione - "è la refezione dei poveri - le si diceva - e tu non devi prenderla"); più spesso erano

creature dell'immaginario, un intero popolo infelice che mancava di cibo, di casa, di caldo, e confusamente, per inspiegabile e tuttavia intuita estensione, di affetto e protezione.

Ma poi dice: *"È storia conclusa: da tempo irrisa e, comunque, ormai dimenticata. Un'immagine più forte (per misteriosa affinità, per fascinazione inconsciamente scelta, e poi sotterraneamente - inconfessabilmente - elaborata e coltivata) mi è stata lungamente accanto. Madonna Povertà è immagine nobile (suntuosa, persino, nel suo rigore ascetico) e tanto astratta da essere per sempre rimasta circoscritta in quel settore del teatro della memoria dove si collocano le statue allegoriche. Madonna Povertà è antecedente allo stato moderno, alla rivoluzione industriale; ma, trasfigurando la sua storica origine, ed ogni suo ideologico contesto originario, non si insozza con i poveri reali. Ha preso in prestito la forza metaforica di un verso medievale, ha scavalcato le orride immagini di contadini che le carestie facevano cannibali, la sconcia miseria di plebi cittadine nel cuore delle sordide e buie officine e, infine, il sottoproletariato dei quartieri degradati della città dove sono cresciuta. (Oggi, se non la tenessi a bada, saprebbe scornare i 'poveri' del nostro mondo opulento, gli immigrati). Ma tale nobile Povertà non vive solo di una abissalmente rarefatta iconografia 'cortese': fertile d'astrazione, infinitamente produce metafore oblique, ellittiche, imprevedibili. Questa, ad esempio: 'Fragile è ancora chi trova dolce la sua patria. Già forte è colui per il quale ogni suolo è patria. Ma solo è perfetto quegli al quale tutto il mondo è un esilio' (Ugo di San Vittore).*

*Non so se nel possesso si annidi il 'peccato' - e del peccato, di cui non trovo a portata di mano una variante laica, taccio disarmata. Pure, c'è in questa icastica frase un senso per me così pieno, così pianamente incontrovertibile (patria/possesso: oggetti materiali, consuetudini di affetti, e persino idee identificanti), che ho preso a salmodiarla, a mormorarmela come una giaculatoria...*

*Per questa via - e solo per questa - da Madonna Povertà giungo in quei luoghi che tanto schematicamente vengono definiti 'paesi poveri'. Ma bada bene, lì è in gioco la mia 'povertà' (la cortese Madonna mi prende per mano), non certo la loro.*

*So bene che contro la loro povertà si deve insorgere (responsabilità etica? perché no? non nutro pregiudizi per tale parola - non ne trovo una migliore; o meglio: a nessun'altra ragione si può fare appello, e non conosco altro aggettivo da accostare a 'responsabilità'). Insorgere e Denunciare, e Trovare gli Strumenti persino irrealistici, provocatori, 'scandalosi' per la logica dell'economia mondiale, insensibile al vero scandalo che ha fatto di ogni popolo appartenente a una storia diversa da quella occidentale, null'altro che i poveri del mondo - e poveri (o meglio: 'miseri') di una miseria altra, diversa: che non è la loro. Giorno dopo giorno -una storia di secoli, ormai - li abbiamo fatti poveri, ed ora il miglior*

*risarcimento che le coscienze più belle tra noi sanno trovare è dire: 'Guardate, li abbiamo fatti poveri, restituiamo ciò che gli abbiamo tolto'. E forse è giusto. Anche questo voglio dire, e dico. Ma non è questo, non è solo, né soprattutto questo che lì mi conduce. E non è stata la povertà la prima, né la più importante, né la centrale immagine che di quel mondo ho avuto, turista come tanti... Sicuramente non è stato il filtro".*

È vero, di ciò le do atto - senza peraltro decidermi se considerarlo un merito. Confesso anzi di essere sempre rimasta sconcertata di fronte agli scanzonati resoconti di viaggio, tutti perimetrali da un inconsueto gusto di cose concrete e reali che in lei, creatura crepuscolare e tendente alla malinconia e all'autocontemplazione piagata, in quel contesto prepotente sbuca fuori, mettendo in scena una passione intellettuale finalmente sfidata da oggetti irriducibili: forti, reali, *quasi* incomprensibili (tra le pieghe di questo "quasi" si dispiega la sfida, la fascinazione, la vita). Forse tesaurizza in quei luoghi una passione di vita -istintiva, irriflessa - giacché la riflessione rischia di condurla a negarla, la vita, a farla precipitare in un buco nero di indistinta pena, dove nessun fatto si distacca, a significare alcunché? Ma lei è già passata oltre, scoprendo il gusto della provocazione.

*"Vorrei ben chiarire questo punto, in risposta a quanti ritrovano nel mio coinvolgimento con quel mondo i segni di un passato cattolico, caritatevole, o dei conti non chiusi con la militanza: mi spiace, non ho mai sofferto la sindrome da viaggiatore cosciente a spasso tra la povertà quel disagio che 'rovina le vacanze' (uscire dal proprio comodo albergo ed imbattersi nei 'poveri' che dormono per strada nei cartoni; trovarsi circondata da nugoli di bambini che vendono sigarette e chicles, vogliono pulirti le scarpe o semplicemente aspettano che tu abbia finito la colazione per raccoglierne in un sacchetto gli avanzi. Sarà forse perché, non so come, raramente finisco in un comodo albergo?). Oh, bada bene: non parlerò della loro 'allegria. Al contrario: popoli tristi, una tristezza persino più grande della loro 'povertà', e ad essa forse non riconducibile".*

Dunque la sofferenza - incalzo io. Ma lei non è d'accordo, giacché tale parola indicherebbe un fatto privatissimo (oscenità è ficcarci il naso). Di più: un fatto insondabile, misterioso come misteriosa è la vita: non vorrai finire col discutere dei massimi sistemi, conclude minacciosa. No, dico io, non voglio. Intanto penso alle sue lettere dall'altro mondo: soavi, ironiche, polemiche o arrabbiate, ma sempre sottilmente segnate da una falsità, di cui lei per prima era cosciente: l'intrinseca falsità della scrittura che vuole creare un ponte tra un "qui" e un "là" (quei due irritanti avverbi con cui infarciva le sue lettere: inspiegati - o comunque troppo

spensieratamente ellittici):

*"Sto elaborando (ma come è pretenziosa questa parola, e falsa, giacché suggerisce una disposizione alla riflessione che fatti contingenti qui non mi consentono) un rifiuto della sofferenza, proprio per ciò che di essa lì mi ha sempre attratto, ovvero il sospetto che, nel nominarla, le diamo vita e la scegliamo. Nulla v'è di più grande di una tale sofferenza, che però ha in sé già il suo antidoto, il suo piacere: la gioia del sopportarla ad onta (o in virtù) della sua enormità.*

*Altro ho qui davanti agli occhi. Sofferenza 'innocente' - l'unica che sento il diritto di scrutare senza rimproverarmi di voyerismo - è quella alla quale sono state sottratte le ragioni, individuali o collettive, in un processo di distruzione di identità, di credenze, di concettualizzazione ed ordinamento del mondo. E questa una sofferenza reale, agibile, circoscritta nel dominio dell'uomo. E si chiama, credo, ingiustizia. Certo, la enormità, la mostruosità dei suoi prodotti pericolosamente inclinano a spiegazioni che a quello storico, circoscritto, agibile dominio si sottraggono. Conosco il disarmante, raggelante sospetto di un vizio originario, ficcato nel cuore dell'uomo: la sua crudeltà, la sua perfidia (creatura malfatta, infelice, potente solo di morte, per morte ...). Questo sospetto può bene turbare per sempre i sonni di ogni uomo. E i miei, lì, li ha turbati a lungo (e, non mi illudo, riprenderà a turbarli quando non sarò più qui. Del resto si può bene convivere con sonni disturbati...). Quando arrivo su questo binario morto abbandono i sistemi generali e fisso l'attenzione sul piccolo programma che è la mia vita. E troppo ellittico spiegare così il mio essere qui, frutto di una scelta confusa, che senza chiedere chiarezza, forte solo della sua ovvietà, ogni giorno si riconferma, pur convivendo con la fatica, la nostalgia, il fastidio, la solitudine e il dubbio?*

*Insensato braccio di ferro con la onnipresente radio del minibus, col clangore della carrozzeria che va in pezzi, coi rantoli del motore agonizzante, con lo starnazzare isterico delle galline e le urla strazianti dei maiali che soffrono di vertigini sul tetto (solo la gente - soprattutto donne che si recano con i loro prodotti al mercato - è silenziosa, immobile nell'esiguo, precario spazio faticosamente conquistato: il sorriso, appena accennato dice la contentezza di questo piccolo successo quotidiano). Dal mio walkman sempre più malconcio la Isolde morente sfida la intollerabile musica rangera di importazione (ma, lo confesso, anche la loro tradizionale, culturale, autoctona marimba). Ho nostalgia delle nostre cose belle. E delle cose comode. Sogno un bus coi posti numerati, l'aria condizionata e senza radio. Sogno un bagno profumato e un abito di seta.*

*Vedete - mi dice dona Macaria quando finalmente arrivo, ed oggi ha gli occhi arrossati, non ha quell'aria furba e un po' irridente di bruja, e non indossa la vistosa collana di coralli ed argentone con cui l'ho*

*sempre vista - vedete, oggi sono triste. E morta la bambina di mia figlia, che ho fatto nascere proprio io, poche settimane fa. Sono stata a trovare mia figlia: piangeva e ha fatto piangere anche me. È strano, io non piangevo quando i miei bambini morivano. Ora è diverso, ora le madri piangono, e quindi bisogna proprio fare qualcosa perché i bambini non muoiano. Questo dice dona Macaria, strega e levatrice. E per un attimo capisco, so perché sono qui. Ma dura solo un attimo.*

*Quante cose non capisco - la teoria dei quanti, la fine di un amore, il funzionamento di un computer... - perché mai dovrei capire come va il mondo? Mi basta solo sentirne l'orrore, e cercare di guardarlo in faccia laddove esso si intreccia con sentimenti più fecondi - curiosità, passione intellettuale, rispetto, pietà. Sentimenti segnati comunque dalla distanza.*

*Qui, dove più netti sono i confini, dove l'alterità di razza, di cultura, di storia personale è marcata, e non ingenera inquinanti confusioni, posso tentare di delimitare il terreno dell'agibile, del produttivo, del vitale. Contro la passione di morte.*

*Indignazione/compassione; in questo andirivieni perdo la sensazione dell'io incoercibile, e mi ritrovo nel cuore del mondo, io e tutti gli esseri, gli 'essenti' ".*

*Sulla scia di questi "documenti" troviamo insieme un onorevole compromesso sul termine "ingiustizia". Precario compromesso. Il terreno dell'oggettività impercettibilmente si allontana: oltre questa parola (incontro di etica e politica) non sa andare.*

*Ma di loro, di quella gente "altra", di come lei li vede, scrive più volentieri, senza le mille parentesi dei "distinguo" e delle parziali, goffe ritrattazioni. Basta solo una premessa, pregiudiziale:*

*"Questa è la mia esperienza di loro fatta soprattutto di ciò che permettono che di essi io sperimenti. E cosa c'è di più stimolante per una come me, che rischia sempre di cadere nel baratro della verità una, indiscussa e per sempre (ma che in questa verità poi non si placa, per scetticismo o forse per inquietezza)? E che male c'è se tanto lontano sono venuta per imparare a praticare quella relatività (rispetto dell'altro, della diversità, della distanza) che, sola, legittima la mia esistenza, ovvero il mio essere tra le cose tutte, eppure da esse distinta?"*

*Nessuno qui del resto mi invade, e mi chiede di recitare altro che la mia differenza. Sono qui per questo. E tuttavia mi è dato di sperimentare con stupore il nascere di un'amicizia, di una solidarietà 'pulita', rispettosa della diversità, ancorata a valori mai detti, mai formulati, eppure condivisi. Assisto con*

*sorpresa al costruirsi di un interesse vero sulle rovine di quell'idiota sguardo da antropologo, quando l'esotismo si rivela pregiudizio del cuore e della mente occidentale, e la diversità di organizzazione, di valori, di pensieri non mette radicalmente in crisi le mie radici occidentali ma - ed è più sottile, più inquietante - ne indica i concreti, singoli guasti. È la parzialità. In questa 'esperienza di loro - come singoli e come popolo, come comunità - esperienza più forte di ogni 'scienza' - la loro povertà non è che un accidente. Avrei orrore di me se di essi non amassi che la povertà. Nel lavoro e nel rapporto quotidiano, con loro imparo a decodificare, a circoscrivere tale 'accidente', e a cogliere il dominio dell'ingiustizia in cui essa si iscrive: affiorerà, purificata, un'altra 'povertà', autoctona - per essa si dovrebbe cercare un altro nome - che è essenzialità, aderenza ai bisogni e ai desideri di una società che riesce ancora, sia pure nel doloroso andirivieni tra un passato e un futuro entrambi idealizzati nella pena del presente, a ritrovare in sé la risonanza di quei valori di rispetto e dignità, valori non mercificati. Forse una 'Madonna Povertà dispiegata nella relazione, nel sociale, nella collettività: sottratta dunque all'esclusivo orgoglio, alla superbia di un individuale, astratto ascetismo'.*

Ma qui (in "patria") quello sguardo lucido si appanna, e non sa più individuare il terreno dell'agibile, del fertile, del vitale. La vedo smarrita (irosa o prostrata) e prigioniera di una relazione con il mondo che vorrebbe fluida e trasparente, e che invece sempre più involupa in gesti ingessati, duri, in equivoci di comunicazione.

Interrogata, finisce per scivolare in discorsi moralistici, sempre un po' troppo sopra il rigo. Oscilla tra il perseguimento di una vita francescana e la teorizzazione di un uso "distratto" del denaro e delle cose, sull'onda di emozioni momentanee:

*"Lo 'spreco' - dice - mi sembra più libero e pulito del calcolo, della contabilità, dell'investimento produttivo. E quest'ultimo uso che corrompe e stravolge - assai più del primo - un percorso, una ricerca di rapporto con le cose, che nello 'spreco' può invece ritrovare un senso imprevisto, liberatorio (e, alla fine, chissà, un non senso, e basta)".*

Insoddisfatta di tali teorizzazioni, deciderà di cessare di comunicare, e solo cercherà di "esprimersi". Ma poiché qui la povertà è miseria, pianamente, ingloriosamente miseria, per occultarla si dà a fiutare la diversità, l'emarginazione, e a formulare una personale gerarchia: in testa le *bag ladies*, sua antica passione, sfidata adesso dalla recente immigrazione di colore. Quanto a ciò è onesta, e ammette di non sapere maneggiare questa oscura fascinazione della diversità. Confessa di essersi quasi rallegrata - sinistramente rallegrata, certo - della presenza di quel gruppo di pakistani in piazza Vetra, che con cartoni, coperte, panni stesi sul prato,

costituivano una provocazione nel panorama di una Milano che si vuole e si pensa e si definisce sulla base delle sue vetrine. E che solo tale paradossale sentimento fa legittima la ricerca di strumenti di intervento - solidarietà, sensibilità, impegno etc., etc.

*"Comunque sia - mi dice - so bene: tutto il nostro rapporto con i grossi, inquietanti problemi 'etici' della povertà, della ingiustizia, della sofferenza: chiamala come vuoi (mi concede a questo punto), è mediato da escamotages della coscienza: per ogni problema, per ogni inquietudine c'è una risposta, c'è una reazione, una possibilità di contrattacco - non importa quanto misera e inadeguata alla complessità del problema. Nella sua traiettoria di ritorno una soluzione bassa abbassa anche il problema, lo svislisce e lo addomestica. Così, addomesticando, procediamo. Ma nella vita c'è ogni giorno una immagine nuova di questa alterità, e ogni giorno si spalanca un dolore nuovo, una nuova zona oscura nella costruzione del mio sentire e del mio capire. Insomma: ho appena iniziato la precaria collocazione degli immigrati nel mio sistema etico-politico ed ecco che un nuovo, inquietante segno è apparso nelle geografie della strada in cui vivo. Parlo della geografia della povertà, che così straordinariamente convive con quella della opulenza - la volgare opulenza di una strada piccolo borghese, trasformatasi in pochi anni da nucleo artigiano in vetrina degli orrori di una umanità mercificata e predatrice (salmone, lattonzoli con la mela in bocca, pellicce, stracci firmati, piumoni diversi). Nella geografia della povertà, segnata da numerosi e ormai 'familiari' extracomunitari, è apparsa una nuova immagine. Seduto sul marciapiede un uomo non ancora vecchio tiene in grembo... cosa? Una bambina troppo cresciuta? Una donna troppo poco cresciuta? Insopportabile è l'oscurità, l'opacità di questa immagine senza trasparenza. Iconografia misteriosa, allegoria che lascia aperte letture diverse, e il dubbio che l'interpretazione, il senso, il suo messaggio non saranno mai formulati, neanche in via ipotetica. E mentre tento di interpretare la vita, la vita mi scorre accanto - grumo di segni violenti, colpevoli, ingiusti - incompresa, incomprensibile".*

C'è una foto del peruviano Martin Chambi che mi è molto cara. Chambi era un fotografo da studio, anche quando - come in questo caso - lo sfondo è reale: una casa coloniale, bianca e bassa, tre alberi, il bell'acciottolato chiaro dei villaggi andini. I due personaggi stanno in primo piano, in posa. Dignitosa, seppure un po' incongrua sulle fattezze pur sempre tozze, pur sempre da indio (sia pure un indio da più generazioni travestito) è la divisa da ufficiale. Nel volto i tratti li ha rivisitati una durezza bianca, crudele nobiltà da ufficiale delle SS. Glaciali sono gli occhi sottili, a mandorla, che guardano sereni verso l'obbiettivo. Mezzo passo avanti, esibito dall'ufficiale che - la mano inguantata di bianco - lo spinge per l'orecchio, il piccolo ladruncolo indio, coi polsi incrociati in istintiva posa da prigioniero, è una macchia grigia, polverosa, indistinta. Più scuro ancora il viso, un po' piegato, da cui uno sguardo appannato e



inespressivo si volge obliquo all'osservatore. Questi due sguardi così diversi, così distanti eppure legati dalla misteriosa complicità che lega la vittima al carnefice, parimenti li scruto, parimenti mi scrutano. Dall'uno all'altro volto percorro tutte le tappe delle crudeltà di razza e di classe, e mille interrogativi si accavallano, in cerchi concentrici che sempre più si avvicinano al cuore, insostenibile, del disagio di stare al mondo. Come se quelle due figure, quei due sguardi, potessero trasferirsi, immutati, in infinite diadi, in dualità eternamente relazionate nella complicità della sopraffazione, dell'ingiustizia, del possesso senza rispetto e senza compassione.

# Una fame primordiale

*di Paola Melchiori*

**P**oter lavorare sui problemi detti ieri dello sviluppo, oggi della povertà, legati alla condizione delle donne significa per me una ricomposizione di temi e problematiche rimasti per anni dolorosamente divisi. Mi è sempre sembrato terribilmente difficile legare la pratica con le donne, centrata sullo scandagliamento dei problemi dell'identità e dell'inconscio con quest'altro pezzo dei miei interessi in qualche modo anch'essi irrinunciabili. Pur sapendo che questa stessa percezione del conflitto, tra storia e quella specie di preistoria di cui noi ci siamo occupate, fa parte di uno schematismo falso, costruito su una scissione di fondo contro cui il movimento delle donne è nato, essa permane come un rumore di fondo di cui è difficile liberarsi.

L'interesse per le diversità culturali, poi per le questioni dello sviluppo, poi della povertà, è andato avanti in parallelo e quasi nascostamente in questi anni. Vi si incontravano una passione culturale per l'antropologia e i residui di una passione politica. L'impazienza per la scarsa curiosità del femminismo per le donne diverse da noi, la noia per le teorie che vogliono fondare, nel proliferare degli omaggi cortesi, l'agio delle donne, trova forse anche qui, al di là delle differenze teoriche, una sua spiegazione. D'altra parte, la pratica con le donne e la pratica analitica hanno bruciato ogni possibilità di militanza, di impegno politico non sufficientemente interrogato nelle sue ragioni di fondo. Così la passione che resta oggi riparte dall'interno dei sentieri praticati con le donne e tenta uno sguardo a questi temi che ne tenga conto. Per ora si tratta di una ricomposizione solo personale. Altra cosa è viverla con la felicità di una pratica collettiva.

**Il senso della civiltà**

Anche il mondo esterno preme sempre di più sulla nostra storia di donne. Se per anni abbiamo potuto occuparci dell'organizzazione sociale guardando ai suoi fondamenti nella elaborazione dell'inconscio individuale, nel "destino delle pulsioni", è sempre più difficile oggi mettere tra parentesi ciò che accade immediatamente intorno a noi. I tempi forti della storia paiono travolgere le progressioni pensate per i nostri percorsi, le conquiste graduali immaginate e credute poter avere i tempi lenti delle trasformazioni del profondo. Come diceva Freud, queste hanno la consistenza della crosta terrestre, la lentezza delle trasformazioni geologiche. Nel cammino che abbiamo prima scoperto soltanto come nome, poi come possibile percorso, avendo a che fare con la consistenza della preistoria, pensavamo forse che la "storia ci aspettasse". Dopo Cernobyl, in improvvisate riunioni sulla guerra, misuravamo la distanza tra le nostre incerte ed iniziali elaborazioni e la violenza degli avvenimenti che ci cascavano addosso come macigni. Ma potevamo ancora lasciare passare il momento; la cosa passava, riprendevamo la nostra strada, pensando che in fondo, avevamo a che fare con percorsi obbligati, stabiliti da millenni, che stavamo cambiando il corso di letti di fiumi, che era impensabile trovare in fretta le connessioni tra le nostre scoperte e le forme assunte dalla storia. Pensavamo che, col tempo, prima o poi questi nessi si sarebbero chiariti. Nel pensiero e nelle pratiche possibili.

Lavorare con l'ipotesi dei tempi lunghi è, oggi, psicologicamente, sempre più difficile. Anche su di noi, come diceva Hannah Arendt, "cala la mannaia della storia". Cambiare il mondo a partire da sé sembra più lontano, quasi una ingenuità quando la fantasia deve ricorrere a meccanismi sempre più complessi per cancellare l'immagine di una realtà di miseria e di guerra sempre più fisicamente vicine, paradossali e stridenti di fronte a una civiltà che muore di spreco. La polarizzazione delle ricchezze dà oggi la sensazione di uno scandalo intellettuale ancor prima che etico, tale è il suo ordine di grandezza. C'è qualcosa di mostruoso nel peggioramento dei livelli minimi di sussistenza di ormai due terzi del globo e nel parallelo proliferare delle nostre ingegnerie genetiche. Il problema del senso profondo della nostra civiltà si pone apertamente, poiché l'angoscia di questa situazione viene acuita dalla consapevolezza che la miseria che cresce dentro lo sviluppo è solo l'altra faccia della ricchezza dentro cui annega la nostra voglia di vivere. La povertà del sud del mondo è solo la faccia stravolta della nostra civiltà, di ciò che, a casa, viviamo come profondo disagio, insopportabilità dell'organizzazione della vita, miseria sociale e psichica. È difficile non provare l'urgenza che la critica alla civiltà dall'interno, che abbiamo prodotto, non si saldi a quella dei suoi esiti ultimi, alla comprensione dei nessi che uniscono la guerra alla organizzazione della vita quotidiana. Come si articola una critica alla

civiltà a partire dal nostro lavoro, iniziato da una analisi della miseria femminile?

### **A Milano e in Malawi**

Questo senso di urgenza, impossibilità a mettere tra parentesi il rapporto con la storia, oggi, è, per quanto mi riguarda, accentuato dal fatto che da alcuni anni mi trovo a vivere e lavorare per brevi ma frequenti periodi in uno di questi luoghi di povertà.

Il Malawi è, col Bangladesh, uno dei paesi più poveri del mondo. La vita media è di 40 anni. Infatti di vecchi ne vedo pochi, di bambini tanti. Ho incontrato la morte come quotidiano, come norma. Ogni volta che torno manca qualcuno, "he passed away", è la solita risposta, "la settimana scorsa" "il mese scorso". In certe stagioni non si riesce a combinare niente nei villaggi. Perché? "Troppi funerali, non c'è tempo per altre cose". La povertà l'ho incontrata qui. È miseria. Non riesco a chiamarla povertà. La povertà ha ancora una connotazione 'buona', come dire che la parola povertà evoca qualcosa di cui noi avvertiamo la perdita e il bisogno: l'assenza delle merci superflue. La miseria vi aggiunge la devastazione culturale ed economica che è oggi lo stato di questi paesi e che proviene dalle politiche di sviluppo.

Non esistono più le oasi di povertà, le "società opulente originarie" di M. Sahlins. Un occhio esterno le ha decretate povere e sottosviluppate. La povertà oggi si confonde inevitabilmente con la miseria, in un drammatico crescendo, direttamente percepibile, esito ultimo di una organizzazione sociale di cui siamo autori e comparse, complici e vittime. Se dunque parlo, in maniera unificata, di povertà, comprendendovi la miseria, senza distinzione, è perché credo che questa profonda ambiguità stia ormai nelle cose e non nelle distinzioni del linguaggio.

Da ormai molti anni riesco sempre meno a stare lontana dai paesi poveri. Ogni due mesi torno in Malawi, ci resto per un paio di settimane. Non voglio parlare qui della sensatezza del mio lavoro, un lavoro di cooperazione internazionale, questione che pure mi riempie di domande, dubbi, problemi. Voglio parlare qui della spinta profonda che mi spinge lì come un bisogno e che per ora trova solo questa forma. Potrei cambiare forma, ma la spinta resterebbe. Io sono una persona che non ha mai conosciuto la miseria. Conosco solo il bisogno psichico, la sua violenza. La povertà, la penuria fisica sono per me soltanto ciò che renderebbe intollerabile quel bisogno. 'La ricchezza', con le sue povere compensazioni, le protezioni fisiche che si possono comprare è nel mio vissuto ciò che può attenuare la presa della sofferenza psichica. La miseria mi fa paura appunto e solo per la capacità che può avere di peggiorare l'indominabilità

del mondo interno, per la possibilità di lasciare a nudo l'impotenza del tenersi in sé. Il rapporto con la povertà reale si situa dunque dentro questa contraddizione. È qualcosa di terribile che contiene un valore di verità. Produce perciò una alternanza di fughe e avvicinamenti.

È comunque qualcosa contro cui combattere. È per ora, la povertà degli altri. Quando sono in Malawi mi domando come farei a resistere. Dentro la povertà, non come colei che la combatte. Infatti, la posizione dell'aiuto allo sviluppo non è partecipazione alla povertà. Rispetto a chi vive in quei paesi, per inevitabile confronto, la nostra condizione è comunque di assoluto privilegio. (Ed è questa una delle contraddizioni non secondarie di questo lavoro). D'altra parte, dopo viaggi giovanili in condizioni deprecabili, lavorare oggi completamente dall'interno, condividendo tutto, mi è francamente difficile. Ho bisogno di tornare la sera in un luogo protetto, dove allentare la stretta dell'angoscia della miseria.

Quando sono 'a casa', tuttavia, mi manca qualcosa. Mi manca la gente, che alternativamente strozzerei varie volte al giorno, quando ci lavoro insieme, oppure da cui mi sento altre volte salutarmente rieducata. Mi manca la situazione di lotta contro qualcosa di essenziale e primordiale.

Mi manca il senso di spazio che il vuoto di civiltà o anche di beni materiali produce. Forse non è un caso che, nello spaesamento del viaggio, l'assenza di riferimenti abituali si accompagni ad una povertà di risorse materiali. È come se si avvertisse dello spazio non occupato. Come se attraverso l'assenza di un pieno fisico si aprisse un senso di libertà. Alcune carte non sono ancora state giocate. O meglio sono state giocate in modo da lasciare ancora aperte e visibili le domande di fondo. Possiamo ripensarci. Guardo, quando torno, con un misto di invidia e fastidio la tranquilla e prosperosa vita mia e dei miei concittadini. Mi sembra che siamo ricchi, ricchissimi. E l'organizzazione del vivere così insensata. Il problema della sopravvivenza materiale si è trasformato in quello della sopravvivenza psichica. Quelli psichici, (per la parte 'ricca' del paese, ovviamente) sono gli unici problemi dove ricompare una essenzialità. Non sarà un caso che siamo partite dalla miseria simbolica. Solo lì ho ancora la sensazione che il pensiero tocchi, si saldi ad un oggetto. Il senso di essenzialità, di relazione col vero, che ho in Africa, proviene dal fatto che mi occupo di questioni che hanno ancora senso nella loro vicinanza con i livelli del bisogno, con la riorganizzazione delle risorse essenziali alla sopravvivenza. Ci si trova di fronte le scelte di cui noi abbiamo perso la memoria, di cui solo

patiamo gli effetti ultimi. La fame primordiale di soggettività che ci ha spinto al 'lavoro del femminismo' aveva lo stesso valore di essenzialità. Vi è anche un altro elemento. Vicinanza al bisogno significa prossimità all'origine. Io lavoro, ad esempio, in una delle poche società matrilineari (oggi in dissoluzione) rimaste. In questi paesi avviene per me la rivisitazione da un altro angolo visuale della costruzione del nostro destino femminile. Come donne e come parte di una civiltà. Nella povertà, l'ingiustizia e l'assurdità della condizione del sesso femminile si stagliano con maggiore chiarezza. Se mi sembra di perdermi oggi nella definizione della differenza, le donne povere mi richiamano i termini originari del problema della relazione uomo/donna. Povertà è anche vicinanza a qualcosa di antico e di essenziale che conserva il suo margine di orrore e di domande irrisolte, la domanda d'origine sul perché la formazione della civiltà abbia così giocato gli elementi naturali della differenza dei sessi.

La domanda che si pone con più insistenza è quella sul legame del destino femminile con il senso profondo della nostra civiltà.

Se nelle zone sviluppate, gli aspetti degradati della civiltà sembrano separabili da quelli 'buoni', nei paesi della scarsità questo è più difficile. I due volti ricompaiono insieme in tutta la loro ambiguità. Quale legame unisce una vaccinazione e un fucile? Dopo Cernobyl avevamo cominciato a discutere di questo: la razionalità scientifica e la qualità della sua potenza. Quale mondo fantastico la sorregge, quale relazione d'oggetto spiega e fonda un pensiero e una pratica nei cui prodotti non sappiamo più tracciare i confini tra la vita e la morte? Può davvero una relazione rivisitata dal pensiero delle donne mutare queste modalità di funzionamento? Io non sono una primitivista. Apprezzo le vaccinazioni e le medicine, le auto e la luce elettrica. Ma entrambe sono o non sono separabili dalla cultura di morte che oggi ci sovrasta?

Le donne hanno iniziato questa critica alla civiltà e al pensiero che la fonda. Ma non sarà un mitico principio femminile, rimasto indenne dalle perversioni della storia, oggi invocato da uomini e donne, a salvare l'umanità. Siamo tutti complici e vittime. Il meccanismo complessivo che sorregge questi equilibri deve essere smontato da tutti. Fuori dall'emergenza, dobbiamo ritrovare i legami quotidiani tra la complicità e l'estraneità, tra ciò che viviamo come una conquista, una ricchezza e i suoi prodotti di morte. L'ingegneria genetica e l'estremo della miseria sono esiti ultimi dello stesso meccanismo.

Ma vi sono molti altri prodotti di cui godiamo e che consideriamo progressivi. Forse la profonda complicità quotidiana tra uomini e donne, scoperta nella pratica dell'inconscio, ha

qualcosa da dire su questo. Sono stanca delle riunioni di emergenza sulla guerra, di una proclamazione di estraneità che grida solo di fronte ai disastri. Questi disastri li costruiamo da qualche parte, in qualche modo, in una quotidianità che si consuma ogni giorno. Nei paesi poveri, queste domande sono là sempre, quando devi proporre un farmaco o una scuola di formazione.

Mi piace stare vicina a questo livello del problema. Anche se vi è in ciò che dico un paradosso un po' tremendo: la povertà come ricchezza del pensiero.

### **Il rapporto con le donne nei paesi poveri**

In questi paesi io lavoro con le donne. La differenza nel modo di porsi del problema femminile, se conferma da un lato l'aspetto universale della condizione delle donne, mette a dura prova la pretesa universalità delle nostre categorie e delle nostre soluzioni. La 'differenza' che noi ricerchiamo, lì la si trova veramente. E non è solo una differenza culturale, ma una differenza sociale e di privilegi economici così abissale da non rendere certo semplici le relazioni tra donne.

Sul piano delle analisi teoriche non è difficile trovare conferme, rafforzamenti, somiglianze.

È stata la ricerca delle donne e l'analisi sulla loro condizione ad evidenziare indicatori nascosti, importanti sia per le donne che per i problemi dello sviluppo in generale. Gli elementi che queste ricerche mettono in evidenza sono molto simili a quelli che si riscontrano da noi. Emerge l'enorme peso del lavoro femminile: non un lavoro domestico, un lavoro direttamente produttivo in questo caso, completamente invisibile. Emergono modalità di ricerca e pratiche che, a dispetto della loro apparente diversità, sono analoghe alle nostre. In esse muta il fuoco dello sguardo, l'indicatore considerato significativo. Escono in primo piano le colossali sviste sul piano scientifico e i colossali fallimenti sul piano economico e politico delle agenzie di sviluppo, quelle 'cattive', e quelle piene di buone intenzioni. I disastri dello sviluppo fanno intravedere altri criteri di una sua concezione possibile. Ma nella pratica dei progetti, cioè nella relazione con donne povere che non sia mediata dal comune mondo accademico o dalla comune appartenenza ad un organismo politico, il problema della disparità si pone drammaticamente, ed è da gestire praticamente. Quasi tutte le attività nel terzo mondo vivono dell'aiuto di organismi "donatori".

Il rapporto col denaro è uno dei punti cruciali e dolenti della relazione tra donne nei progetti di sviluppo. Attraverso di esso passa un potere, un dare, un prendere, un decidere quali temi sono prioritari per le popolazioni di un certo paese. Una pratica tra donne non può tacere questo aspetto: questo ospite indesiderato, per molte di noi, questa necessità primordiale per sopravvivere che noi possediamo in quantità, nella percezione altrui. Non possiamo dimenticare che noi siamo parte dei "paesi donatori", che prima fanno una politica economica di massacro e poi tornano con gli aiuti allo sviluppo.

Che relazione può nascere o crescere tra donne, dentro questo quadro della cooperazione che è d'altra parte uno strumento per far rifluire delle risorse a gruppi di donne e alle loro pratiche? Questo è l'ordine di problemi che la povertà pone, a noi, ad una eventuale pratica politica. Non la comprensione ma la gestione delle differenze, in un rapporto che non può prescindere dalla storia.

Sul campo, nel lavoro con loro e per loro, lo sguardo di donne così lontane, "eppure come noi", lancia sulle nostre teorizzazioni una interrogazione radicale. Se il tema del femminismo è la domanda sulla relazione con l'altro e sui suoi percorsi possibili, sulle sue opzioni, nella relazione con le donne povere io trovo la sua concentrazione massima. Questa differenza mi cattura, a volte mi terrorizza. Sfida alla radice la sostenibilità di un lavoro su cui ho fondato la mia vita. Ogni volta non sono più sicura se quello che qui sembra cruciale, totale, assoluto, ha un qualche barlume di senso. Si affacciano domande sulle nostre operazioni, pedagogiche, relazionali, conoscitive, pratiche, sulla gestione dei saperi e poteri di cui ci si trova in possesso. Sul loro senso. Spalle al muro, i gesti non fluiscono più ininterrogati, naturali, logici, come quando alle casalinghe di Affori insegnavo i pensieri elementari della cultura e i gesti mi tornavano indietro, carichi di un altro senso per me impreveduto.

La relazione con queste donne, la possibilità di gestire con chiarezza senza soccombere ai sensi di colpa sono un'altra difficoltà. Il senso di colpa è la prima reazione, naturale, spontanea, di fronte alla povertà. Ma esso uccide ogni dialogo. Scatena alla fine la fuga. Le pratiche della solidarietà non sono una risposta adeguata all'ipotesi di un rapporto con donne diverse da noi, anche se con una vita infinitamente più difficile della nostra. E comprensibile, la situazione è tale che le prime risposte non possono che essere quelle del senso di colpa e della solidarietà.

Ma il femminismo ha significato per me, poco a poco e in modo sempre più irreversibile il crollo della militanza, politica ed umanitaria, della sua idea, della sua pratica, dei suoi terreni



di applicazione. La militanza e la passione politica sono state decostruite nelle passioni che le originano, nei loro inganni, nelle loro parti occulte, bruciando molte possibilità di relazione con l'altro fondate su una compassione non sufficientemente interrogata.

Il punto chiave del femminismo è l'articolazione stessa del tema della relazione all'alterità, se consideriamo quella sessuale il paradigma delle altre. In questo senso partire da sé ha significato anche costruire sé in un dolorosissimo lavoro di distacco da tutti gli elementi proiettivi anche travestiti da "istinto etico". La costituzione di una individualità si compie sempre accentuando fenomeni di distacco. E, nel distacco che costituisce una individualità, si insinua sempre un elemento di egoismo. Sano egoismo, se pensiamo a quali economie femminili si costituiscano sugli "aiuti all'altro".

Questa situazione ripropone il problema dell'etica, della solidarietà in termini drammatici, di fronte a cui è difficile far valere le nostre raffinate consapevolezze sui suoi tranelli e le sue ragioni. Come nasce un'etica capace di muovere all'altro senza negare né sé né l'altro? L'idea di solidarietà, la relazione capace di compassione e condivisione deve nascere su basi meno ingenua. Cosa hanno le donne da dire sulle possibilità di una relazione non distruttiva o autodistruttiva?

La dichiarazione della diversità, nella sua crudezza, aiuta la gestione della differenza secondo logiche che Simone Weil chiama della "giustizia", intendendo con ciò una economia fondata sullo scambio nella diversità. Anche in queste situazioni, per quanto psicologicamente sia un'operazione tremenda, solo nel riconoscimento brutale, non mascherato, delle proprie diversità, che non sono solo le eleganti differenze delle molteplicità culturali ma le disparità di potere, aspettative di vita, futuro possibile, inizia un dialogo. È questa sfida e questa possibilità che trovo appassionanti.

## Une vie en rose

*di Francesca Battaglia*

**L**a protagonista del racconto che mi accingo a scrivere sono io, e questo complica le cose.

Anche se mi è spesso capitato di raccontare come e perché sia iniziata la mia "carriera" di scrittrice rosa, provo un certo pudore a parlare della mia esperienza professionale per iscritto. Forse perché resiste in un angolo nascosto di me un vago senso di colpa per aver scelto di dedicarmi a un genere letterario che negli anni della mia giovinezza consideravo indegno di essere frequentato? Può darsi. Per qualche tempo, allora, ero appassionatamente coinvolta nell'attività politica e ho ritenuto, allo stesso modo di tutti miei compagni, del resto, la cosiddetta letteratura di evasione come "inquinante". Sono nata, e vissuta per ventiquattro anni, a Palermo e il mio "colpo di fulmine" per la politica si verificò durante il primo anno di università (facoltà di legge, iniziata con entusiasmo e in seguito interrotta, per sopravvenuto disinteresse, a tre esami dalla laurea) dopo aver assistito, muta e attenta, ad alcune assemblee che come tutte quelle dell'epoca erano emotivamente molto coinvolgenti.

In seguito cominciai a occuparmi di problemi legati alla specificità femminile in un quartiere popolare, e, dopo un paio di anni di entusiasmanti esperienze, approdai al sindacato, come responsabile femminile della Camera del Lavoro. Fu una vera delusione. Ero troppo giovane e ingenua per riuscire a imporre il mio modo di essere e di vedere le cose in un ambiente gestito esclusivamente da uomini. Per reazione decisi di abbandonare completamente l'attività politica. E... mi sposai. Si aprì così il capitolo della "casalinghità", esercitata in varie città d'Italia, dove il lavoro di mio marito ci portava ogni due, tre mesi. Avendo a disposizione lunghe ore solitarie, divoravo un romanzo dietro l'altro, felice di essere finalmente ritornata alla narrativa dopo anni dedicati alla saggistica, terreno culturale, quest'ultimo, più adatto a una militante politica. Nel 1982 abitavo a Milano già da un anno, e il mio matrimonio era in crisi.

Non intendevo tornare a Palermo, ma non era facile trovare un lavoro in una città che non conoscevo, e nella quale avevo pochissime amicizie. Tra queste, però, ce n'erano alcune che furono molto importanti per il successo del progetto che maturò i primi mesi di quell'anno. Su un quotidiano notai per la prima volta la pubblicità della "Harmony", la collana di rosa tascabili che la Mondadori aveva lanciato con successo nell'81. Mi vennero in mente tutti i romanzetti d'amore che avevo letto con grande godimento durante l'infanzia, e provai il desiderio di scriverne uno. Non mi domandai se ne sarei stata capace, malgrado non avessi nessuna dimestichezza con la parola scritta. A otto anni avevo composto delle poesie di cui dovermi vergognare per tutta la vita, e avevo dato inizio a un romanzo rimasto incompiuto. Comunque, anche se dalla fine delle elementari non avevo più avuto alcuna velleità creativa nel campo delle lettere, chissà come, mi sentivo sicura di poter debuttare senza sfigurare nella letteratura di evasione.

Ma come erano i rosa che andavano di moda negli anni Ottanta? Per saperlo comprai un "Harmony", e mi sembrò talmente stupido da farmi provare a scriverne uno simile, o forse addirittura migliore. Cominciai a pensare a una trama, e ne inventai una molto semplice e molto rosa. Un lui affascinante, ricco e spregiudicato, decide di sposare una "lei" timida, sensibile e ricchissima allo scopo di consolidare i suoi affari. La sera delle nozze, ubriaco, il nostro eroe svela alla sposina che non l'ama. Da qui prende le mosse una serie di vicende di cui, al momento in cui iniziai il romanzo, non sapevo ancora nulla. Su un quaderno nuovo, scrissi a penna (non avevo nessuna familiarità con la macchina da scrivere) "Capitolo primo", e senza starci troppo a pensare attaccai con: "Gli ultimi bagliori del tramonto penetravano attraverso l'ampia vetrata e circondavano di un'aureola di fuoco la bionda capigliatura di Ashton H. Corrigan..." (uno stile che assomigliava a quello di Delly, Magali, De Jeunier, Glyn e tutti gli altri autori noti quando mia madre o addirittura mia nonna erano adolescenti, e che io avevo scoperto da piccola nella biblioteca di famiglia, piuttosto che a quello più spiccio e sciatto del romanzo "Harmony" dal quale avevo ricavato lo stimolo a buttarmi in quell'avventura). Procedere su quella linea non fu difficile. Mi sembrava quasi di avere in testa già tutte le frasi e le situazioni giuste per quella storia, e così i capitoli si costruirono da soli, giorno dopo giorno. Non che riuscissi a scrivere tutti i giorni: avevo altri problemi da affrontare, e non sempre ero così lucida da riuscire a confezionare frasi disinvolte e leggere e romantiche. Eppure devo riconoscere che la scrittura, anche quel tipo di scrittura, non autobiografica, non di ricerca psicoanalitica, mi aiutò molto a superare le mie sofferenze sentimentali, così come il successo concreto del mio lavoro riuscì a risolvere i problemi

esistenziali più pratici.

Quando finalmente terminai di battere a macchina il mio manoscritto era già settembre, e a questo punto dovevo affrontare la fase più difficile e di cui non conoscevo per nulla il meccanismo: quella della pubblicazione. Come ho detto, a Milano avevo poche amicizie, ma tra queste trovai sostegno psicologico e aiuto concreto. Tramite un'amica avevo conosciuto la scrittrice Luciana Peverelli, che lesse il mio romanzo, lo trovò di suo gradimento e lo consegnò alla direttrice delle collane rosa della

Cino Del Duca. Due mesi più tardi ricevetti un invito a presentarmi nella redazione della casa editrice e, ricevuta dal direttore generale, seppi che "Gioco crudele" (così s'intitola la mia prima fatica) era piaciuto e sarebbe stato pubblicato. E dal momento che avevo dimostrato di saper scrivere, mi si offriva una collaborazione con la Cino Del Duca che mi avrebbe permesso di mantenermi da sola.

Malgrado la modesta confezione da edicola, la copertina di cartoncino verde chiaro con l'illustrazione di un signore terribilmente somigliante a Julio Iglesias e il prezzo veramente popolare di novecento lire, quando potei vedere il mio libro stampato provai egualmente una grande emozione. Naturalmente lo rilessi trovandolo perfetto, e subito cominciai a progettarne un altro. Da allora ne ho scritti nove, tre dei quali molto lunghi e su commissione della casa editrice, con cui ho continuato a lavorare in modo sempre più stretto fino a diventare giornalista per uno dei settimanali di sua pubblicazione.

I libri frutto della mia fantasia sono costruiti partendo da una scena tra un "lui" e una "lei" su cui fantastico per qualche tempo, e che mi seduce abbastanza da richiedere l'invenzione di un'intera storia. Questa scena, comunque, non coincide necessariamente con l'inizio del romanzo, ma costituisce un nucleo originario da cui nasce una prima, scarna trama alla quale si aggiungono durante la stesura dettagli, episodi, personaggi che mi suggeriscono percorsi magari del tutto diversi da quelli da cui sono partita.

Il protagonista maschile è un uomo che si dedica con passione al proprio lavoro (nel campo degli affari, in quello artistico o scientifico), che non ha mai lasciato molto spazio all'amore, e che, quando si scopre veramente innamorato, sragiona e mostra i lati più sensibili del suo carattere fino a quel momento tenuti nascosti. In genere lo preferisco all'eroina, perché, pieno di difetti com'è, risulta un po' meno irrealista della protagonista, solitamente più saggia e

assennata. "Lei", tranne in uno solo dei romanzi, è una donna che vuole realizzarsi nel lavoro, nel quale cerca anche lenimento alle ferite sentimentali (e qui l'eventuale biografo potrebbe cogliere una nota di somiglianza con l'autrice). I due futuri innamorati felici, per seguire le leggi tradizionali del rosa - attrazione, impedimento, trionfo finale dell'amore - devono avere un motivo per detestarsi e tormentarsi durante tutto il romanzo, sino all'ultimo capitolo. A complicare le cose, e a suscitare la loro gelosia, intervengono altri personaggi, pronti a gettarsi ai piedi dell'uno o dell'altra e ad offrire amore e dedizione, pur non essendo chiaramente all'altezza di competere con l'eroe o l'eroina. I personaggi principali sono quasi tutti americani e anche la storia si svolge nella maggior parte dei casi negli Stati Uniti. Decidendo di scrivere il primo libro avevo riflettuto sul fatto che tutti gli "Harmony", anche se ambientati in luoghi esotici, avevano protagonisti americani, come americani erano i nomi degli autori sulla copertina. Così, mi ero trasformata in una scrittrice d'oltre oceano, e avevo scelto lo pseudonimo di Lou Warren, da allora abbandonato solo per i lavori pubblicati a puntate su riviste e per i libri su commissione firmati insieme alla Peverelli.

Pur praticando un genere (dei più disprezzati tra quelli letterali) applicato inoltre ai tascabili distribuiti in edicola, e dunque rispettando al massimo e per un numero esiguo di pagine gli stereotipi del rosa per quanto riguarda la costruzione del romanzo, tuttavia cerco di dare alla mia creatura una sua dignità curandone lo stile. E, con il passare degli anni, proprio il lavoro sulla scrittura mi riserva il piacere maggiore. Se, quando ho cominciato questo mestiere, lo scrivere era un gioco divertente nel quale il lato romantico del mio carattere poteva esprimersi liberamente, senza i freni inibitori imposti dalla cultura e dall'autoironia, adesso non sono tanto le vicende d'amore tra i protagonisti a interessarmi, quanto le parole con cui le racconto. Il gioco è diventato mestiere, e nel mestiere ho cercato e cerco un genere di piacere nuovo, che può derivarmi dalla riuscita di una frase, di un dialogo, dall'aver trovato l'aggettivo perfetto a un determinato sostantivo o dall'aver eliminato ogni ripetizione da ogni pagina.

Era più divertente prima? Diciamo che era un modo più spensierato di scrivere. E sicuramente più semplice. Riuscivo a sdoppiarmi con facilità: da un lato c'era la narratrice che partecipava e si appassionava al racconto delle proprie storie, dall'altro la lettrice disincantata e ironica che poteva riderci su. Oggi, c'è sempre di più la scrittrice che spinta dal desiderio di confezionare un romanzo di genere dallo stile ineccepibile accumula prove su prove senza quasi pubblicare. Il mio lavoro di giornalista in un settimanale rosa ha sicuramente contribuito a farmi desiderare di migliorare nella scrittura, pur rimanendo nell'ambito dell'evasione. Nel senso

che, raccontando quotidianamente di vicende d'amore, a lungo andare non si riesce più ad essere veramente partecipi, e l'ironia prende il sopravvento. E allora, per non rinunciare al divertimento (che considero fondamentale in questo come in qualsiasi altro lavoro), mi dedico con più entusiasmo alla forma anziché al contenuto. Ma non penso, almeno per ora, di abbandonare la letteratura di genere per percorrere altre strade. Probabilmente non sono ancora arrivata fino in fondo a quella che ho imboccato nove anni fa. Qualche volta mi è stato chiesto se, tenuto conto dei miei trascorsi politici, non mi vergognassi un po' a rivolgermi alle donne che un tempo esortavo a lottare per la propria emancipazione con prodotti che danno una visione distorta e superficiale della realtà. Ma, nonostante il latente senso di colpa a cui ho accennato prima, sono convinta che il pubblico femminile di oggi sia abbastanza maturo e smalzato da non venire influenzato dalla letteratura rosa come lo è stato in passato, al tempo delle nostre mamme. Oggi le donne, quelle che trovano il tempo di leggere, hanno una cultura maggiore, almeno della vita, rispetto alle loro madri. La televisione, i giornali, le riviste le hanno rese più consapevoli e capaci di comprendere e di scegliere. E il successo dei romanzi rosa nella prima metà degli anni Ottanta o delle decine di telenovelas, soap-opera, serial seguiti anche da un pubblico di cultura universitaria, ha dimostrato solo un rinato interesse per i prodotti di evasione, per le storie che fanno sognare ad occhi aperti, per le favole romantiche. O, molto semplicemente, per le trame, che una avanguardia ormai diventata stereotipo aveva trattato come un elemento del tutto secondario della letteratura. Per quanto mi riguarda, penso che la mia scorribanda nella letteratura di genere non sia dunque ancora conclusa. La mia avventura nel continente delle trame pure, e delle "belle parole" per scriverle, non è ancora finita. E, si sa, per iniziare un nuovo periodo, bisogna pur mettere prima un punto a quello precedente.

# Tu, per sempre

di Francesca Battaglia

**P** iù volte mi hanno chiesto come invento le trame dei miei romanzi, se mi ispiro a episodi o a personaggi reali. Ma per la verità la realtà è sempre molto più complicata e incredibile dei romanzi e dunque sono costretta a mettere in moto la fantasia. Di solito, nella mia mente, la storia non nasce ordinatamente, cioè con un inizio, uno svolgimento e una fine. Tutto comincia da una singola scena, che troverà collocazione in seguito in questa o quella parte della narrazione. Un episodio tra un "lui" e una "lei" naturalmente i due protagonisti, che rappresenta per entrambi un momento di violente emozioni, positive o negative, che diventa determinante per l'ulteriore sviluppo dell'intera trama. Da alcuni dei miei libri ho scelto i brani che sono stati da me immaginati per primi e che dai quali è poi scaturito ciascun romanzo.

"(...) "Scusate, ho sete", annunciò Angela approfittando dell'interruzione e si tuffò rapida tra la folla degli invitati con un sospiro di sollievo. A fatica raggiunse il buffet e prese a guardare i vari cocktails che coloravano le caraffe di cristallo di sfumature pastello. Alla fine si decise per quello rosa chiaro e il barman le porse un alto bicchiere che lei si portò immediatamente alle labbra riarse.

"Vuole bere qualcosa, professore?", chiese una voce alle sue spalle. "Sì, grazie".

"Sì, grazie", ripeté stupidamente Angela dentro di sé e le sembrò che quella voce la colpisse con la violenza di un'esplosione. Dio, non era possibile! Sette anni, sette interminabili anni erano passati dall'ultima volta che aveva sentito quella voce. Doveva girarsi, subito... Ma le mani le tremarono, il bicchiere cadde sul pavimento e la stanza prese a vorticare intorno a lei... Norman si volse di scatto al rumore del vetro che si rompeva. Una donna accanto a lui barcollò, stava per cadere. Protese le braccia e accolse quel corpo che sembrava senza vita. Il capo di lei

si riversò all'indietro, il sipario dei capelli si aprì e Norman vide il suo volto...

Si sentì morire. Angela! Provò l'impulso di urlare quel nome. Di urlarlo forte, con quanto fiato aveva in gola. Un grido pieno di incredulità, sorpresa, gioia... e dolore anche, quello che si portava dentro da un tempo infinito e da cui doveva finalmente liberarsi. Se la strinse contro il petto e avvertì la morbidezza, il calore, il profumo di lei. Com'era tenera, fragile, indifesa! E bella! Come un tempo... No, di più, molto di più. Che voglia di fuggire da quel posto affollato, da quegli sguardi curiosi, da quelle voci che chiedevano, che volevano sapere! Fuggire, stringerla tra le braccia, rapirla, portarla lontano, chiudersi con lei in un luogo senza storia, senza tempo, dove né il passato né il futuro avrebbero più avuto importanza, dove ciò che contava era solo il presente, quel loro magico, incredibile incontro, il suo desiderio di toccarla, di parlarle, di ascoltarla...

"Si sente male?", insistette una voce accanto a lui.

Norman si riscosse e si guardò attorno. Doveva portarla via dalla confusione, dal caldo, dal rumore. Dietro il tavolo del buffet intravide una porta socchiusa; in silenzio, ma con determinazione, si fece largo tra la gente. La stanza era illuminata da una lampada di bronzo sistemata accanto a un ampio e basso divano a fiori bruni e oro. Norman vi adagiò Angela piano, con delicatezza esagerata, quasi avesse paura di farle male, di vederla andare in pezzi come quel bicchiere di cristallo che si era frantumato ai suoi piedi. Si sarebbe voluto chinare sul suo volto per baciarla sulle labbra, sulle guance pallide, sulla fronte, su quei capelli di seta dorata... "Oh, Angela! Come sta?" Un uomo bruno si era precipitato nella stanza seguito da altre due o tre persone. Norma si alzò di scatto e lo scrutò con un improvviso astio. Chi era? Il marito di Angela? Dio, si sarebbe forse dovuto sorbire le sue stupide manifestazioni di ansia? Avrebbe dovuto assistere alle affettuosità, alle tenerezze, alle moine che quell'imbecille le avrebbe prodigato? Oh, no! Non ci pensava nemmeno! Senza dire una parola si girò e abbandonò la stanza".

(Da *Tu, per sempre*)

"(...) Arrivò lo champagne e fu Leslie ad aprire la bottiglia e a riempire i lunghi calici di cristallo. Accostarono i bicchieri in un brindisi e bevvero. (...) "Mamma, credi che Julia ci onorerà di una sua visita, stasera?" si intromise Sylvia, dando un'occhiata al suo piccolo orologio d'oro. "Vorrei che Leslie facesse la conoscenza di tutta la mia famiglia. Il cuore di



Leslie nel sentire pronunciare quel nome prese a battere precipitosamente e, ad ogni battito, se lo sentiva rimbombare nelle orecchie, nel cervello, nel cuore. Poi, udì Margaret che rispondeva:

"Mah, mia cara, con tua sorella non si sa mai cosa pensare. E... è ribelle. Pensa, Leslie, che è arrivata stanotte da S. Francisco in autostop! E sì che le avrò detto mille volte che non la voglio assolutamente sapere in giro con uno sconosciuto. Beh, niente da fare. Stamattina poi, è uscita e da allora nessuna notizia. L'onda di una commozione troppo forte investì il petto di Leslie; la punta incandescente della sigaretta che teneva tra le dita tremò visibilmente nella penombra. Sapeva di dovere dire qualcosa, qualche banalità a proposito dei giovani d'oggi, che è difficile tenere a freno: ma non poteva. Aveva la gola chiusa da un incontenibile felicità, e ancora quel nome, Julia, Julia, Julia, che gli cantava nel cuore, ad ogni battito. "Sylvia, tesoro, va' dentro ad accendere le luci". Fu in quel momento che passi leggeri e affrettati si udirono sul viale e una voce, la "sua" voce, esclamare: "Buona sera a tutti. Scusate il ritardo ma..." Leslie si alzò lentamente e la vide. Vide i suoi occhi farsi immensi per lo stupore e vide il suo volto diventare bianco come la camicia che indossava. "Julia, tesoro, questo è Leslie: non è incredibile che non abbia ancora avuto il tempo di parlarti di lui? Ci sposeremo tra poco. Ma su, siediti un po' con noi, non vuoi brindare anche tu alla nostra felicità?". Orgogliosa e felice Sylvia si stringeva al braccio di Leslie guardando la sorella con occhi ridenti. Come trasognata, le labbra sbiancate, Julia fissò lei, poi Leslie e la testa prese a girarle: barcollò e si appoggiò alla spalliera di una sedia.

"Ma che hai, non ti senti bene?". Mentre con meraviglia e preoccupazione tutti si davano da fare intorno a lei, Leslie se ne stava un po' in disparte: era impallidito e un lieve tremito gli agitava le mani. "Sto meglio, sto meglio davvero, non preoccupatevi. È stata una giornata faticosa, sapete, ho un po' di mal di testa, nient'altro.

Con una certa fatica riuscì a riprendere il controllo di sé: "Adesso, Sylvia, fa una presentazione in piena regola. Su, ripetiamo la scena tutta daccapo", riuscì a dire, meravigliandosi di se stessa. Mentre tutti si lasciavano andare a una risata piena di sollievo il panico la riprese al pensiero di dover guardare ancora una volta Leslie negli occhi, di dovergli stringere la mano. Si irrigidì e disse a voce ben alta e ferma: "Scusami, Leslie, come accoglienza non è stata un granché, ma... ". La mano di lui si chiuse sulla sua in una stretta affettuosa, lunga, troppo lunga, mentre quei chiari occhi dorati fissi nei suoi devastavano inesorabilmente ogni più

piccolo residuo della sua resistenza. Non si sentì in grado di restare lì. Un malessere, come un vago senso di nausea, la costrinse a volgersi e ad avviarsi in casa.

"Scusatemi ancora, davvero non mi sento bene: credo che andrò subito a dormire. Buona notte".

Salì le scale più in fretta che potè, chiuse a chiave la porta della sua stanza e si lasciò cadere sul letto. "Perché, perché proprio lui?". (Da *Julia, ripensaci!*)

(...) "Oh, Ash, mi sento così felice, ma anche un po' stordita; non ho avuto nemmeno il tempo di abituarci all'idea di diventare tua moglie", fece Elizabeth con un certo sforzo. Provava sempre un senso d'imbarazzo a pronunciare quella parola che le sembrava avesse un suono falso.

"È avvenuto tutto così in fretta", aggiunse, "che non riesco ancora a credere che sia vero".

"Sì, eh? Nemmeno io riesco a crederci". Il tono di Ash suonò forzato, e la risata che seguì sembrò ad Elizabeth stridente e in qualche modo sgradevole. Egli si allontanò da lei bruscamente e tornò dentro; si avvicinò ad un interruttore e luci soffuse ed intime si accesero, qua e là, nella grande stanza. "Sei sicura di non voler bere qualcosa?" Di nuovo Ashton si riempiva il bicchiere. Perplesso, la giovane guardò l'alta figura di lui, le sue larghe spalle un po' curve.

"Ashton, c'è qualcosa che non va? Mi pare che tu stia bevendo un po' troppo. È tutto il giorno che...", s'interruppe subito, pentita per quello che aveva detto. Vide Ashton voltarsi di scatto verso di lei e fissarla con un misto di ironia e di stupore.

"Di già, Elizabeth? Per amor del cielo, non vorrai... "

"Davvero no, Ash, credimi, non volevo..." si affrettò a dire lei, confusa e intimidita.

"Non vorrai venirmi a recitare la parte della moglie affettuosa e preoccupata", Ashton stava continuando. "Mi pareva che questo aspetto della faccenda fosse chiaro, tra noi". Il tono della sua voce crebbe, e quasi gridava quando concluse: "Insomma, non penserai che l'esserci sposati debba necessariamente significare che noi ci comportiamo come marito e moglie! Direi che ci siamo già resi ridicoli abbastanza". Elizabeth aveva spalancato su di lui i suoi grandi occhi verdi e lo guardava fisso, con un'espressione di così indifeso stupore che Ashton si sentì a

disagio. (...)

"Ash, povero Ash, che cosa c'è? Perdonami per poco fa, sai che non lo farò più ma non è questo, lo so. Tu sei triste per qualcos'altro, ed io non sopporto di vederti così proprio stasera". (...) "Ti prego, parlami", continuò facendogli più vicina. "Vedrai che tutto si risolverà".

La fresca guancia di lei sfiorava le labbra di Ash e il tocco gentile delle sue mani che gli carezzavano la nuca per un istante lo inebriò: quella era la sua donna, di lì a un attimo l'avrebbe posseduta perché la desiderava lì, la desiderava, la desiderava... La strinse a sé con violenza, cercò quella bocca socchiusa e la prese con rabbia, facendole male. Elizabeth ebbe paura di quell'uomo che, improvvisamente, le sembrò uno sconosciuto; volse il capo di scatto e premette le mani contro il petto di lui. "Ash, non così, ti prego!", ansimò. Le braccia di Ash ricaddero inerti e lui la fissò per un attimo vagamente, gli occhi iniettati di sangue.

"No, non così, hai ragione, bambina", mormorò. "Ma non capisci, piccola stupida?" La sua voce esplose in un grido rauco: "Non capisci che questo è tutto quello che posso darti? Non hai ancora capito che l'amore dei tuoi libri e dei tuoi sogni non è roba per me? Non ti è ancora chiaro che questa è solo una assurda, crudele finzione?"

La voce gli morì in gola. Afferrò il bicchiere che aveva posato accanto a sé e lo scagliò con forza contro la parete. Elizabeth udì il rumore del vetro che andava in frantumi come attraverso una cortina di nebbia. E lontana, incredibile, crudele, sentì la risata di Ashton: una risata impastata, disgustosa, da ubriaco. "Miss Osborne", lo sentiva dire, "mia piccola, sciocca Miss Osbome, io non ti ho mai detto che ti amavo!"

(Da *Gioco crudele*)

(...) Trattenne il respiro per la sorpresa: là dove fino a qualche istante prima le coppie di ragazzi si muovevano lente al ritmo della musica, rimaneva soltanto il giradischi che continuava ignaro a intrattenere un pubblico inesistente. "Dove sono gli altri?", mormorò Alessia.

"Oh, saranno qui in giro", rispose Emory facendo un gesto vago con la mano. Con un movimento che parve casuale le si fece più vicino. Adesso poteva sentire il profumo della pelle di lei: un profumo che sapeva di mare, di erba, di sole... Vedeva contro lo sfondo rosseggiante della fiamma, trasparire dalla stoffa chiara dell'abito il profilo di quel corpo giovane e

seducente: il seno piccolo e ben eretto, l'incavo aggraziato della schiena, la morbidezza appena accennata del ventre. Le sue dita ricordavano la sensazione piacevole del contatto con quei capelli sottili come seta... Alessia lo guardò e provò uno strano smarrimento dinanzi a quel viso assorto in pensieri per lei oscuri, che il riflesso del fuoco faceva apparire più bello e misterioso che mai. La mano del giovane si sollevò, posandosi con delicatezza sul suo braccio nudo, sfiorò appena la pelle in una lenta carezza. Alessia rabbrivì.

Emory percepì il lieve tremito del corpo di lei e un pressante, imperioso desiderio lo travolse. D'impulso le sue braccia la circondarono, la strinsero in un abbraccio violento, mentre la sua bocca cercava quella di lei. "Ma è questo l'amore vero?" si chiese Alessia sorpresa, mentre una sensazione di panico le chiudeva la gola. Si trovò all'improvviso imprigionata in quella stretta brutale e impaurita cercò di girare la testa per sfuggire quelle labbra prepotenti che premevano sulle sue, ma la mano di Emory le bloccò la nuca, immobilizzandola. Lui la costrinse a sdraiarsi e Alessia sprofondò nella sabbia soffice e umida che le comunicava un insopportabile senso di gelo. Sentiva il respiro caldo di lui alitarle sul collo, sulle spalle, sul seno e farsi via via più affannoso, mentre diminuiva la sua capacità di resistere a quel corpo maschile tanto più vigoroso del suo.

Per qualche istante continuò a dibattersi, tentando di liberarsi da quell'abbraccio, poi le forze le vennero meno e rimase immobile, rigida. Spalancò gli occhi e nel cielo poi incontrò lo sguardo freddo e curioso di miriadi di piccole stelle, che tremarono, si velarono, si disfecero attraverso le sue lacrime silenziose...

(Da *L'isola Blu*)

# Elogio di Beautiful

di Marina Mizzau

## Il finto e il vero

“Ma non è poi cattivo come sembra...”. “Vedrai che va a finire che non la sposa”. “Ma come fanno a tollerare una suocera così?” “Io certe cose non le sopporto. Quella donna lì mi fa schifo”.

Quando captavo, dal parrucchiere o al caffè o altrove, questi stralci di conversazione, mi lasciavo trascinare all'ascolto, pur essendo combattuta tra la curiosità che ho sempre avuto per gli affari altrui e il riserbo che mi è stato inculcato nei loro confronti. Finché qualcosa, una frase avulsa dal linguaggio comune ("Ma lei deve farlo, per salvare l'onore della famiglia"), mi faceva sorgere dei dubbi. In un primo momento pensavo: Che linguaggio è questo? Un linguaggio da fotoromanzo. La gente, a forza di vedere teleromanzi, ne assume il linguaggio. Poi capivo: si sta parlando proprio di un teleromanzo, del finto, malgrado il coinvolgimento emotivo che il linguaggio usato denuncia. A quel punto potevo non camuffare più la mia curiosità. Anzi, potevo nobilitarla trasformandola in interrogativo scientifico: meditare sulla differenza - se esiste - tra il parlare del finto e il parlare del vero. E siccome questi problemi di conversazione fanno parte del mio settore di studio, del mio lavoro, potevo fare un passo successivo, encomiabile anch'esso, quello di studiare come parlano i personaggi nel teleromanzo.

## Sognare? O altro

Se dicessi che è per questo che mi sono messa a seguire *Beautiful* (non avevo mai visto prima una *soap opera*), mentirei. Mettendo da parte gli alibi, cos'è che mi ha catturato rendendomi teledipendente di fronte a una sgangherata storia di famiglia, probabilmente simile a cento altre in circolazione? La *audience* di questo genere televisivo parla di sentimenti, identificazione, sogni. Le ragazze, le donne spettatrici sognano, o almeno dicono e scrivono

che sognano. Per quanto mi riguarda, *Beautiful* non mi fa sognare. Non c'è da stupirsi. L'avessi avuto a vent'anni, forse avrebbe sortito questo effetto. Non avevo *Beautiful* e non mi accostavo agli equivalenti (fotoromanzi, romanzi rosa) perché le ragazze serie dovevano vergognarsi a leggere certe cose. Oggi mi vergogno meno, ma non sogno. Mi diverto, piuttosto, come mi diverto con i rebus e gli enigmi in genere. Gioco a immaginare le possibili evoluzioni della trama, a prevederne gli sviluppi. A indovinare come faranno i personaggi a uscire da una certa situazione che sembra senza via d'uscita. Come farà l'infido giovane arrivista a uscire dalla trappola in cui si è cacciato? Chi è in realtà la apparente figlia minorata? (Evitare a tutti i costi quelli che già sanno, che sono stati in America dove sono avanti di 700 puntate, che hanno letto da qualche parte).

Questo gioco delle previsioni deve tener conto di diversi elementi che concorrono e a volte entrano in conflitto:

a) Le regole di contenuto, ossia il sociale che viene messo in scena; eccone alcune: la famiglia è sacra così come il suo onore, si può violare la legge e anche commettere nefandezze per la famiglia; sono le donne a manovrare i fili delle relazioni, nel privato e, più indirettamente, anche nel pubblico; eventi fondamentali sono i matrimoni (di un anello e del significato simbolico della sua consegna si può parlare per dieci puntate consecutive) e, in secondo ordine, i compleanni; solo i miserabili fumano, ecc...

b) I tratti caratteriologici dei personaggi.

c) Le regole del genere (romanzo rappresentato).

d) Le regole del sottogenere (romanzo televisivo a puntate).

e) Le vicende esterne degli attori: dati i tempi interminabili dei teleromanzi questi invecchiano, muoiono, hanno dei figli, rinunciano al contratto... la trama deve tenerne conto.

Un esempio: A e B che si amano possono lasciarsi: perché lei è sposata (regola del sociale); perché lui è fatuo e incostante (regola del personaggio); perché dovranno tornare insieme ma per valorizzare il lieto fine devono superare degli ostacoli (regola del genere); per questa ultima ragione rinforzata dalla necessità di prostrarre la vicenda per riempire tante puntate (regola del sottogenere); perché l'attrice termina il suo contratto e se ne va (regola esterna). Insomma, mi accosto a *Beautiful* più come a un giallo che come a un rosa.

## **A proposito di rosa**

In uno scritto pubblicato in un volume dal titolo *Intorno al rosa* (a cura del Centro di documentazione, ricerca e iniziativa delle donne, Essedue Edizioni, Verona 1987) facevo una considerazione a proposito della funzione dell'"ostacolo" in quello che per approssimazione definivo romanzo rosa. La dialettica dell'"ostacolo" è comune a tutta la letteratura, "alta" o "bassa" (senza ostacolo non c'è storia, non può esserci storia di un amore felice). Ma, mentre nella letteratura alta l'"ostacolo" è in qualche modo connesso a un conflitto interno, o all'"intrinseca irrealizzabilità del desiderio, nel romanzo rosa l'"ostacolo" è esterno, affidato alle vicende e non ai sentimenti; si identifica col divieto (spesso della famiglia) oppure con l'"equivoco, che inevitabilmente viene chiarito dando luogo alla completa felicità di coloro che si amano. Questa distinzione mi sembra non funzioni più che tanto nella *soap opera*: in *Beautiful* vengono messi in scena conflitti interni: una donna non riesce a scegliere tra due uomini, un uomo non sa quale delle due ama; una donna vive un conflitto tra amore e carriera... A dirimere i dubbi compare sulla scena lo psicoanalista; accanto a questa presenza, suggestioni in chiave analitica disinvolta. Di fronte alla scoperta che il padre è un immorale, la figlia assiste al crollo dei valori in cui ha creduto: con sorprendente consequenzialità annuncia che tradirà il marito. Coerentemente con questa svolta psicologista, i personaggi sono ambivalenti: il perfido arrampicatore in fondo fa mosse leali, che ce lo rendono simpatico, il medico truffaldino offre una patetica giustificazione al suo agire... quasi nessuno è cattivo fino in fondo o buono fino in fondo: le rare eccezioni riguardano le donne. In sintonia invece con il rosa classico, l'"equivoco" resta l'"espediente narrativo" cui più frequentemente si ricorre per motivare le vicende e alimentare la suspense. Equivoci fortemente implausibili, costruiti su una altrettanto implausibile e immotivata sospensione del dire.

## **Dire, ridire, tacere**

Immotivata tanto più in quanto parlare sembra essere l'"attività dominante" di questi personaggi. Si susseguono incontri, per lo più a due, spesso annunciati da un fatidico, "Devo parlarti". Ciò premesso i personaggi si raccontano quello che è successo, spesso quello che i loro interlocutori hanno già visto e sentito, ovviamente quello che noi abbiamo già visto e sentito. Eventi e sentimenti vengono detti, ridetti, rievocati, anticipati, previsti; ne viene raccontato il racconto; ognuno, madre, padre, amica, fratello, deve essere informato, e non si dà alcuna giustificazione, o molto deboli, a questa inflazione del dire e del dover dire. Il

personaggio della madre in *Beautiful*, con la sua proterva molestia nell'estorcere ai figli e ad altri la narrazione dettagliata di ogni loro atto o discorso, non è un'iperbole del genere (oltre che di ciò che oggi si definirebbe "inflazione semiotica")?

La parola è protagonista anche nel senso che può tutto. Parlare è agire, come ben sappiamo. Dire "Ti amo" è un evento che non (solo) informa ma trasforma la realtà. Fa essere ciò che prima non era. Questa teoria è applicata con rigore encomiabile. Pure se queste due parole sono state estorte con tecniche che costringerebbero alla resa anche un muto, non per questo il loro significato viene azzerato, come la teoria del "doppio legame" o il buon senso farebbero pensare; chi le ha ricevute le esibisce trionfante e l'evento passa di bocca in bocca subendo quel processo di inscatolamento citazionale di cui dicevo prima. La coazione a ripetere è il collante tra i personaggi, ottima enfaticizzazione di ciò che avviene nella vita, forse dell'intimo desiderio di tutti. Ma c'è evidentemente un'altra motivazione a tutto questo parlare, esterna al testo: far sapere allo spettatore, quello saltuario o quello che ha perso una puntata. Quest'esigenza fa sì che nello scambio tra i personaggi sia violata quella norma che regola le conversazioni vere, secondo la quale la maggior parte di ciò che viene comunicato non è detto ma è sottinteso poiché si basa su conoscenze che i parlanti hanno già in comune. Qui invece il già dato non esiste, viene ribadito sempre, come se fosse nuovo. Un fatto non viene evocato per allusione, come accade nella vita reale, ma descritto, sia a livello di frase che di discorso, in tutta la sua estensione sintattica e semantica. Oltre a ciò, che è comune, più o meno, a tutti le conversazione rappresentate, vi sono altri aspetti tipici del genere romanzo a puntate: ogni episodio inizia riprendendo le battute del dialogo lasciato in sospeso nel precedente, oppure l'aggiornamento viene fatto da un personaggio che racconta parola per parola quello che ha detto a un terzo, oppure si fa ricorso a *flash back* dove qualcuno ripensa a quello che è avvenuto precedentemente, anche a mesi di distanza. Come ha già messo in evidenza Patrizia Magli a proposito di un'altra *soap opera*, *Sentieri* (nel volume prima citato), la ridondanza verbale, l'eccesso di parola che caratterizza la *soap opera* non è contraddetta da un altro suo ingrediente fondamentale: il segreto. Tanti segreti che generano tanti equivoci. Tanti svelamenti che generano stupori e sconcerti, difficilmente comprensibili da parte di chi ha già da dieci puntate gli indizi per capire (non parlo solo delle spettatrici e spettatori). Il troppo detto e il non detto coesistono. Così mentre alcuni eventi macroscopici, ad esempio l'esistenza di una figlia handicappata, vengono tenuti nascosti per 25 anni, le effusioni intime delle due coppie di giovani sono oggetto di conversazione, commenti, valutazioni, informazioni a terzi, ecc. Non fa parte delle regole del sociale rappresentato l'indicibilità del privato; prevalgono su di esse le



regole del genere, quelle stesse che governano la distribuzione del segreto.

### **Per tornare a noi**

Ma il piacere della chiacchiera non riguarda solo i personaggi. Come ho detto all'inizio, il teleromanzo è oggetto di conversazione. Confortata da una vasta rete di connivenza e omertà, amiche e amici cui devo molto di queste riflessioni - grazie in particolare a Valentina D'Urso e a Vanna Gentili - mi lascio andare con loro al piacere del pettegolezzo su *Beautiful*. È così liberatorio potere spettegolare liberamente, su persone che non esistono, senza far male a nessuno quindi, libera da sensi di colpa. Comunque, se qualcosa ho imparato seguendo una *soap opera*, ho però pagato il prezzo di essere invischiata. Non ne vedrò più.



# Un tocco di management

di Maria Nadotti

**M***anager* da *manage*, verbo transitivo della lingua inglese, dall'italiano *maneggiare*, il cui etimo riposa nel latino *manus*, mano. Manager è dunque, originariamente, chi addestra cavalli (vedi infatti maneggio), chi insegna agli animali le regole dei passi e dei ritmi voluti dall'uomo. Per derivazione, neanche tanto figurale, nel corso del tempo *manage* finisce per assumere significati limitrofi, attigui, talora leggermente sconfinanti, ma sempre - rispetto all'origine - del tutto plausibili: occuparsi di; maneggiare (un'arma, un attrezzo, ecc.); controllare, guidare (un veicolo, barca, ecc.); avere la responsabilità di, dirigere, condurre, amministrare; maneggiare con attenzione (denaro, strumenti, ecc.); far fare a qualcuno quello che si desidera, ricorrendo in particolare a tatto, lusinghe, mestiere; rendere docili, sottomettere al proprio controllo; fare affari, portare a termine con successo ecc, ecc.

Etimologia fantastica: *man* (persona di sesso maschile, in inglese) + *age* (età, in inglese). *Manage* = maturità dell'uomo. Suggestiva e pertinente. Per essere in grado di *manage*, bisogna essere adulti: responsabili, capaci di comandare o ancor meglio di farsi obbedire, fino in fondo coincidenti con la causa o la materia che - mi si scusi il calco linguistico - si maneggia, ovvero fino in fondo affidabili, non precari, non incerti, non dubbiosi, non problematici, soprattutto non potenzialmente tentati dal mandare tutto e di continuo a gambe all'aria. Il manager ideale è forse, teoricamente, uomo. Dotato di mire chiare e distinte, non tentenna, non si lascia tentare da troppe cose, sembra conoscere solo due direzioni: l'avanti e l'alto. La sua geometria mentale e affettiva è naturalmente e di conserva del tutto gerarchica: ci sono delle priorità radicalmente definite e definitive, che non si prestano a ridiscussioni continue. Carriera e denaro le sanciscono statutariamente.

Sembrerebbe una premessa ideologica, eh? Le donne, esseri senzienti oltre che pensanti,

stanno strette nelle regole del gioco maschile e rifiutano, costi quel che costi in esclusione sociale e economica, di entrarci (versione trionfalistica). Oppure: il gioco è stato così combinato per tenerne fuori le donne, costrette solo ai ruoli marginali e subalterni per loro culturalmente previsti (versione vittimistico-retró). Oppure, beate le donne che non devono assumersi il carico delle responsabilità e del potere, beate loro che possono permettersi di fluttuare in una sorta di infanzia perenne e smemorata, mentre gli uomini barcollano sotto lo stress della vita produttiva (versione parrucchiere). Oppure, oppure: certo che se le donne volessero - o semplicemente - dovessero trasformarsi in manager, dovrebbero manomettere la loro natura, mascolinizzarsi, sottoporsi a una cosmesi capace di mimetizzarle e magari, a lungo andare, farle diventare uguali agli uomini (versione pubblicità Linea Progresso e affini).

Determinazioni culturali escluse (perché prenderle tanto sul serio, dal momento che sono così variabili, adattabili, locali e storicamente transeunti?), che cosa sarà mai a rendere gli uomini così adatti al comando e alla realizzazione, così inclini ai doveri di una funzione squisitamente pubblica e di responsabilità, e le donne così schive, fragili, sottomesse, così "strutturalmente" poco aggressive, competitive, ambiziose, resistenti? I rispettivi corpi sessuati? Quello chiuso-maschile, intrusivo e rapace, e quello aperto-femminile, incapace di trattenere e fermare? Oppure i diversi destini biologici e relative funzioni sociali? Uomini-padri e donne-madri? Tutti gli uomini uguali a tutti gli altri uomini e tutte le donne uguali a tutte le altre donne. Boh!

Certo è che quando, di solito per ragioni preterindividuali, le donne vengono ammesse nei piccoli olimpi manageriali ne succedono delle belle. Sintetizzabili in un'unica, arcana parola: trasmutazione. Le donne, assunte nel cielo del management, possono anzi devono trasformarsi in uomini. In quello, almeno che si pensa un uomo manager debba essere. Elenchiamo: il manager non ha orario, non separa il tempo di lavoro dal tempo di riposo, ovvero è teoricamente disponibile ventiquattr'ore su ventiquattro. Il cervello del dirigente, si sa, non timbra mai il cartellino ed è proprio questo che lo distingue da quello di un comune mortale. Il manager è mobile, nel migliore dei casi perché la frequentazione degli scali internazionali e dei pendolini fatti in casa è diventato un simbolo di stato sganciato da necessità riconoscibili. L'informazione, la comunicazione in tempo reale, lo stato perenne di accessibilità (l'essere raggiungibili ovunque e sempre, ma anche la capacità di raggiungere chi si vuole comunque e in qualsiasi istante) sono i veri segni distintivi del manager. Teoricamente parlando, visti i livelli raggiunti dallo sviluppo tecnologico da una parte e dall'inefficienza dei cosiddetti servizi dall'altra, il manager (almeno quello di successo) non avrebbe alcuna ragione di spostarsi, non

dico dall'ufficio, ma neanche da casa. Meglio un buon fax/telefono/terminale di un qualsiasi aeroporto/taxi/albergo. Ma evidentemente il problema non è quello. Il manager non vacilla di fronte alle responsabilità, è abituato a prendere decisioni e sa che le sue decisioni non sono indifferenti. Distinguendosi da tante altre figure professionali, di solito quella del dirigente ha a che vedere con il denaro, il rischio di perderlo e dunque l'impossibilità di errore. È per questo che, prima di assumere un nuovo dirigente, i futuri datori di lavoro ci pensano su sette volte e prendono le loro brave informazioni. Non possono prendere abbagli e, per evitarli, sono disposti a prendere tempo (anche quello dei loro candidati) e a investire denaro. Perché il dirigente giusto è uno che, oltre a conoscere il mestiere, è disposto a svolgerlo secondo quanto gli viene richiesto (dosaggi millesimali di obbedienza esecutiva e di una autonomia e iniziativa sempre rigorosamente funzionali agli interessi dell'impresa e, insieme, della propria carriera) ed è pronto a garantire una piena, fervida disponibilità.

Tra le tante figure professionali esistenti, quella del manager è certamente una delle meno porose e flessibili, delle meno "creativamente" abitabili. Più di altre si offre alla gabbia stretta del cliché.

**Test:** Osservate attentamente la figura a lato e dite se si tratta di un uomo, di una donna o di cosa. Elencate le caratteristiche che vi fanno propendere per l'una o per l'altra risposta.

(Controllare soluzione [capovolta] a fondo pagina).



**Soluzione:** Sembra un uomo, infatti ne ha tutti i connotati. Elencando: abito giacca/pantaloni, spolverino Casablanca (iper-mascolino dunque), occhiali, computer, penne/matite infilate nel taschino, capelli cortissimi, viso all'apparenza non truccato. Viaggia evidentemente in prima classe, su un treno super rapido, di quelli che non si fermano mai, tant'è vero che lo spazio è tutto suo e si può permettere di sfilarsi le scarpe (mocassini) e di ingombrare tutti i sedili intorno.

Però, però, a ben vedere deve essere una donna. Gli occhiali intanto si limita a tenerli in mano e gli occhi, nudi e un po' sfocati, ridiventano quello che ci si aspetta da loro: la provocazione e l'esibizione di uno sguardo che invita allo sguardo. Gli uomini guardano, le donne si fanno guardare. Basti pensare a tanta iconografia hollywoodiana classica: la donna con gli occhiali non è desiderabile, di solito è bruna e anche bruttina. La bionda, oggetto di desiderio per eccellenza, anche se è miope come una talpa, preferisce le situazioni più imbarazzanti alla vergogna di portare le lenti. La sessualità femminile è, secondo i canoni più convenzionali, legata passivamente al desiderio altrui, piuttosto che protagonista del proprio. E guardare è atto attivo e per di più minacciosamente legato alla volontà di sapere, di scoprire, forse di dominare.

Il computer, un *laptop* - come li chiamano in Usa - ovvero un computer da grembo, più che appoggiato in posizione di servizio, sta inclinato e appoggiato tra la coscia e il seno del nostro personaggio. Non si portano così anche i bambini? E, del resto, cosa c'è al dito del nostro/a? Un inequivocabile anello coniugale, che rimanda imperiosamente a una fondamentale estraneità al ruolo rappresentato, a una transitorietà o a una finzione. L'anello, se ce ne fosse ancora bisogno, sta a rappresentare uno scenario alternativo a quello teatralizzato nell'immagine: un'ambiguità o una contraddizione? In nessun caso viene da pensare all'intero o al completo.

Ok, ok, ci siamo: il personaggio in questione è una caricatura, non esiste in natura. Infatti fa il verso un po' a tutto: agli uomini e alla loro supposta *souplesse*, sicurezza, padronanza, capacità di muoversi nel mondo da soli e da padroni; ma anche alle donne, alla loro seduttività coatta, al loro inevitabile esporsi/presentarsi come soggetti deboli e dimidiati, un po' vittime destinate, un po' bambine graziose.

Non siamo dunque in presenza di un tipo umano nuovo ed è sicuramente meglio non scomodare la nobile categoria dell'androgino. Qui siamo al massimo in presenza di una macchietta, quella della donna in carriera, disposta a essere come un uomo, ma senza

rinunciare alle vecchie armi neanche tanto segrete del gentil sesso.

Se si gira pagina, infatti, e dall'immagine si passa al testo pubblicitario che lo accompagna, ci si imbatte con una frequenza a dire poco sospetta in una serie di parole che definiscono un campo semantico "depressivo e finto": resistenza/sfida/stanchezza/invecchiamento. Come se la povera top model fosse stata scritturata per farci sentire che la donna manager, "anche se deve fare un lavoro da uomo", ha il dovere di essere fresca a tempo pieno, senza rughe, senza cedimenti, senza smagliature. Il trionfo dell'artificio e del mantenimento. E, orrore degli orrori, come a Cenerentola veniva data la scadenza della mezzanotte (ora oltre la quale il suo bel vestito sarebbe tornato a essere un abitino sdrucito e la sua splendida carrozza una zucca tirata da topi), alla donna in carriera della pubblicità in questione vengono garantite diciotto ore di durata. Allo scoccare dell'ora prevista, pare di capire, sarà meglio essere al sicuro (tra le pareti discrete di un grande albergo?) e possibilmente sole, perché il prodotto reclamizzato garantisce soltanto diciotto ore di effetto sicuro. Diciotto su ventiquattro, una giornata intera e mezza nottata. E dopo? Dopo cosa succede? Si scappa e si va a dormire oppure ci si sgretola, disintegra, polverizza? L'immagine pubblicitaria e il modello di vita a cui rimanda sono infatti talmente falsi che sembrerebbe altrettanto plausibile che una donna, a fine corvée, si accartocciasse come succede ai personaggi dei cartoni animati o in certi effettacci speciali da film dell'orrore. La fantasia su cui fanno breccia i prodotti "che restaurano", ma anche tutta la cultura del lifting, è infatti quella che un corpo di donna - indipendentemente dai ruoli sociali giocati - debba e possa rimanere intatto a vita. Intatto per essere desiderabile. E il desiderio, si sa, ha età.

# Figlia del sogno postbellico

di Silvia Battistella

**I**o sono teatro dove si incontrano - fronteggiandosi - due elementi che diversamente, ma in modo altrettanto significativo, compongono questo mio particolare spazio/tempo passaggio storico della nostra civiltà occidentale. *Uno*: lo sfondo; quello plastificato e veloce della civiltà postmoderna, civiltà già morente e nuovamente sfocata, in crisi, movimentata da nuovi movimenti. *Due*: il soggetto; il mio punto di vista particolare e parziale, delicato ed alchemico equilibrio di Storia e storie, con l'ebollizione continua che il mio riflettere/sentire comporta.

*Mentre scrivo, penso; la parola scritta e la parola pensata compongono in contemporanea due strutture differenti, che si articolano secondo logiche compositive diverse. La prima si svolge come un filo nell'ordine del razionale; la seconda - come un sasso gettato nell'acqua - produce cerchi concentrici via via allargantisi, dove l'analogia e l'associazione sono le uniche regole. Così, mentre il primo filo si stende ben ordinato, le onde in movimento del pensiero mi arrivano a singhiozzo, interferendo e disordinando, obbligandomi a incisi di senso e di emozioni, non facendomi mai perdere di vista la complessità del mio pensare-sentire...*

*Volevo dire del mio disagio, smarrimento di insegnante elementare donna, trentenne, sorella dei/delle sessantottini/e, appena un po' settantasettina, figlia del sogno postbellico della lavatrice e del posto statale - che ironia... - del mio disagio, dicevo, nel contattare quotidianamente per lavoro la nuova infanzia, (quella dei giochi interattivi con la TV, quella che ascolta i telegiornali, quella con i genitori non autoritari e colloquiami, quella aggressiva e repressa, così testona e così esile sul resto del corpo...) e confrontarla con la mia storia, di femminista-che-non-si-dice-più-femminista, di comunista-che-non-si-dice-più-comunista, di pacifista-che-non-si-dice-più-pacifista, di figlia e consumatrice confusa, di "tendente creativa" e cerca Dio, per elaborare il mio e il loro disadattamento...*

Io, la mia storia e la loro, di bambini e bambine. Elementi così interconnessi sullo sfondo sistemico, loro stessa tessitura, che è difficile scinderli in risultanti separate. Ma il disagio di cui parlo, e che pertiene alla mia professione non meno che alla mia esperienza esistenziale extra-lavoro è disagio complesso, variamente stratificato; perciò si modifica, di volta in volta, a livello emotivo, passando da stati di dignitosa consapevolezza solitaria a furiose intransigenze sociopolitiche. Perché ancora si continuano a cercare delle risposte; perché pur non essendoci nuovi argini a sostituire quelli obsoleti, rimane la tensione forte, primaria di "essere nel mondo", di incidervi in modo visibile. Perché la necessaria accettazione delle diversità individuali (che non sempre ci fanno sensibili agli stessi accadimenti, interessati/e agli stessi fatti, impegnati/e sugli stessi fronti) è cosa profondamente diversa dall'indignazione politica rispetto all'ignoranza, allo "struzzismo", al qualunquismo, allo scandalo di riempirsi la bocca e la testa ancora con parole banali, ideologiche, malamente e quotidianamente smentite da fatti e misfatti. Ancora più sottile è lo spiazzamento linguistico nell'accorgermi di non "parlare le stesse parole" di chi ho di fronte, quasi che davvero si credesse che "la mappa è il territorio", che si possa davvero usare una parola qualsiasi per dire una cosa, come se non fosse necessaria la convenzione di assegnare lo stesso segno, come se non fosse politica la scelta di questa o quella parola, e come se si credesse che la realtà è quella; che importa con quali parole la descrivi?

*Nell'esprimere questi pensieri avverto di nuovo la con-fusione, il sovrapporsi di segni, il montaggio veloce che ruba secondi alle parole; l'immagine di queste problematiche complesse e interconnesse si compone nella mia mente, appunto, come un'immagine. È difficile comunicarle attraverso parole, strutture lineari che necessariamente si svolgono su di un piano, senza tradire la tridimensionalità, la profondità della percezione che io ho dell'interconnettersi di questi dati di realtà. E come se l'intento comunicativo, molla che comunque mi spinge ad architettare una disposizione convincente di significati su di un piano, fosse continuamente, forzatamente inquinato e interrotto da interferenze strutturali, da cambi di coordinate, dall'invadenza della contemporaneità, dall'irrisione della sequenzialità convenzionale. Tutto ciò impone invece alla forma della parola scritta un ritmo singhiozzante di contrazione/distensione, inspiro/espiro, e ogni allargamento fa aumentare il campo semantico entro cui mi muovo perché inserisco nuovi dati costitutivi del discorso che vado facendo. Nel tentativo impellente di incrinare la convenzione della parola logico/lineare immagino di comunicare una ragnatela, merletto, diamante multiforme, che non puoi illuderti di guardare da una parte sola pensando che sia tutto lì, ma che si muove continuamente, gira su se stesso. Ti impedisce, sì, di percepirlo con assoluta sicurezza, immobile. Ma che spettacolo di perfezione di rapporti. Che intuizione geniale, Sacra, ti permette, nel*



*cogliere la complessità dell'Esistente - qualunque Esistente - l'impossibilità di essere rinchiuso in un'unica struttura semantica, ma continuamente in movimento, in relazione, in un tempo/spazio affatto lineari...*

Linguaggio separato, latente afasia. Perché le mie parole non sono le parole degli/delle ex sessantottini/e, dai quali mi dividono un paio di generazioni e un punto di vista completamente diverso sul reale; né quelle degli/delle ex settantasettini/e, dai quali mi allontana uno sconforto storico rispetto ai tradimenti subiti da generazioni intere (la loro, la mia); né dalle compagne e (rari) compagni di lavoro, dai quali mi differenzia una faticosa e caparbia, quotidiana operazione di traduzione nel concreto delle Utopie politico/poetiche che mi fondano.

Linguaggio separato, latente afasia. Perché l'urgenza di estroiettare universi, architetture di pensieri e sentimenti, ancora non sa come rapportarsi con i dati di realtà, con la linearità soffocante del linguaggio, con la violenza più o meno travestita dei vincoli e degli stereotipi socio/sessuali.

*Se parlo di Arte, sono separata dal mio non essere artista, dal mio essere donna, dal poter parlare con chiunque. Se parlo di Educazione sono separata da tutti quelli e quelle che se ne sbattono del futuro.*

*Se parlo di Femminile sono separata dal mio corpo, più ancora che dalle donne. Se parlo di me, e balbetto, sono separata dal maschile, dalla gente. Se parlo del Sacro sono separata da tutti, sguardi sbigottiti, mal celate implosioni.*

La scommessa è confrontare tutto questo con lo sfondo storico e sociale che si accomuna ai bambini e alle bambine che incontro, la "nuova infanzia", e le donne, giovani e meno giovani, che fanno parte in un modo o nell'altro della mia vita.

Lo sfondo è quello dell'informatica, dell'informazione veloce, della televisione che ci distorce le percezioni spazio-temporali, facendoci sembrare vicino ciò che è lontano, facendoci vedere ciò che accade nello stesso momento ai poli opposti del pianeta, istallandoci la pericolosa, presuntuosa e tutto sommato patetica convinzione di controllo sul reale (perché controllo esercitiamo sulla sua immagine sintetica attraverso il telecomando). Lo sfondo è quello di una condizione dettata dalla Perdita, perdita del senso della Storia (perché tutto succede ora, qui, sviluppandosi soltanto sull'asse sincronico), Perdita del senso di appartenenza a un clan, a un

gruppo (siamo del "villaggio globale", cosmopoliti e senza radici), Perdita del senso di Dio, e conseguente allontanamento da ogni tensione/proiezione verso il sacro, "se non altro" convenzione socialmente efficace a delimitare spazio e tempo (spazio e tempo sacro, appunto, rispetto a quello profano). Lo sfondo è quello popolato di individui alla "Brazil", uomini dalle identità sfilacciate, finalmente in odore di crisi dopo secoli di "violenza di genere": forse poche responsabilità individuali, ma eredità pesante e profondamente costitutiva a livello simbolico, nell'immaginario, unita alla "colpa" ereditata (ma comunque colpa, comunque ereditata) dell'assunzione a generale di un parziale, a universale di un particolare, a unicità di una differenza. E donne, donne assestate nella mente/universo maschile, in sintonia con i modelli/valori/stereotipi oppure in conflitto, ma sempre e comunque assestate all'interno, mai al di là, di questo contesto predeterminato. E allo stesso modo, fragili portatori di queste complessità, già connotati e, spesso, già irraggiungibili agli adulti, loro, bambini e bambine, linguaggio separato, latente afasia.

Il disadattamento, insomma. E ciò che risulta particolarmente complicato analizzare è l'estrema parcellizzazione degli elementi che compongono il sistema e le loro inedite, insospettite possibilità di composizione. Come a dire, banalizzando: non ci sono più (come categoria) le classi; non definiamo più il reale sulla base della posizione occupata nella piramide gerarchica del potere e della produzione. Se l'analisi marxista infatti si confrontava con la storia, un'idea di Storia e del posto che agli uomini (le donne no, loro custodivano la forza proletaria, non c'entravano niente con la Storia...) veniva assegnato, in questa civiltà occidentale postmoderna non esiste un'idea di Storia, di dipanarsi temporale su due assi. Il villaggio globale, la contemporaneità dell'informazione, il relativizzarsi delle distanze, e al contrario il progressivo inglobamento di ogni evento entro un medesimo Tempo elettronico, informatico, televisivo; la perdita completa del rapporto persona-territorio che si trasforma in perdita del rapporto con la propria storia di questo passaggio sulla Terra... e mille altri più o meno evidenti dati di realtà segnano questo come un tempo senza Tempo, una storia senza Storia, ma piena di mille piccolissime storie che si interconnettono rischiando a volte di svolgere la loro parziale rappresentatività nell'urgente e frenetica rincorsa ad una novella identità sociale.

*Tutto questo, evidente ai miei occhi ma allo stesso modo così complesso e impreciso, rende difficile e confusa la "lettura ad alta voce" di questa condizione che mi appartiene... Da qui, se non altro, il senso di disagio che mi coglie di fronte alla nuova progettualità (politica, filosofica, etc.) che coinvolge molte*

donne intorno al dibattito sulla differenza. È come se queste donne - bellissime, ammirate - fossero ancora troppo evocanti la figura materna per essere sentite come compici in un cammino comune. E per figura materna intendo l'emergere immediato, incontrovertibile di un dato fondamentale della relazione madre-figlia, e cioè la differenza di età. Come dire... gli strumenti ricchissimi e fecondi che dallo studio di queste donne mi viene non riesce a innescare se non un processo di tipo intellettuale, perché manca il senso di un appartenenza comune che non è quella di genere, ma quella data dalla condivisione dello stesso tempo storico determinante una serie di variabili che sono costitutive perle persone - uomini e donne - che in esso nascono, crescono, si interrogano. Le comunità di donne che a tutt'oggi lavorano e producono intorno al discorso femminile sono comunità di donne di generazioni specifiche; non a caso possono gestire in modo così ricco e lucido un'esperienza di condivisione e comunità: hanno un passato politico alle spalle che dà loro forza e capacità di farlo. Non credo sia un caso nemmeno che io, donna più giovane, nata, cresciuta, interrogantesi in questo tempo di perdita di sensi, Dei, Storie, con grande difficoltà riesca a seguire - proprio a livello metodologico - la capacità di scambio e riflessione elaborata, costruita dalle altre. Mi si opporrà che l'esperienza del femminile si è sempre fondata, comunque, su di un vissuto di estraneità, di separatezza rispetto ad una scelta maschile totalizzante, e che tutto sommato le caratteristiche della civiltà postmoderna altro non sono che il prodotto degenerato di un modello sociale (di gestione del potere, di rapporto con l'altro da sé) specificatamente maschile. In questo senso le donne continuerebbero a subire l'originaria estromissione, condizione primaria di misconoscimento e sconfirma, dinanzi alla quale l'articolarsi della violenza nelle varie, mutevoli modalità via via storicamente esplicantesi non è che appunto, modalità, che nulla oppone o elabora o approfondisce della negazione primaria.

È tutto vero, lo condivido, ma credo che sarebbe un errore di valutazione credere che questa sia l'unica lettura possibile. Ciò che io sento in maniera estremamente chiara è la mia appartenenza a questo tempo che determina il confluire di un doppio smarrimento: il mio, atavico, di donna senza genealogia né simbolico sufficiente a garantire un'identità sessuata vincente, smarrimento che mi lega a tutte le donne, e quello storico, preciso di appartenere ad un tempo dove lo smarrimento è comunque condizione diffusa, uomini e donne ugualmente sradicati, spettatori e spettatrici dell'epilogo di una civiltà che un pensiero maschile, imperialista e violento, ha saputo produrre in qualche secolo. Ciò che voglio dire è che se comunque lo sradicamento, la separatezza, il non possedere deildee né parole legittimate sulla Storia sono esperienze che appartengono - purtroppo, sinora - costitutivamente al nascere femmine, credo sia un dato da non sottovalutare il fatto che questa sia un'esperienza esistenziale che la realtà postmoderna ha diffuso indiscriminatamente a entrambi i sessi, mostrando, nel modo più efficace che si sarebbe mai potuto concepire, tutta la sua snaturante violenza.

È un discorso pericoloso, lo so. Specialmente da parte femminile può essere frainteso. Ma io in altro modo non so spiegarmi la mia incapacità a comprendere concetti (di cui parla molto la cultura femminile) quali l'affidamento, la preferenza. Penso semplicemente che siano concetti, idee figlie dell'idea di sorellanza, che ha potuto esplosivamente opporre in un determinato momento storico un universo femminile autosignificante, che politicamente si autodichiarava senza bisogno del nulla osta maschile. Legami fortissimi e profondi si sono tessuti tra quelle donne: lo leggo nella loro capacità attuale di fidarsi l'una sull'altra per la propria crescita intellettuale e simbolica, che si fonda su di una elaborazione riappropriante e potente del rapporto con la propria madre, con la propria potenza femminile, con la condivisione di un destino comune... e chissà cos'altro ancora. Ciò che io conosco sulla pelle, sul corpo, oltre che nel pensiero, è invece l'esperienza (più o meno diretta, comunque "respirata", struttura di sfondo fondamentale nell'atto del mio personale aprirmi alle domande, al mondo) di un momento politico distrutto, battuto, senza utopie credibili da veicolare, schiacciato dalla forza istituzionale che ha saputo affiancare allo smantellamento diretto la persistente ed efficace ristrutturazione di quell'immaginario che ha poi prodotto gli yuppies, le donne in carriera, l'extasy, i film dei fratelli Vanzina, etc. etc. etc... A me adolescente appartiene un immaginario di donne emancipate, che lavorano in fabbrica come gli uomini, che diventano manager come gli uomini, che vogliono fare i militari come gli uomini, che con forza hanno rivendicato il diritto all'autodeterminazione ottenendo risposte legislative (divorzio, aborto). Paradossalmente, questa forza che avrebbe dovuto - voluto - dare forza mi ha invece per molto tempo allontanato dalla cultura femminile. Troppa distanza tra questo politico che ancora oggi riesco a cogliere (riesce a dirsi) essenzialmente attraverso il confronto con il potere maschile; intorno a me vedo ancora troppe donne assestate nell'universo patriarcale, oppure in lotta con esso, ma sempre e comunque posizionate entro il territorio di questo gioco, entro la sintassi di questo e non altri sistemi di segni, di definizione del reale: qui, oppure come me disadattate, confuse nel tentativo di immaginare altri sistemi di segni, altre modalità di relazione. A questo si aggiunge il disagio dell'incapacità di attribuire un senso e un'efficacia politica a qualsiasi agire comune: è sulla mia pelle l'eredità pesante, la sfiducia verso la politica organizzata il mio sentirmi out, fuori, separata. Nella mia storia di donna non c'è storia di condivisione con altre donne di questa emarginazione, e questo è un elemento assolutamente legato al tempo storico in cui si situa. C'è voluto tempo per attribuire in modo chiaro questa condizione al mio essere una donna anziché un uomo; scoperta, questa, che mi permette di risistemare da un punto di vista preciso, "sessuato" i vari elementi che compongono la mia condizione di disagio. Sarebbe

comunque ingiusto e storicamente scorretto, però dimenticare tutti gli altri elementi, sicuramente strettamente correlati alla mia appartenenza sessuale, e non meno costitutivi di questa della separatezza di cui ho sempre fatto esperienza.

È dentro questa complessità che si muove la storia dei miei attuali rapporti con le donne. Il segno del mio tempo produce spesso nostalgie di appartenenza mai vissute, mai sperimentate; il senso di allontanamento, di esclusione da qualsiasi contesto comunitario politicamente credibile mi ha giocato, talvolta, brutti scherzi. Il desiderio profondo di questo orizzonte collettivo può generare uno sguardo deformato sulla realtà, uno sguardo incapace di leggere con lucidità, con l'obiettività necessaria ad ogni analisi che voglia porsi come utile nel percorso di crescita personale. E allora anche le donne, queste donne così lontane, possono diventare la materializzazione di un sogno, la proiezione di un desiderio forte che non riesce ad accontentarsi, che non ammette nessuna distanza (neanche quella sacrosanta, vitale della propria differenza individuale). E allora, dopo anni di solitudine e di estraneità, il solo leggere teorizzata la vicinanza, la comunione, è sufficiente a farmela credere reale, realistica, realizzabile. È l'ennesima - forse l'ultima - fuga da una realtà mal accettata, la solitudine, appunto. Perché se ci penso davvero, non ho mai "creduto alle fate": nessuna donna, nessuna comunità di donne è mai stata per me madrina, guida, spirito protettore...

E anche nel gruppo di donne che frequento, che per la prima volta mi ha fatto balenare agli occhi una condizione di condivisione altrimenti mai vista, si mescolano magmaticamente violenze, rigidità, debordamenti e isterie, figlie, certo, della condizione femminile, ma non meno di questi tempi frenetici, ciechi. Il nostro tempo è una macchina celibe; un moto perpetuo che si rincorre e si afferra senza "un centro di gravità permanente". In realtà i miei rapporti con le donne più grandi di me (e non mi riferisco all'età ma alla maggiore o minore frequentazione nel tempo alle problematiche "femminili") solcano il tratto (sempre quello, come un giocattolo a cui si sia inceppato il motorino, attonito come pie' veloce Achille...) di due direzioni diverse: la realtà, il sogno. La realtà sono le donne, ad esempio con cui lavoro. Anche relativamente pochi anni, talvolta, mi dividono da loro; eppure non c'è un'ombra che passi mai tra di noi, a farci sospettare modalità diverse di relazione. Sono donne asmatiche dentro a una logica emancipazionista, sfiatate da malesseri profondi verso l'istituzione scolastica, verso i bambini, demotivate e stanche di questo triplo, mortale ruolo - madre moglie maestra - dove non c'è, non c'è mai stato spazio per un'altra dimensione, donna, che sintetizzi o trascenda le precedenti. Mi preoccupa pensare che le mie condivisioni più profonde con altre donne

viaggiano via carte, via parola scritta. Niente di ciò che talvolta affannosamente leggo assomiglia a ciò che ricevo negli scambi con le donne reali della mia vita. E penso: dov'è il corpo, il mio, quello di questa donna? E quando amo un testo, lo leggo e lo rileggo, la constatazione che l'autrice può avere l'età di mia madre mi sconcerta. Perché mia madre è per me ancora un buco nero, dove precipitano a velocità vertiginosa la mia teoria e le mie elucubrazioni sul femminile. E penso a queste donne che scrivono, che leggo, penso a come sono; la prima cosa che cerco in un libro è, nella sovracopertina, la foto dell'autrice. E se non c'è, l'immagino: la mia lettura inizia con l'inventarle un corpo, una statura, una costituzione, un colore dei capelli... Qui si snoda il sogno: il sogno del ritrovamento di un corpo; è forse un corpo materno, nutritivo quello che immaginando vado a costruire. E poi ci sono le donne che "scelgo", quelle a cui mi riferisco nel mio percorso di ricostruzione. Ho avuto bisogno, ne ho tutt'ora, di leggere e cercare ciò che le altre prima di me hanno detto e sentito, e di parlarne, ma questo non è ancora sufficiente ad esaurire il mio desiderio di frequentare, di annusare, di riempirmi, di arginarmi attraverso l'esperienza delle altre. Nell'incontrarsi e scambiarsi pensieri e sentimenti su di un binario prescelto, sento la parzialità di un porsi cui non appartiene ancora profondamente il senso di sé, un senso che muova alla messa in atto concreta, quotidiana di modalità profondamente proprie di relazione. C'è uno scambio, intellettuale ed emotivo, che fondandosi su di un'identità ancora incerta, traballante, ha bisogno di assolutizzare i suoi riferimenti, di appropriarsi di un linguaggio e dei suoi segni per darsi voce, perché incapace di portare il peso della destrutturazione, iniziale condizione di ogni ricerca.

È ciò che ho vissuto più volte, e non soltanto in relazione alle donne, appropriandomi e appiattendo in un gergo e in convenzioni comunicative tutta la complessità e il contraddittorio che si caratterizzano, me e il mio tempo. Ed infine il sogno, le empatie. Lo definisco sogno in quanto collocato in un ordine non razionale: sono i miei rapporti con artiste che vivono la loro creatività come elemento e modalità primaria nella loro relazione con il mondo. Lo scambio è stato - almeno all'inizio - profondamente emotivo, affettivo: il luogo di queste risonanze il corpo, e non la mente. È come se l'esperienza di qualcuna che si confronta quotidianamente con la propria capacità/volontà generativa, creativa, fosse in realtà la più forte risposta alla mia domanda di far parte del percorso storico delle donne venute prima di me, insieme o dopo di me. A questo mi porta, tra le altre cause, la condizione, condivisa con tante altre e tanti altri di instabilità sociale, di immobilità politica, di impossibilità a incidere veramente sulle cose e insieme il rifiuto (non ancora elaborato credibilmente) di far parte di una Storia che sembra

essere determinata comunque da altri. Sento in me, vedo intorno a me l'urgenza di conoscersi e farsi riconoscere nella propria individuale esistenza attraverso tentativi di espressione di sè, oltre che di definizione. E questa urgenza poggia, per uomini e donne, e al di là della collocazione da questi assunta nel disegno patriarcale tradizionale, sul disagio di uno degli aspetti più evidenti della condizione esistenziale che il nostro tempo ha prodotto, l'alienazione fondamentale tra mente e corpo. Ed è paradossale che proprio nell'era in cui fioriscono filosofie e teorie che finalmente si distaccano dal dualismo che fonda tutta la nostra civiltà occidentale, e si discute di complessità, di ecologia, di "sguardo sistemico sulla realtà", proprio in quest'era stia giungendo al suo culmine l'elaborazione elettronica, la massificazione informativa, il mondo in TV, una realtà sintetica, cioè, completamente avulsa dal corpo, dai suoi battiti, dai suoi ritmi. E la conseguenza estrema di questa alienazione è visibile nell'elaborazione sempre più precisa e diffusa delle realtà virtuali, del mondo in 3D, che stanno "realmente" (ed è di nuovo paradosso) immettendo sul mercato strumenti per "sentire" la terza dimensione entrando in uno spazio elettronico. Non è oziosa questa lunga digressione; perché sono nata sotto questo segno di scollamento, di contrapposizione tra mentale ed affettivo, corporeo, e lo esperimento ogni volta che nelle mie relazioni, con uomini o donne, non dò spazio a quella sorta di "ristrutturante dell'identità" che mi sembra essere la dimensione creativa. E mettendo in gioco questa modalità di visione e di rapporto con il mondo, infatti, che riesco a ricostruire, almeno temporaneamente la mia percezione divisa. Perché questa, e non altro, mi permette uno sguardo "intero" sulla realtà e su me stessa, e in questo senso è l'unica condizione possibile per "vedere" veramente anche le donne che mi circondano. Perché finché rimango dentro all'assunto ereditato di quel dualismo, la mia storia viaggia comunque separata dal mio sogno, la mia esperienza dal mio desiderio, le mie domande dalle mie risposte.

# A Patrizia Vicinelli

di Teresa Galletti

“Lei ci tento, lei ci tentò  
con lo sforzo delle sue supreme forze  
essa tentò il ricordo dei sogni  
ma ammaliava di più quel nero conosciuto  
dentro, dentro, ancora lo squarcio  
non sembrava consistente.  
Quando fu lucida si disse siamo appena  
stati accolti, eppure l'assoluta certezza  
di quelli che sono salvi sembra un baratro,  
perché abbandonare il mondo  
sangue e grumi di miseria e spettri  
analisi di sfere cadono a quel punto,  
eppure guardavamo illustri gli archi delle stelle  
e si diceva ciò è reale”.

(da *Eros e Thanatos, il canto* di Patrizia Vicinelli)

**C**ara Patrizia, chiusa dentro ad una cabina della SIP apprendo dalla voce di Edda: "la poetessa è morta". Se avessi letto la notizia della tua morte sulle pagine di un giornale, non ne sarei stata toccata più di tanto, credo. Il tuo nome non mi diceva nulla, come penso non dica



nulla alle molte altre persone che come me, per svariate ragioni, non hanno partecipato alla vita artistico-letteraria degli ultimi venticinque anni. Qualche giorno prima, Edda mi aveva parlato di te come della "poetessa", una donna colpita da infermità, con la quale era entrata in contatto, in maniera del tutto casuale, poco tempo addietro. Dalle parole di Edda vengo a conoscenza che hai preso parte, giovanissima, al "Gruppo '63" nel quale si riconoscevano le avanguardie letterarie degli ultimi anni Sessanta.

Alla genericità della prima voce, "poetessa", dentro alla quale poteva starci di tutto, dopo questa informazione più specifica, la "voce" si colora in me di significati mitici e profondi. "Donna inferma e vitalissima", non avendo ancora un nome che ti faccia uscire dalla genericità, invadi il mio immaginario, che senza perder tempo fa di te una sorta di mitica lottatrice, in lotta fra la propria voce e il silenzio, fra la presenza e la mancanza di sé. E così che la mia assenza da quegli anni eroici, e dagli anni che seguiranno, trasmutandosi in corpo presente, ne rivive i fremiti.

"La poetessa è morta". Con il sussulto del mio cuore avverto la morte di una parte di me e, insieme a quella mancanza, incomprensibile, uno slancio vitale che, con un salto a piè pari, mi trascina oltre ai fantasmi delle mie proiezioni immaginarie.

Solo la morte mi ha portato il tuo nome: Patrizia Vicinelli, e con il nome un volto, ancora incerto, desunto dalle fotocopie dei quotidiani che si interessarono di te dopo la malattia. Questo volto, il tuo volto, è appena sufficiente a non farmi di nuovo scivolare nei territori senza nome del mio immaginario. "Nata nel 1943 a Bologna, città dove..." Segue un *curriculum* che mi fa rimpiangere di non averti conosciuta negli anni del tuo nascere artistico, in quelli delle tue molteplici esperienze poli-linguistiche e anche in questi ultimi anni, così poco pronti a recepire la vitalità specie se, come in te, trae la propria forza dal conflitto.

Ed è di nuovo mito, non più immaginativo. In questi stessi giorni stimolata dal mio rifiuto al lavoro e allo sterile protrarsi di una creatività che stento ad assimilare con la vita quotidiana, vado con il pensiero agli anni degli ultimi bagliori dell'arte, quell'arte ancora capace di creare degli scossoni alle coscienze vigili. E agli anni Sessanta-Settanta che penso, affidandomi al caso, mentre allungo la mano per prendere una rivista dal tavolo. Cerco inconsapevolmente una voce per far parlare il mio rifiuto a "fare" ma anche rifiuto a "non fare". Gli occhi altalenanti si fermano su un nome: Jean Baudrillard. Da quell'intervista apparsa quattro anni fa su Flash Art, allora passata su di me senza lasciare segni precisi, trovo, se non una risposta

agli innumerevoli punti interrogativi, un segno in comune, un incontro, una possibile ragione nella quale il mio istintivo rifiuto possa trovare una fratellanza. E facile capire dalla lettura di questa intervista che non sono mutate le cose in questi ultimi quattro anni, e l'indifferenza di cui parla Baudrillard è ancora presente, e con contorni troppo precisi per poter essere qui, rappresentata. "C'è stato negli anni Sessanta-Settanta - esordisce Baudrillard - un grande barlume [...] dove si è assistito alla diffrazione delle scoperte dell'inizio del secolo". "La nostra epoca mi pare quella in cui l'immaginazione è più povera e in cui non si fa che subappaltare i segni dell'inizio del secolo". "... si può trarre molta energia dalla sparizione stessa [...] Il momento della sparizione è spesso un momento intenso, ed io vedo negli anni Sessanta-Settanta come un momento forte, durante il quale si è tratta, dalla coscienza della sparizione, tutta l'energia possibile. Si è visto o si è fatto sparire un gran numero di concetti, di forme, di miti antichi. Ora non ci resta neppure il lavoro del lutto, non resta che uno stato di malinconia". Continua: "C'è una volontà spontanea, generale, come se ci fosse ancora della cultura, dei valori comuni, eccetera. Si vede bene tutto questo in politica: tutta una classe politica fa ancora come se ci fosse dell'ideologia politica". "Allora forse non resta altra possibilità che negoziare la propria indifferenza come fa l'arte che, da circa mezzo secolo, negozia la propria sparizione". "Indifferenza: la parola è ambigua. Per noi ha connotazioni negative, tuttavia quando ne parlavano gli Stoici era una sorta di sfida al mondo. Gli stoici non vivevano l'indifferenza come una sorta di encefalogramma piatto, ma come una condizione tragica alla quale bisogna poter rispondere con un'indifferenza una posta in gioco, una strategia: drammatizzarla". "Il Postmodernismo prende atto della situazione d'oggi, della perdita del senso e del desiderio, dell'aspetto a mosaico delle cose, ma non dà della decadenza un aspetto grandioso. Per questo occorrerebbe una mediazione, una scrittura, forse. Un oggetto provocante attraverso la sua indifferenza».

Sarebbe facile andare a cercare nella tua sparizione, nell'indifferenza della morte, un ulteriore segno del tuo essere nel tempo, partendo dalla mia convinzione che la morte altro non è che un atto estremo della propria volontà e anche del conflitto che questa volontà può generare. Resta comunque il fatto che in questi giorni il mio pensiero si orienta, senza che io vi opponga resistenza, in tempi e luoghi generatori di nutrimenti energetici, all'interno di una problematica svuotante, intenta a rincorrere con la mente i residui e le ebrezze di quegli ultimi anni eroici.

Ricordo che la paura più grande, rispetto a me stessa e al mio vivere piano, era data, allora, dal

timore di perdermi nella coscienza e dal pericolo dell'emarginazione sociale.

Ho lottato per contenermi, e chiusa dentro una scatola munita di un foro, se pur limitatamente, ho potuto vedere. Alla notizia della tua morte, rivivo e piango la morte di un qualcosa che non ho mai posseduto, ma guardato, con gli occhi sgranati e il cuore aperto, attraverso quel foro.

Il tempo ha sgretolato la scatola contenitrice dei miei sogni proibiti, poiché questi anni hanno reso quei sogni inoffensivi e oggi, allargando il mio campo visivo, ho visto indifferentemente.

In questo altalenante spostamento del mio essere in tempi e spazi lontani fra loro, si inserisce, brutalmente, il già annunciato inizio della guerra nel golfo Persico.

Nel momento in cui le parole si sprecano, ho dovuto fare i conti con il silenzio; un silenzio profondo, fatto anche di indifferenza, un'indifferenza punta di tanto in tanto e sempre più frequentemente dagli aghi di un'indistinta ribellione. Ora che l'indifferenza sta perdendo i contorni che la definiscono, più netti si fanno quelli della mia ribellione. Sgretolatasi la scatola contenitrice, il mio sguardo può vagare insieme al corpo alla ricerca di verità altre, sicura ormai di non correre il pericolo della perdita nella coscienza. Le manifestazioni contro la guerra (come se la guerra fosse responsabile di se stessa) si susseguono; l'obbligo di rispondere con la propria indignazione contro un'entità astratta, ha portato molta gente nelle piazze, prima di rinchiudere di nuovo tutti davanti ai propri televisori.

Nelle fiabe c'è un cattivo e un buono e il buono, lo sappiamo tutti, vincerà sul cattivo. Non si è mai vista una fiaba, e non la si vedrà mai, in cui ci sono due cattivi che si combattono, perché verrebbe a mancare la possibilità di vittoria e di redenzione e con esse la possibilità di identificazione e di consenso. E difficile fare i conti con la propria solitudine e puntare la freccia della propria identità in luoghi "lontani" dai fatti che contano, magari sotto alle macerie, lì dove si realizza la distruzione. Mi ritornano alla mente le parole di Baudrillard circa la rappresentazione dell'indifferenza e conseguentemente la mia mente si catapulta nei luoghi dell'Arte.

25, 26, 27, *Gennaio*. Arte Fiera. Tutto come sempre; il mercato dell'Arte, come qualsiasi altro mercato, nell'indifferenza comprensibile di un universo che non può fermarsi a riflettere e/o a riflettersi, espone la propria merce agli innumerevoli occhi appena staccati dal video.

Passeggiando in quegli spazi alla ricerca di un volto conosciuto lo trovo circondato da un folto

numero di curiosi. È il volto di Bianca Nappi. La curiosità che si muove intorno alla scultrice calabrese è data dal fatto che, al posto della propria opera, Bianca, per protestare contro la guerra (ancora entità astratta) distribuisce dei sacchetti che lei stessa riempie di sale, per farne dono ai visitatori. Anch'io reclamo un poco di saggezza, ma non faccio in tempo a riceverla che prontamente la ripongo in borsa, per un senso di imbarazzo e vergogna verso quelle altre "realtà" che sono lì, in quei giorni, a pungolare un risveglio probabile dallo stato di indifferenza. Non voglio mettere in discussione l'azione di Bianca Nappi, anche se dubito dell'efficacia di quell'embargo verso se stessa; cerco invece un nuovo spostamento nel tempo, per ritrovare ciò che Bianca avrebbe potuto darmi e non mi ha dato.

Condotta per mano dalla tua autorevole figura, ritorno in quei luoghi per riviverne i fremiti postumi. Un gruppo di spettatori volontari, costretti in uno spazio disagiato che ne rende scomoda la presenza, assiste alla preannunciata "Performance". Potrei ricostruire quell'ora e mezza, eterna, in ogni suo momento, tanto mi ritorna tutto davanti agli occhi, ora, con una chiarezza sequenziale, sorprendente. La limitatezza del mio sguardo visivo, (siamo forse nel 1975 o giù di lì) probabilmente, è in perfetto accordo con lo spazio di azione limitato nel quale si svolgono i "fatti".

Per un tempo interminabile e con il corpo continuamente esposto al pericolo di una caduta che non avviene, Gina Pane sorregge un cucchiaino contenente della polvere bianca che sembra essere il contrappeso necessario all'equilibrio del suo corpo. Tutto ciò è mal sopportato dal pubblico (maschile) che manifesta i primi segni di insofferenza, usando espressioni verbali rivolte a puntualizzare con sarcasmo l'appartenenza sessuale dell'autrice. Quella polvere bianca, successivamente, la vediamo sui volti di due persone (Gina e un'altra donna) che, disposte ai due capi di un tavolo, si scambiano, nella noia più totale, una pallina da ping-pong. La lentezza dei movimenti dilata il tempo e anestetizza gli animi degli osservatori. Poi, Gina, si rifugia in un angolo; i suoi movimenti sono lentissimi, il suo corpo è chiuso. È buio, sempre più buio, e dal buio un improvviso, liberatorio fragore di vetri rotti. Gina, illuminata da una luce nuova, che riconcilia lo spazio con il tempo, si avvicina al simbolo della Città (Polis) e con un frammento di quel vetro appena infranto si procura delle ferite ai polsi. Ferite vere, dalle quali fuoriesce del sangue, vero, che va a cadere sulla rappresentazione dell'ordine sociale.

Le manifestazioni di insofferenza si fanno viscerali; qualcuno, non sopportando la vista del sangue, si allontana; un altro spettatore è sul punto di svenire. I più, dopo, manifestano la loro

indignazione, mettendo in mostra tutte le possibili "doti" intellettuali di circostanza, finalmente seduti sulle comode poltrone messe a disposizione dai responsabili della Galleria d'Arte Moderna. L'aggressività può così assumere aspetti più raffinati.

Anche Gina Pane ci ha lasciato, non molto tempo fa, ma il ricordo di lei amplifica il senso del suo pensiero eversivo, pronto a smascherare, con il linguaggio dell'esperienza del corpo, la violenza che si cela dietro alle parvenze perbenistiche di chi gestisce l'"ordine" sociale.

A domande senza forma vorrei dare risposte precise, in questo tempo e luogo. Cerco e trovo fratellanze; innumerevoli. Rincorro un linguaggio che non ha ancora consumato le proprie energie. Trovo autenticità sotterrate vive.

# Il museo nascosto

di *Dora Bassi*

**I**n questo nostro pianeta azzurro esiste una terra sommersa che di tanto in tanto libera forme di vita compiute e fertili ma in modo e circostanze così eccentriche ed occasionali da essere subito dimenticate. Incidenti nel compatto proliferare delle opere d'ingegno degli uomini. Sono le opere d'arte delle donne del passato. Al loro apparire assumono le colorazioni della luce che le riceve né sarebbe possibile distinguerle ed estrapolarle se non grazie agli stimoli pungenti di una curiosità intellettuale diffusa da poco, quella di donne che cercano le differenze della loro mente e ne vanno costruendo la storia e immaginando il destino.

"L'occhio dorme finché lo spirito non lo risveglia con una domanda", così cita Ulrike Hass nel catalogo *Das Verborgene Museum* (Hentrich, Berlino, 1987). Presa di coscienza neonata ed elementare, albori di una scienza che non prospera sul dibattito millenario ma vaga nei silenzi del mai detto alla ricerca dei propri strumenti conoscitivi. La storia del pensiero di donna non è mai stata scritta in questo mondo tutto permeato dalla presenza del suo corpo, unico dato necessariamente diverso nella precarietà di una giovinezza e bellezza obbligate, di una fertilità che sigilli la garanzia della specie. Questa nuova curiosità è un cataclisma non previsto dal sistema produttivo, ne intralcia il progetto. Tutto è partito appunto da una riflessione sul nostro corpo di donna, sul come esso sia diventato il contenitore di un sogno indistruttibile, quello di esistere nel sogno di un uomo. E questo, per Dante come per Tolstoj, Stendahl, Goethe, pare essere l'unico tratto di grandezza, l'unica genialità riconosciuta a una donna. Pensarsi non come oggetto d'amore ma come sorgente di pensiero vuol dire freddo, solitudine, paura. E poi alle donne pare sia negata la facoltà di illuminarsi della stessa eternità che producono, le stelle non appartengono a loro. Gisela Breitling cita la figura ideale dell'artista tracciata negli anni sessanta dallo storico dell'arte Albert Paris Guetersloh: "Nell'artista, nel suo autoritratto ideale, c'è il suo declino di madre e lo spirito che regge le stelle del padre".

Nell'iconografia tradizionale domina la figura del grande vegliardo, le vecchie vengono rappresentate come parche oscene e scarmigliate, eppure erano pellegrine d'Oriente, Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi, Irene di Spilimbergo, Marie Louise Vigée-Le Brun, i cui segnali appassionati venivano sopraffatti dalle stentoree voci maschili del tempo, e accadrebbe ancor oggi se altre donne non rifiutassero di consumarsi nell'età del loro corpo cercando di tessere attorno all'esile filo della storia l'immaginario di un prima e di un dopo. *Das Verborgene Museum* (Il museo nascosto) è la sigla di una lunga indagine condotta da un gruppo di ricercatrici tedesche su un'idea di Gisela Breitling ed Evelyn Kuwertz, e della mostra che ne è seguita a Berlino tra il 1986 e il 1987. Lo scopo era di portare alla luce e dare valore ad opere di artiste appartenenti a collezioni pubbliche berlinesi, trascurate da critici e studiosi e spesso confinate nei sotterranei dei musei. Furono catalogati circa seicento nomi, e non tutte le opere erano egregie. Furono trovate molte copie da grandi artisti, molti ritratti su commissione che fanno pensare all'esercizio di una professione in tono minore ma anche a una committenza che si rivolgeva preferibilmente alle artiste donne, a un collezionismo particolare; e allora sorgono alcune domande. Le autrici della prefazione si chiedono: come sono arrivate queste opere al museo? In quale considerazione erano tenute? Venivano esposte al pubblico? C'erano nei musei spazi riservati all'"Arte al femminile?".

E poiché compaiono anche forti personalità di artiste note, di altre meno note o ingiustamente dimenticate ci si chiede il perché di tanta noncuranza protratta nel tempo. I saggi di Ruth Nobs-Greter, Lida von Mengden, Marina Sauer, Ulrike Hass, Gisela Breitling, Renate Flagmeier ci danno risposte acute ma parziali. Le opere esposte negli spazi dell'Accademia di Belle Arti di Berlino su iniziativa della Nuova Società per le Arti Visive e nell'ambito dei festeggiamenti per il 750° genetliaco della città sono state selezionate non solo con criteri basati sulla qualità ma anche tenendo d'occhio le finalità della ricerca e il tipo di contesto.

"Molte di queste artiste - osservano le curatrici - hanno ben poche occasioni di essere viste, pertanto si è cercato di presentarle negli aspetti migliori e con opere più significative". Questa vuole essere una traccia per una storia dell'arte delle donne ancora tutta da scrivere. Negli Stati Uniti fa testo il Museo nazionale per le donne in arte a Washington, ma, si chiedono ancora le autrici della prefazione, sono queste raccolte esaurienti? Sono queste mostre di vera utilità dal momento che nella loro concezione stessa si enuclea la conferma di un'emarginazione e la prova di una volontà di auto-esclusione? "Per ora - concludono - questa è la sola risposta possibile ed è un modo per focalizzare punti di interesse che in altri contesti

verrebbero fatalmente trascurati". La speranza di Ann Souterland Harris e di Linde Nochlin che, dopo la mostra per donne artiste di Los Angeles nessuna iniziativa del genere sarebbe più stata necessaria, non si è avverata. "L'arte di provenienza femminile non è considerata componente naturale della cultura". Ma - e questo ce lo chiediamo noi - il vizio sta soltanto nell'occhio che guarda oppure anche nell'oggetto guardato esiste un seme di debolezza? Sfogliando il catalogo della sezione parallela, dedicata a un'antologia di artiste berlinesi contemporanee, quasi tutte di indiscutibile valore, e altri cataloghi simili che ci provengono da molti paesi d'Europa, spontaneamente ci si chiede come mai, in questo fervore di presenze qualificate nel panorama dell'arte contemporanea, predomini tanto spesso una palese volontà di inserimento, una certa ansia di "esserci". Come mai non si avverta l'irruzione della nostra oscura preistoria nel pensiero visivo, come mai non si protesti con l'opera stessa contro questa cultura che ci ha emarginate e messe in panchina, non venga la voglia di sovvertirne i termini e i parametri. Come mai, insomma, siamo così educate, così obbedienti a quelle leggi dell'estetica partorite dalle stesse avanguardie nelle quali le donne hanno pur avuto la loro parte, ma sempre come elementi di sostegno e che comunque sarebbero avvenute senza di loro. "Un Museo riservato agli artisti del Bricke - leggiamo sempre nel catalogo - non implicherebbe certo un'esclusione poiché questi artisti sono comunque presenti anche in altre mostre". L'esempio è molto suggestivo ma non calza al caso nostro. Leggo su di un vecchio testo: "Una delle aspirazioni della Bricke è quella di attirare a sé tutti gli elementi rivoluzionari in fermento. E questo che vuole esprimere il nome "Ponte" un'esperienza spontanea e reale di armonizzare vita ed arte". "Erano altri tempi, quelli" mi dicono, ma c'è da chiedersi quando mai sarà il tempo delle donne, e quando cesserà questa nostra ostinazione di bussare a porte serrate aspettando quello spiraglio oltre il quale ogni tanto passa qualcuna, purché conosca e rispetti le regole. Ma tutto si spiega forse nel sogno. Intendo dire nel nostro antico sogno di vedersi entrare nel sogno degli uomini.



PROSCENIO

# Il tempo rubato

*di Isabella Degani*

L'esperienza del gruppo DARS di Udine

**C**redo che ciascuno di noi, frequentando case di amici, ami occupare in quelle una certa sedia, ritrovare il suo posto: così lo sguardo può posarsi su oggetti conosciuti e seguire direzioni familiari quando si riflette, si parla, si ride e si pensa a nulla. Un vuoto, un nuovo ordine dato agli oggetti viene colto soprattutto da noi donne. Anche inconsapevolmente controlliamo questi interni che contengono colori, odori, debolezze, vittorie, i segni di un modo di vivere e l'intimità celata, quella che aleggiando si apparta e desta disagio in chi abbia l'imprudente ingenuità di volerla cogliere. Noi del DARS (Donne, Arte, Ricerca, Sperimentazione) non disponendo di una sede ufficiale, magari nel centro di Udine, dobbiamo contare, per svolgere i nostri lavori, sul piacere di ospitarci a turno. Quando tocca a me, sono contenta. Circondata dal giardino, vecchietta, tranquilla, sonnacchiosa e distesa in un magico e piccolo mare di grilli, tormentato dall'incostante verso delle rane, la mia casa mi piace di più quando riceve le donne del comitato. Ciascuna ha già preso il suo posto: Dora Bassi siede tra Claudia Degano e Roberta Corbellini; seguono Darinka Mo, Mariolina Meiorin, Giuditta Dessy ed Emilia Dellacà, alla mia destra. Chiara, sorridente e dal tratto quieto c'è Ivana Bonelli, da molti anni collaboratrice preziosa; manca Nevia Benes, artista minuziosa e sensibile, che ha saputo dare un apporto scrupoloso e infaticabile al gruppo. Molte di noi insegnanti, tutte svolgono professioni impegnative e hanno famiglia; pur sostenendo ruoli diversi e spesso con fatica, assecondando i bisogni di cui l'affettività si nutre, nessuna vuole e può placarsi nella quiete di una coscienza pacifica. Così il comitato è diventato un'altra casa dove si agitano creatività, pensieri, dubbi, interrogativi, tormenti e tensioni che si accordano nel fare, quando un progetto si accinge a prendere corpo dopo un percorso non casuale e accidentato. Risolute camminiamo, anche se talvolta con il sospetto di trovarci in uno di quei piccolissimi lavori di

Tanguy, dove non c'è separazione tra cielo e terra, mentre lontanissimi oggetti, disposti nell'infinito, compaiono, a dispetto di chi si attende il conosciuto e l'ordine.

Ma non è stato sempre così: l'orizzonte sembrava chiaro e senza troppe incertezze quando nel '79 Martignacco, un verde e tranquillo comune vicino a Udine, ospitava il primo convegno sulla donna nella cultura e nella realtà friulana, un'iniziativa organizzata da Elsa Buiese, poetessa vibratile e generosa. I lavori erano stati preceduti da un'indagine sulla produzione letteraria, poetica, saggistica e artistica delle donne friulane ed erano affiancati da una mostra d'arte visiva. In quella occasione nasce l'idea di formare un gruppo operante e permanente con lo scopo di dare spazio e visibilità al contributo delle donne nell'evoluzione culturale della regione. Infatti a quei tempi le artiste erano assenti o emarginate nelle grandi rassegne italiane, poco e male rappresentate nei musei nazionali e locali; e in seguito ai grandi movimenti culturali delle donne, esse reclamavano giusta attenzione e rispetto.

Lo stesso Comune, apprezzando il progetto, è disposto a dare una sede acconcia agli incontri che si susseguono numerosi e accesi. Fin dall'inizio polemiche e divergenze nascono sulla reale necessità di isolarsi come gruppo, parlando lingue diverse. Si temono il ghetto, l'etichetta di un femminismo superato, la scelta dell'autoesclusione dai grandi movimenti culturali. In quegli anni io con alcune compagne di oggi non temevo di tirarmi la zappa sui piedi, collaborando con passione a "Bilitis" (donnole, faine in friulano), un mensile di informazione politica e di cultura, che portava come sottotitolo: essere donne in Friuli. Bisogna pur dire che in Friuli era difficile. Come in altre parti d'Italia e oltre, qui, ancora più di oggi, ci veniva richiesto di fare le donne e non di esserlo. Era opportuno non avere pallini o manie, improduttive e devianti riflessioni; e ancora meno esprimerci, parlare. Chi intendeva farlo non piaceva né a uomini né a una certa parte di donne, nemmeno alla distribuzione che misteriosamente soffriva di intoppi. Alcuni giornalisti, che ancora oggi non mi piace salutare, occultavano "Bilitis" sotto pile di fumetti, "Play Men" e "Motori". I contributi finanziari giungevano a fatica anche dopo aver retto alla faticosa puntualità richiesta dagli Enti. Così, rimettendoci anche molto di tasca, abbiamo chiuso. Ma come faine: in dormiveglia. In attesa.

Intanto a Martignacco, raccogliendosi intorno a tre persone, il gruppo prende contatti con altri che agivano in altre parti d'Italia dagli anni Settanta, e specialmente con la D&A di Roma, alla quale si deve la nostra nascita legale: Comitato Friulano D&A (donna e arte). Ne sono le fondatrici Dora Bassi, Maria Teresa De Zorzi, artista lucida, riconosciuta e coraggiosa, Roberta,

archivista di Stato, storica e ricercatrice, pronta ad avventurarsi in territori e linguaggi diversi, trasportata dal gusto per la babele. Dora, la presidente, è un'artista affermata e insegna a Brera. Fa ancora la spola tra Milano e Udine senza arrendersi alle fatiche di spostamenti spesso scomodi. È una strana specie di motore solitario, pensante e creativo. Promuovere un'indagine interdisciplinare sul linguaggio femminile con lo scopo di identificare simbologie, scelte stilistiche, sintassi che si aprano sul problema della specificità di sesso nell'esperienza creativa, è l'intenzione, l'ipotesi di lavoro della D&A friulana. Non è poco e si decide, per procedere, di riflettere su temi che siano tipici della cultura delle donne e di collegare il piano simbolico dell'arte visiva con quello storico, letterario e antropologico. Secondo questo criterio, viene allestita, in un piccolo padiglione nello spazio della Fiera dell'hobby, una mostra: *Il tempo rubato*. Tra il verde di sane e anagraficamente illustri piante, tra barche, attrezzi per il giardinaggio e accattivanti "fai da te" che richiamavano l'attenzione di un pubblico variopinto, che intendeva occupare un inventato tempo libero, c'era un altro tempo, quello figlio del furto, che porta con sé un sentimento di colpa: quello che le donne ritagliano sotto occhi sospettosi, per esprimersi in un codice assolutamente privato e in solitudine. È una mostra anticonformista, pervasa dall'energia che nasce dallo scoppio festoso della liberazione; le opere esprimono una sostanziale convergenza sull'identità fiutata. Ogni artista riconosce di aver rubato il proprio tempo per la creatività. Linee, tendenze e tecniche si mescolavano spesso in un'atmosfera di autoironia; ma non c'era ancora consapevolezza programmatica sul piano dei linguaggi e della specificità di genere.

Per raccogliere riflessioni, pareri e punti di vista, Dora scrive a molte artiste famose. Alcune, preferendo il silenzio della loro torre, non entrano in contatto con noi; chi risponde, è per dichiarare un sincero disinteresse per problematiche del genere.

Così la questione si presenta come un piccolo iceberg sintetico: si lascia maneggiare senza correre il rischio di sciogliersi. Pare inattaccabile. La quasi totalità delle artiste chiede le vengano accordati il riconoscimento del loro valore all'interno della cultura dominante, l'accoglienza nei musei, la diffusione nel mercato. Rivendicazioni, non revisioni, né proposte sovversive.

Molte critiche d'arte si infuriano per il moltiplicarsi dei gruppi e per l'adesione di massa che deve fare i conti con il dilettantismo.

Intanto affluiscono al comitato, che si era staccato dal D&A di Roma per definirsi con la sigla

DARS (Donne, Arte, Ricerca, Sperimentazione), opere, riproduzioni di dipinti, ricerche sulla struttura. Si tratta generalmente del prodotto di autrici scontente della loro vita, che chiedono, sopra ogni altra cosa, aiuto e solidarietà umana, confondendo spesso sfoghi emotivi con espressività condotta a dignità d'arte. E mentre bisogna pur arginare il fenomeno, le professioniste tacciono: nessuna pare disposta ad avviare ricerche comuni sull'espressivo femminile nelle arti visive.

Si respira la stessa aria anche all'estero, a Retzhof, dove il DARS si reca per la fondazione della IAWA: le organizzatrici straniere, privilegiando ragioni corporativistiche, non sembrano interessate al problema del linguaggio. Si delineano chiusure, invece e piuttosto, intorno a piccole élites selezionate da critici d'arte; uomini e donne perfettamente in linea con i criteri che regolano l'arte contemporanea, difendono le loro posizioni e vogliono imporsi soprattutto negli ambiti dei Paesi ai quali appartengono.

Noi continuiamo a cercare e, dopo proposte, scambi di idee, accesi stati d'animo, realizziamo a Udine, per ampliare il campo di indagine, la prima Biennale internazionale di arti visive: *Matrimonio nella torre*. Il gruppo della ricerca, partendo da uno studio sul folclore, propone l'analisi dei miti indotti attraverso i mass-media, dei sogni preconfezionati, predisposti per l'adempimento dell'istituto del matrimonio, garanzia della conservazione dell'ordine sociale. Esso viene "atteso" e perseguito come un prezioso traguardo da Barbie e Harmony, le cui vocine insinuanti e persuasive sussurrano nell'educazione sentimentale cose allettanti o complicate, però mai eversive.

È l'estate dell'86 e la nostra organizzazione, stabile e riconosciuta dalla Regione Friuli-Venezia Giulia, può disporre per l'iniziativa del Museo della Città, sede accogliente e suggestiva. Nel caldo dell'affollatissima inaugurazione tre eleganti signore perdono i sensi. La specificità del linguaggio, quella che noi rincorriamo o vogliamo stanare, sollecitata dal tema autobiografico, lancia segnali: i simboli, talvolta aggressivi, occupano la maggior parte dello spazio, sulle tele le immagini premono e gli sfondi si addensano. Si può abbozzare l'inizio di una teorizzazione, anche se l'omologazione con il segno maschile spesso è ancora presente. Intanto in silenzio, con garbo, richiamate da altro interesse, alcune collaboratrici si erano allontanate. Il gruppo si stava assottigliando, quasi per una strana legge di natura. Anche la tolleranza sorridente, concessa da chi permette un giocattolo ai bambini per tenerli quieti, stava cessando; molti artisti ci guardavano con sospetto, con insofferenza: artiste legate allo spontaneismo, e che

non volevano essere o entrare nello spirito dei nostri temi, ci addossavano la responsabilità della loro autoesclusione. Nel frattempo Roberta, Mariolina e Darinka si erano inoltrate in un campo minato riflettendo sulla guerra e sul mito della donna guerriera. Si apriva anche per noi artiste un fronte a rischio, ma paradossalmente attinente al percorso che stavamo facendo e a ciò che ripetutamente lo disturbava: la prossimità e la promiscuità con lo spazio espressivo e simbolico del maschile. Con quale linguaggio avremmo potuto rappresentare o eludere la guerra e i suoi miti? Sul tema, nel dicembre '87, le ricercatrici del DARS organizzano nella settecentesca Villa de' Brandis a S. Giovanni al Natisone un seminario, fiancheggiato da elaborazioni iconografiche, al quale partecipano undici studiose italiane, tra le quali "tuonava" imponente Joyce Lussu.

La pubblicazione degli Atti sarebbe uscita nel '90, mentre il Museo della Città si disponeva ad accogliere la seconda Biennale internazionale d'arti visive: *Guerra - Immagini tra mito e storia*.

Le opere erano numerose; in molte si scorgeva un'emozione affaticata dal principio, dalla tensione ideale, dalla costruzione culturale, ma in tutte il formalismo cedeva alla forza espressiva del simbolo ed alla sua capacità di svelare la specificità del genere di appartenenza.

In quell'appuntamento il DARS ospitava anche il pulsare di un segmento dello straordinario diario di Charlotte Salomon, una giovane artista ebrea incalzata dal sentore di una Morte che organizzava se stessa nei campi di sterminio. Faceva freddo e si andava attorno chiacchierando, sostando, guardando per terra o per aria: nonostante poche delle artiste avessero vissuto la guerra, in tutte era assente la celebrazione del sangue; la simbologia era invece prostrata dal coinvolgimento, seppure nel pensiero, imposto dalla guerra normata dai maschi, di cui si può essere le compagne, le madri, le sorelle o le vedove a cui resta una medaglia per il valore riconosciuto all'altro.

Chiusi i battenti della Torre, il DARS continua a nutrirsi delle ricerche, dello studio, dell'espressività in arte visiva che ciascuna svolge anche in ambiti personali.

È un organismo, il comitato, che pretende di vivere la libertà e di crescere resistendo ai venti contrari, accaparrandosi altre forze se alcune vengono a mancare; così le collaboratrici "esterne", che con costanza avevano partecipato alle iniziative e al pensiero per avviarle e realizzarle, contente e compunte, firmano il nuovo statuto.

Lo studio del notaio era severo come quelli di tutti i notai che si rispettino. Io mi sentivo Pinocchio oppresso dalla paura della "Giustizia", mentre Dora non intendeva più che le sue dimissioni da presidente venissero ancora rifiutate: due "legislature" erano state qualcosa, voleva cedere il passo. Sarebbe toccato a me.

Ciò accadeva nel novembre dell'anno scorso, dopo un lungo lavoro che aveva sacrificato vacanze e riposo e molto, come sempre, della vita familiare e, perché non dirlo?, del portafogli nell'attesa dei contributi, per organizzare la terza Biennale internazionale. Tema: *Memories*.

Sin da *Il tempo rubato* il DARS ha organizzato iniziative che tendessero a raccogliere riflessioni sull'intimo. I temi che richiamavano le artiste, invece di imprigionare fantasia ed immaginazione, sapevano stimolare le loro forze ed anche la loro disposizione a seguire un itinerario che ha portato in questa mostra necessariamente al soliloquio, in quell'area dove la sperimentazione, tormentata e ricca di esiti, è inesauribile, dove vengono tutelate le differenze, dove si muovono o si raggelano emozioni, che trovano nel simbolo "la parola" per dire esperienze individuali e per questo uniche. La memoria.

Alla memoria non si sfugge, talvolta nemmeno con la volontà o con la malattia.

Negli spazi del Museo della Città, di nuovo, con la simpatia degli uscieri, che ormai ci conoscono bene, danzano presenze che non vogliono morire, trappole innocenti e tagliole, brusio di ricordi, la magia di notti stellate, segni che si perdono in spazi cosmici ed inspiegabilmente sicuri, spavento e malinconia: interni sorvegliati e inconsapevolezze. Forse le donne riescono a ricostruirsi la carriera per la pensione con difficoltà, ma tutte hanno sotto gli occhi la loro vita e, anche se non vogliono, la guardano. Il Museo era diventato nel '90 come una grande casa, della quale le artiste si erano quasi impossessate senza intenzione e che avevano popolato di simboli forti e di emozioni narrate, lasciando per questo un "vuoto" a mostra finita. Sono le 23 e le nostre voci sospese insieme ai pensieri non lasciano il mio studio.

Se si crede che l'arte non sia un'astrazione alla quale tendono gli uomini o una categoria quasi teologica che voglia concedere piccole parti di sé nel loro prodotto, ma viceversa che nasca da un bisogno umano, anche inconscio, allora essa diventa espressione, comunicazione che trascina il profondo di chi la produce.

Perché mai, allora, non dovrebbe portare con sé, e in sé i segni che nascono dall'esperienza,

dalla totalità dell'esistere?

Per l'uomo e per la donna l'esistenza è diversa. Perché non dovrebbero essere allora diversi gli esiti in arte? Porto giù in cucina bicchieri e piatti. Non è concepibile un'arte asessuata. Chi ce lo impone, e perché? E soprattutto, dove sta scritto! Perché le artiste dovrebbero essere obbedienti sacerdotesse dei capricci di un'Arte, per di più cangiante e volubile, come quella tinta delle esigenze del mercato e della critica riconosciuta?

Se un'artista tende a quest'Arte rinuncia forse ad esprimere il suo mondo, rinuncia a se stessa approfondendo le sue energie nell'omologazione. I grilli tacciono: forse sta per piovere. Se invece sceglie di porre la sua attenzione sulla qualità differenziata del simbolo, o si lascia coinvolgere dall'immaginario della sua identità, penso che essa produca se stessa, produca un'arte che, negli occhi attenti e preoccupati di capire, possa distinguersi da quella maschile.

Ma la lettura diventa difficile a chi non possieda lenti speciali, e d'altra parte bisogna fare i conti con quelle donne che in arte hanno fretta, che cavalcano l'effimero amandolo e credendoci, mentre temono l'emarginazione, quella zona che ai loro occhi appare come una palude sorda e risucchiante, popolata di stupidi fantasmi e di bisogni che si raccontano senza la possibilità di essere appagati.

Soltanto rispettando i tempi lunghi, quelli richiesti dall'indagine, le artiste saranno in grado di essere una voce diversa per una storia da costruire. Calo le persiane, controllo il gas e spengo le luci.

Noi del DARS non possiamo contare su artiste o ricercatrici che tendano, anche se inconsapevolmente, a cantare in un altro coro, quello grande, che pare non abbia bisogno di voci bianche. Per adesso basta: cerco una posizione per prendere sonno. Penso a Biancaneve, ma mi vengono in mente troppi laboriosi nanetti, il cacciatore sensibile e disturbato da scrupoli, e particolarmente la bara di vetro dove giace, composta in una morte fiorita ed apparente, la fanciulla che "attende", per risvegliarsi, il leggero bacio del Principe Azzurro.

PROSCENIO

# Sotto il manto di Mnemosyne

*di Laura Safred*

Il convegno delle storiche dell'arte ad Amburgo

**D**a dieci anni le storiche dell'arte dei paesi di lingua tedesca si danno un appuntamento biennale in forma di convegno per analizzare il rapporto tra la loro disciplina di studio e la condizione femminile. L'incontro, giunto alla sua quinta edizione, si è svolto quest'anno a luglio in Amburgo. Il luogo vi ha introdotto il suo genio: la specifica tradizione culturale della città anseatica ha inciso infatti nell'individuazione del tema, ma soprattutto nella rotta metodologica impressa alle quattro giornate di lavoro.

Tema e metodo scaturivano dall'ultima opera di Aby Warburg, "Mnemosyne", in cui il grande storico dell'arte amburghese aveva progettato un atlante di immagini per interpretare la storia dell'arte associando materiali visivi prelevati da un repertorio sterminato e posti in relazione in modo non gerarchico, sempre mutevole. Opponendo un intreccio sincronico tra soggettività e stratificazioni culturali alla rigidità lineare dei sistemi, l'esperienza dell'individuo e le sue pulsioni venivano riconosciute per la prima volta da Warburg come fondanti nella creazione e nell'analisi dell'opera d'arte. Mnemosyne, madre delle nove muse e dea della memoria, ha offerto al convegno un'estesa tematica; nel contempo la posizione teorica di Warburg, che richiede un rapporto dinamico e attivo tra opera e osservatore e che concepisce l'arte come prassi sociale e come parte costitutiva della storia psicologica dell'uomo e dell'identificazione del soggetto, ha indicato il metodo di lavoro. Warburg, figlio di una schiatta di commercianti e banchieri, introdusse all'inizio del secolo nell'ordine dello stesso ambiente borghese di Thomas Mann l'inquietudine delle "forme del pathos", personificate nell'arte da figure simboliche come la ninfa, che l'arte fiorentina del Quattrocento aveva espresso quale sintomo dell'irrompere delle istanze dell'emotività e degli affetti nella struttura normata e



intellettualizzante della cultura umanistica. La morbida e inquieta silhouette della ninfa, dai capelli e dall'abito stellato enfiati dal vento di una primavera botticelliana, si è disegnata leggera anche nell'aria dell'incontro di Amburgo: nelle sale dell'Università in cui si svolgevano le relazioni, nell'Accademia di Belle Arti e negli edifici industriali dov'era allestita una mostra parallela al convegno, negli interventi delle artiste realizzati in quei giorni sul tessuto vivo della città, dai docks del porto al municipio dell'antica Altona.

Amburgo è stata anche la patria di Gertrud Bing, la storica dell'arte che aveva affiancato Warburg nelle sue ricerche e che alla morte dello studioso, avvenuta a Londra nel 1929, aveva preso la direzione della sua biblioteca, quand'essa costituiva ormai uno dei centri più importanti per lo studio della storia dell'arte e per l'elaborazione di quella metodologia degli studi iconologici, di cui Panofsky e Gombrich sarebbero stati i rappresentanti più illustri. Le storiche dell'arte di Amburgo hanno assunto a loro volta su di sé questa eredità, intitolando a Gertrud Bing il loro gruppo di lavoro. Ed è stato questo circolo, formato da giovanissime studiose, che ha ideato il convegno, saldando in un unico anello il messaggio di Warburg e le riflessioni sullo stato attuale della ricerca storico-artistica. Il punto di forza su cui le studiose amburghesi hanno fatto leva è stata così *la memoria*: la warburghiana Mnemosyne, tessitrice di una storia dell'arte intrecciata sulla rete dei ricordi collettivi e individuali si è riproposta come uno strumento o un'arma del presente, per combattere l'appiattimento e la perdita di identità. I temi dei seminari, condotti in parallelo durante il convegno, scavavano in questo centro di gravità: il ricordo come elemento del processo creativo, l'arte come luogo della memoria soggettiva e sociale, i segni della memoria dentro e fuori dall'arte di avanguardia, la differenziazione dei sessi nella percezione dello spazio e dell'architettura, la lettura in chiave femminista delle tesi di Warburg, pathos e patologia delle forme d'arte, la femminilità come follia e elemento strutturante nell'immagine del potere e del fascismo, l'esperienza quotidiana delle artiste.

La ricchezza dei temi e la molteplicità dei punti di vista delle relazioni convergevano a loro volta su alcuni interrogativi di fondo. La memoria si identifica con la donna e trova nell'artista il suo recipiente privilegiato? L'artista scopre la propria identità e la propria linfa vitale nell'esercizio e nella salvaguardia del ricordo, evocato poi dalle forme dell'arte? A loro volta queste domande ci fanno riflettere sull'angolo visuale dal quale affrontare lo strumento della memoria. Uno strumento di salvezza o un progetto? Il valore della memoria è stato infatti messo duramente alla prova dalle avanguardie storiche, che hanno lottato contro il

logoramento e il rischio di un'arte ad una dimensione, fondata sull'isolamento interiore e sull'autonomia dei mezzi espressivi, a favore dell'opera intesa come intervento e utopia sociale e riproducibile. Ci chiediamo quindi fino a che punto l'etica del ricordo e la proiezione nel futuro si escludano a vicenda, quali siano i punti di contatto e di scambio per raccogliere la preziosa eredità del Moderno e il suo patrimonio di istanze liberatorie e progressive.

Ma l'esigenza primaria che è emersa fin dall'inizio ad Amburgo con forza dirompente è stata quella di creare o di rinnovare il legame tra pensiero e prassi, tra l'opera delle artiste e le analisi delle teoriche. Ed è stato subito evidente che non si trattava di una posizione di principio ma di un bisogno inciso in quella zona della coscienza che presiede alle scelte di metodo e di comportamento e che investe il senso e i fini dell'opera d'arte e dell'indagine storico-critica. L'incrinatura di questo rapporto necessario si è accentuata nell'area tedesca per cause storiche e sociali che si manifestano nella codificazione dei confini disciplinari, nella specializzazione a cui ha corrisposto una struttura istituzionale stabile e produttiva, ma anche una rigida delimitazione dei campi di attività e delle relazioni reciproche tra lo studio dell'arte nelle università e nei musei e il lavoro delle artiste. In un tale assetto, generatore di pensieri forti, la delimitazione dei campi provoca e riproduce quella separazione dell'arte dalla vita che proprio Warburg aveva combattuto fino allo spasimo. A questa divisione dei ruoli e al confinamento dell'arte in uno spazio subalterno, rescisso dall'esperienza e dalla storia, il convegno dava la sua più limpida risposta, congiungendo il momento della riflessione a quello della creazione dell'opera. La scelta di allestire una mostra dal titolo *L'altra memoria*, a cui partecipavano diverse autrici, era soltanto il manifesto di questo tipo di approccio. Ma ancor più significativa è stata l'impostazione di una parte consistente degli interventi. Le storiche dell'arte hanno verificato il proprio metodo confrontandosi direttamente con le opere, le artiste hanno presentato le opere trasformando le loro relazioni in vere e proprie performance. Sono stati così attraversati e infranti molti confini: le artiste hanno fronteggiato la componente teorica del loro lavoro, troppo spesso negata in nome della presunta incapacità storica e costituzionale dell'autore a parlare della propria opera, offerta quindi senza difese alle manipolazioni teoriche. Le storiche dell'arte hanno a loro volta respinto la costruzione di sistemi astratti, nei quali l'opera perde la propria origine concreta diventando pretesto funzionale per la trasmissione di valori ad essa estranei o addirittura ostili.

Dalla figura sinuosa della ninfa, figura dell'arte scossa da un'intensa luce vitale, giunge fino a noi un messaggio e un impegno: la possibilità reale, sperimentata ad Amburgo da un gruppo

larghissimo di donne, di congiungere teorie e prassi e di rompere le barriere accademiche erette sempre più alte e fragili in un tempo culturale come il nostro di difesa dei territori, spesso inestetizzati dalla rinuncia ad incidere sulla vita reale, sui pensieri, sulle speranze.

PROSCENIO

# A contatto con la pietra

*di Paola Redaelli*

Incontro con Grazia Marzot

**M**aria Grazia Marzot è italiana, ma vive negli Stati Uniti, a Boston. Di sé dice di essere una scultrice, ma ormai non scolpisce più da anni. Fa invece dei quadri, di cui mi sono innamorata quando l'ho conosciuta. In scampoli di spazi che si riconoscono come casalinghi, ma appaiono silenziosi e remoti, campeggiano due o tre cuscini, coloratissimi e in dialogo tra loro, oppure, buttato su una sedia, un vestito afferma una presenza dimessa e insieme inquietante. Le forme sono rigorose, nitide e contrastano con i colori vivi, spesso addirittura squillanti, dei pastelli, stesi in modo originalissimo. La "texture" (non ho saputo trovare la traduzione esatta di questa parola) dei suoi quadri comunica una sensualità fortissima, ma controllata, persino con durezza. Pervia di questi quadri, sono diventata curiosissima di lei e della sua arte. Perciò sono andata a intervistarla quando è venuta in Italia, nella sua casa, una vecchia stalla restaurata isolata nella campagna dell'Umbria meridionale. Nella casa di Maria Grazia Marzot noto subito una piccola scultura in cui si intravede una forma di donna seduta sui talloni. Mi piace molto e glielo dico. Anche a lei, mi risponde, piace molto. E di Bettina Eichin, una sua amica tedesca e lei dice che le ricorda le sue sculture. Ho visto in foto le sculture di Maria Grazia e mi sono parse piuttosto diverse. Incuriosita le chiedo in che senso la scultura di Bettina le ricordi le sue.

*MGM:* E per un motivo duplice: da una parte c'è una forma semplice, morbida che riflette, incorpora un'idea che sento simile. È una figura femminile, non ha il viso, e le mie sculture sono sempre senza viso. Quando ho fatto la prima scultura, ero turbata per il fatto che non avesse la testa. Mi sono detta: "Ma cosa fai, non vorrai sottolineare che la donna è puro corpo, senza intelligenza!". Lungi da me, la cosa non era stata intenzionale.

È la pietra che, quando sono in contatto con lei, mi dice che cosa devo fare. Ho un rapporto intensissimo con la pietra: ecco perché, non potendo più scolpire per la mia malattia, mi sento monca. D'altra canto - e mi indica le foto delle sue sculture - la statuetta di Bettina ha le stesse forme arrotondate e in esse si può cogliere un procedimento di astrazione che anch'io ho utilizzato. Io però tratto la pietra diversamente da lei; solo in alcuni punti la levigo, altrimenti lascio dei segni rozzi e decisi di scalpello.

*Perché ti piace lasciare questi segni nella pietra?*

È una celebrazione del lavoro e del rapporto con la pietra, soprattutto del rapporto con la pietra. Mi piace moltissimo. A tredici anni mi sono innamorata del non finito di Michelangelo. Però, mentre facevo queste sculture, non ci pensavo più, a Michelangelo. Quando ho una pietra davanti, comunque, rarissimamente mi sento di levigarla, salvo per delle parti, che allora servono un imperativo formale, servono a rendere la forma più completa. Così, in questa scultura - di nuovo mi indica una delle foto - da un lato c'era un ginocchio e un seno e dall'altro, dove doveva esserci l'altro ginocchio, mi è venuto di fare una conchiglia levigata. A posteriori posso fare delle meditazioni su questa scultura. Per esempio, che mentre scolpivo, ero presa da problemi di rinascita, di trasformazione, e allora la conchiglia...

*Questa scultura, quando l'hai fatta?*

Nel 1981, la prima l'avevo fatta nel 1979.

*Dopo vent'anni che non scolpivi...*

Dopo vent'anni, anzi di più. La prima scultura l'ho fatta a tredici anni, era la testa di Marzio, mio fratello. Andavo, dopo la scuola, da uno scultore. Lui, dopo avermi fatto fare un disegno, mi aveva detto che ero adatta per scolpire, che dovevo prendere della creta e fare qualcosa. Poi mi ha insegnato come si fa una testa e mi ha detto di portarmi un modello. Io mi sono portata sulla canna della bicicletta il mio fratellino e ho fatto il suo ritratto in creta. È venuto bene, lui mi ha detto che ero proprio una scultrice nata, e abbiamo deciso di fare un calco. In cera.

*Perché hai smesso di scolpire?*

Ho smesso di scolpire alcuni anni dopo. I miei allora mi lasciarono fare il liceo artistico, anche perché ero una donna e loro pensavano che non avessi bisogno di fare il classico. Ho smesso

dopo il liceo artistico. Per capire il perché ci vorrebbe qualche annetto di psicoanalisi. Comunque, adesso, penso che allora non potevo essere felice e fare la scultura per me avrebbe voluto dire essere felice. Allora dicevo a me stessa che o potevo essere grande come Michelangelo, oppure era meglio lasciar perdere. La verità però è un'altra: la mia famiglia era dilaniata, lacerata, io non sapevo che fare ed ero infelice. Allora, dopo il liceo artistico, ho deciso di fare l'assistente sociale, ho scelto di occuparmi dei mali degli altri. Dopo un paio d'anni però mi sono stufata perché era proprio poco stimolante intellettualmente, e sono andata negli Stati Uniti. Lì almeno, ho fatto un po' di lavoro intellettuale. Ho preso un *master* in sociologia, ho fatto quell'università che i miei ritenevano che una donna non dovesse fare. Soprattutto, quella mia prima permanenza negli Stati Uniti mi è servita a stare lontano dai miei e dalla mia famiglia. Ho incominciato a capire qualcosa dell'influenza che essa aveva sulla mia vita e della mia vita in generale. Però la scultura è uscita dalla mia esistenza per circa ventidue anni... Non me ne sono più interessata, non andavo nemmeno più ai musei e alle mostre, se non da turista. Forse un atteggiamento diverso mi avrebbe fatto troppo soffrire. Però ho continuato a disegnare, questo sì, perché è una cosa che si può fare seduta sul divano con gli amici. Bevendo un bicchiere di vino, io facevo un ritratto a qualcuno; quando ero in vacanza, facevo paesaggi. Non ho mai smesso di fare queste cose e ciò mi è servito a tenere in esercizio l'occhio e la mano. Allora la mia creatività, la mia attività consistevano nel lasciarmi muovere, commuovere dalla faccia di un amico o da un paesaggio e nel rispondere facendo dei segni sulla carta. In modo molto modesto... Gli amici dicevano: "Uh, che bello, me lo regali?". Ma tutto si fermava lì, io non avevo il coraggio di approfondire la mia ricerca, di fare una ricerca formale.

*Dopo che sei tornata dagli Stati Uniti, mi dicevi, sei andata in Germania, a studiare teologia...*

Sì, quella era un'altra cosa che mi interessava molto, oltre alla sociologia. Anni prima avevo messo una pietra sulla mia sessualità... In Germania, però, mi sono innamorata, si è mosso il blocco della mia sessualità, ho rinunciato ai miei voti. Sono scappata insieme all'uomo di cui mi ero innamorata (un pastore americano, convertitosi al cattolicesimo) e siamo tornati insieme negli Stati Uniti. Per dieci anni e più ho lavorato di giorno e studiato la sera. Ho preso un pRd e ho insegnato sociologia nelle facoltà di medicina. Dovevo lavorare, perché avevo sposato un uomo con sette figli. Ho smesso di insegnare quando ho raggiunto finalmente lo status di *assistant professor* all'Università del Massachussets. Non ne potevo proprio più, ero esasperata dalla mia sorte intellettuale, perché, sai, le facoltà di medicina negli Usa sono davvero la morte

intellettuale. Ho dato le dimissioni con l'idea di cercarmi un posto in un'altra facoltà. Ma allora era il '79 e cominciava ad essere difficile trovare lavoro all'Università. Per un anno ho preso il sussidio di disoccupazione, però, per non deprimermi avevo deciso di chiamarlo il mio anno sabbatico. All'inizio di quell'anno ho pensato di fare... - naturalmente non ho pensato subito alla scultura, ero stata tanto repressa prima, che c'è voluto un po' di tempo e di lavoro prima di riscoprirla - di fare tutte le cose belle che non avevo avuto il tempo di fare negli anni precedenti. Per esempio, di leggere qualcosa di diverso dai noiosissimi articoli di sociologia. Mi sono fatta un elenco di tutte le cose che non avevo detto (*Anna Karenina*, Virginia Woolf ecc.) e mi sono goduta tutti quei libri. Poi mi sono detta: "Mi iscrivo a un corso di ceramica". Sai, una di quelle cose un po' frivole... La creta mi era sempre piaciuta. Ho deciso di imparare a fare dei vasi con la ruota. Avevo appena avuto un brutto attacco di sclerosi multipla che mi aveva lasciato il braccio sinistro semi-paralizzato e non ero ancora guarita bene. Insomma, mi sono resa conto di non avere il controllo sufficiente per tenere la creta sulla ruota che girava. Quando ci ho provato, sono rimasta male. L'insegnante allora mi ha detto: "Non importa, fai degli altri vasi, dei vasi a mano". Io mi sono messa in un angolo e ho cominciato a fare vasi a mano: uno, due, tre, quattro, cinque, sei, poi mi sono stufata e allora un giorno ho preso un blocco di creta e mi sono messa a giocare, per vedere che cosa ne sarebbe uscito fuori. Ne è uscita fuori una figura femminile, una statuetta piccola, raffigurante una donna seduta, appoggiata indietro sulle mani, con le ginocchia piegate, alta 10 o 12 centimetri.

La statuetta mi ha suggerito di essere incinta. Dopo averla fatta in quel modo rustico e primitivo, mi sono subito detta: "Guarda, interessante, facciamola un po' più grande". E ho deciso di farla più grande, sempre in creta. Allora, ecco, si è mosso qualcosa dentro di me perché mi è venuta un'improvvisa determinazione. Continuavo ad andare in quello studio dove insegnavano a fare vasi e un giorno ho fermato una che nemmeno conoscevo e le ho chiesto di sedersi nella posizione della mia statuetta per vedere che cosa succedeva delle spalle in quelle posizioni. Sono anche andata da un'amica incinta di sette mesi per vedere come i seni di una donna in gravidanza, seduta nel modo che pensavo, io si modificano: io volevo proprio fare quella forma, che è molto bella, molto diversa, molto speciale. Ho finito così anche la seconda statuetta: aveva una faccia ben determinata, finita. Era un pochino il mio autoritratto, anche se io non l'avevo fatto consapevolmente. Dopo ho saputo che chi lavora in creta, se fa una figura, spesso fa un autoritratto. Dopo aver fatto della mia statuina una terracotta, ho continuato a sentire dentro di me, molto forte, quella che prima ho chiamato determinazione. Allora mi sono detta: "Questa la voglio fare in pietra".

*Al liceo artistico, scolpivi in pietra?*

Sì, il professore mi aveva individuata come l'unica del mio corso capace di lavorare la pietra e mi aveva messo nella cantina del liceo a scolpire. L'amore per il marmo e per la pietra mi è nato lì. Lì ho anche imparato ad usare tutti gli attrezzi, i diversi scalpelli. Dunque, sapevo scolpire la pietra, ma ciò non bastava per realizzare il mio progetto. Dovevo anche trovare un posto dove lavorare. Ho provato ad andare ad iscrivermi all'Accademia di Boston, ma mi hanno detto che al momento lì nessuno scolpiva la pietra. Finalmente ho trovato una scuoletta di scultura. In quella scuola hanno subito riconosciuto che ero perfettamente in grado di lavorare da sola e mi hanno trovato una pietra, una pietra calcarea, tipo pietra serena. Mi sono messa al lavoro e subito mi sono resa conto che non potevo copiare me stessa. La pietra richiedeva che io facessi una forma più stringata, più astratta. Allora ho fatto un piccolo studio, usando la creta, ma pensando "pietra" nella mia testa. Poi sono tornata alla pietra e ho fatto la forma che vedi nella foto e che è decisamente astratta: la testa non c'è e non ci sono né i piedi né le mani. Il corpo di una donna incinta è diventata una forma, anzi un complesso di forme architettoniche, alcune delle quali astratte. Il ventre è una sfera, le spalle e le braccia sono due colonne, le gambe sono diventate un solo elemento che sostiene la sfera del ventre. L'ho chiamata *Gestation*.

*Così, insomma, hai ripreso a scolpire...*

Quando ho finito questa scultura, ho incominciato a pensare tra me che avrei dovuto decidere sul che fare della mia vita. Mi sono detta, e anche senza grandi difficoltà né grandi ansie, che dovevo tornare alla scultura. Anzi non ho pensato la parola "tornare", ho pensato che la grande forza che sentivo dentro di me doveva essere espressa. Per un paio di anni ho avuto la consapevolezza di star disseppellendo qualcosa che era dentro di me come sotto la lava di un vulcano: me e la scultura, me e il mio essere vero, la mia identità, tutto ciò che era stato sepolto per anni sotto altre cose (i servizi sociali, la sociologia, la teologia) che pure avevano espresso una parte importante di me. Anche l'amore per l'uomo che sposai aveva contribuito a cancellarmi in parte.

*Vorrei chiederti una cosa che ho in testa da quando ti ho conosciuto. Il fatto è che trovo sbalorditivo che tu sin da piccola ti sia messa a scolpire. Sì, mi colpisce questo fatto della scultura. Scrivere, dipingere o disegnare sono cose che tutti impariamo a fare sin da bambini e non c'è bisogno che nessuno ti dica che sei capace di farle, mentre la capacità di scolpire richiede di essere scoperta. Anche a te qualcuno ha*



*detto: "Scolpisci, perché ne hai la capacità". Forse, da sola, non ci saresti arrivata. Comunque, dopo, hai capito che ti piaceva. Come l'hai capito? Perché proprio la scultura?*

*(Si commuove)* Non so, forse perché scolpendo tocco la pietra. Toccare la pietra è un'emozione molto forte. Forse mi viene da piangere perché adesso non la tocco più. Perché toccare la pietra è una cosa così primitiva... In un certo senso è come se toccassi la parte più primitiva, più vera, la parte di me che sa e che vuole esprimersi.

*Parli sempre al presente, come se per te la scultura fosse ancora una possibilità. Già... Comunque, ritornando alla tua risposta, effettivamente quello che mi hai detto è molto particolare. La pietra evoca davvero, è qualcosa di primitivo, un sasso. Ed è molto particolare anche il fatto di pensarsi come una pietra, come un sasso da toccare e da modellare.*

Da modellare e da rendere bello, formalmente compiuto. Mentre scolpisci, avviene un processo, ne fai di strada: il primitivo scompare, la pietra cessa di essere come un sasso per strada al quale puoi dare un calcio. Diventa una bella forma, il primitivo viene elaborato.

*Dopo la prima scultura, dopo Gestation che cosa è successo?*

Ho fatto altre due sculture che io ritengo importanti, ma con molta più sofferenza che la prima. La seconda, in particolare, è stata molto sofferta. Ero in Germania, per un anno sabbatico di mio marito e mi chiedevo che cosa mai avrei fatto se non mi fosse venuta un'idea. Poi qualcuno mi ha regalato una pietra... L'idea mi è venuta, l'idea mi viene solo a contatto con la pietra. La terza scultura l'ho fatta dopo il mio ritorno negli Stati Uniti. Sai, questi tempi lunghi si spiegano col fatto che per scolpire la pietra ci vogliono mesi, lavorando per quattro, anche sei ore al giorno. Ad ogni modo, la terza scultura non si richiama più al corpo femminile. E una forma completamente astratta e l'ho chiamata *Tra l'uno e il due* - è un'espressione di Evelyn Fox Keller. Si tratta di un insieme di forme molto organiche. Se la guardi da un lato appare una forma unica, un'enorme conchiglia. Dall'altro lato invece le forme sono due, due forme che si individuano nella loro diversità: una è liscia, l'altra conserva invece tutti i segni dello scalpello.

*Poco fa hai detto che l'idea ti viene solo a contatto con la pietra. Potresti spiegarmi meglio?*

Sì, è la verità, anche se quelli che conoscono il mio modo di lavorare con gli acquarelli, la matita, il carboncino o il pennello, trovano strana questa affermazione. Con questi mezzi io

non ho mai fatto una cosa astratta. Ciò mi provoca un gran senso di inadeguatezza, perché talvolta penso che effettivamente solo l'arte astratta sia arte nel senso più alto del termine, nella nostra epoca. Io invece sono legatissima al mio modello. Al contrario, quando scolpisco, non ho bisogno di nessun modello. La mia vera creatività e anche l'astrazione nascono per me solo dal contatto con la pietra. Anche se lavoro in creta, in genere, ho bisogno di un modello.

*Hai fatto una mostra delle tue sculture?*

Sì, all'inizio le mostravo solo ad amici e parenti. Poi ho fatto una mostra negli Stati Uniti con tutte le mie sculture, inclusi alcuni lavori che io considero più accademici e che avevo fatto nel periodo in cui, dopo essere tornata dalla Germania, mi sono finalmente riuscita a iscrivere all'Accademia di Boston. Li ho messi perché i miei amici li giudicavano molto belli. Quasi tutte le mostre che ho fatto, a partire da quella, le ho fatte in spazi alternativi. Poche in gallerie ufficiali, perché io non appartengo, non faccio parte dello *stable* di nessuna galleria. *Stable* vuol dire stalla, ed è il gruppo di artisti che fa capo in modo molto rigido a una galleria.

*Quando hai cominciato ad avere rapporti con il mondo degli artisti?*

Alla fine del 1979, quando mi sono iscritta all'Accademia di Boston. Lì è stato facile. Basta conoscerne uno, poi conosci anche gli altri. Dopo l'anno all'Accademia, ho preso uno studio alla periferia di Boston dove c'erano anche molti altri artisti.

*È stato importante il rapporto con loro?*

Sì, anche se meno di quello che pensavo e speravo. Ero molto sola e sentivo il bisogno di molti *inputs*. Di me stessa dicevo: "J'm a recycled academic", sono un professore riciclato. Poi ho scoperto che è molto limitato quello che gli altri ti possono dare sul piano strettamente artistico. Il mio senso di identità l'ho trovato solo nel rapporto con il mio lavoro. Adesso mantengo un rapporto con tre o quattro artisti, paghiamo insieme un modello e lavoriamo insieme una volta la settimana, ognuno prendendo spunto da quel modello.

*E il tuo rapporto con il femminismo, quando è avvenuto?*

Quando sono tornata con mio marito in America, nel 1968. All'inizio è stato un rapporto molto letterario e intellettuale e non ho partecipato - forse volevo proteggere una parte di me che era appena nata, la mia sessualità e il mio rapporto d'amore con quell'uomo che avrebbero

forse potuto essere minacciati da un mio impegno più vivo - dicevo, non ho partecipato a gruppi. Molto dopo, quando tutte le altre della mia età i gruppi li avevano già vissuti, sono stata io a creare dei gruppi o a parteciparvi. Il femminismo, tra l'altro, deve avermi dato un po' di coraggio per ritrovare il mio rapporto con la scultura. Tu non mi hai fatto domande sui soggetti delle mie sculture, ma la mia prima scultura è chiaramente nata da un fatto che io ho vissuto con tantissima passione e sofferenza. Allora, dopo tantissimi anni, ero riuscita ad entrare in contatto con una parte di me che voleva un figlio. Però quel desiderio non era stato accettato, anzi era stato duramente rifiutato da mio marito. Per sostenere il suo rifiuto, lui aveva utilizzato lo stesso argomento che io avevo per anni usato con me stessa per non ammettere il mio desiderio: la mia malattia. Per un po' abbiamo parlato, ma intanto il nostro matrimonio aveva cominciato a sgretolarsi. Io ho rinunciato a quel figlio, ma quel desiderio finalmente ammesso a 39 anni credo abbia contribuito a produrre quella statuetta di cui ti ho parlato. Allora, però, di tutto ciò non ero consapevole.

*Io non ti ho chiesto del significato che aveva avuto per te la scelta di quel soggetto perché mi era sembrato chiaramente quello di una ricreazione di te stessa. Effettivamente però si tratta di due significati diversi.*

All'inizio, dopo aver fatto la mia prima scultura, mi sono resa conto soltanto che essa incarnava in qualche modo il mio desiderio del figlio. Alcuni anni dopo sono diventata consapevole dell'altro significato. Che è poi anche il desiderio che ha vinto. Il desiderio del figlio l'ho ucciso sul nascere, l'altro invece l'ho portato avanti.

*Quando hai smesso definitivamente di scolpire?*

Sei anni fa circa, quando la malattia mi ha tolto le energie necessarie. Ma, a dire il vero, già prima avevo trovato delle difficoltà. Per esempio, per un anno intero non ho scolpito niente e mi sono messa a fare degli acquarelli, per vedere di trovare qualcosa di più fluido, di più libero. Non che la pietra mi costringesse: ero io che mi sentivo poco libera nelle mie possibilità di esprimermi. Poi ho fatto una mostra: gli acquarelli hanno avuto successo e ne ho venduti tanti. Erano prevalentemente paesaggi. Benché siano piaciuti, io continuo a ritenere che non siano stati un lavoro importante. Anche se, ripensando ad alcuni di essi che non erano paesaggi ma *interiors*, interni, c'erano delle soluzioni formali che ne facevano dei quadri, dei lavori insomma in cui posso ancora credere, di cui posso essere contenta. Mi sembra sempre comunque che non siano all'altezza delle sculture, anche se forse questo mio giudizio risente

di scorie romantiche che ho conservato nel mio modo di guardare al lavoro artistico.

*E dopo quell'anno di acquarelli?*

Ho continuato a fare studi di modelli, preparatori di sculture. Ho fatto parecchie *gouaches*, alcune anche belle, ma nemmeno quelle a mio avviso sono importanti.

*Giudichi allo stesso modo anche i pastelli che fai adesso?*

Sì e no. Nel pastello c'è più il mio intervento, nella scelta di ciò che voglio ritrarre. Ma siamo sempre lì. Anche se li faccio da sola nel mio studio e non ho mai un modello, io quando faccio i pastelli non invento, non ci riesco e nemmeno mi piace farlo. Devo ritrarre qualcosa. La mia creatività sta in questa scelta, oltre che naturalmente nel focalizzare lo sguardo su una cosa piuttosto che su un'altra e nel modo di ritrarre.

*A me sembra importante questo passaggio dal ritrarre un modello in qualche modo "dato" al riprodurre spazi e oggetti pensati e scelti da te. Non potrebbe voler dire che stai arrivando a trovare non solo dei soggetti ma anche una materia tua, che non è più la pietra, ma è comunque tua?*

È vero, è una ricerca personalissima. Usando i pastelli, ho anche cambiato stile rispetto agli acquarelli che facevo prima. Il mio stile è diventato più controllato - forse anche perché, con la malattia che avanza, io ho il terrore di perdere il controllo su di me e sul mio corpo. Quanto al modo di trattare il soggetto, i miei pastelli, sia la serie dei cuscini, sia quella successiva dei vestiti, non sono nature morte. I cuscini spesso riempiono il quadro intero, sono in relazione l'uno con l'altro, diventano metafore di sentimenti umani, si muovono. Della serie dei vestiti, una mia amica critica, presentando il mio lavoro, ha usato un'espressione che mi è sembrata molto vera. Ha detto: "Marzot adesso sta facendo una serie di vestiti che sono degli autoritratti surrogati, fortemente emotivi. In effetti ho ritratto vestiti miei e ciascuno di loro ha per me un significato molto particolare.

*Quando ho visto i tuoi pastelli a Boston, continuavo a dire a me stessa che sì, erano proprio cuscini, erano proprio vestiti, eppure mi sembravano qualcosa d'altro. Cuscini e vestiti nei tuoi quadri diventano altro, pur essendo riconoscibilissimi come oggetti determinati. Poi mi ha molto colpito anche il modo in cui tu tratti il pastello. Non l'avrei mai riconosciuto come pastello, a prima vista mi sembrava quasi olio.*

Io tratto il pastello in modo diverso dal solito. Dei miei quadri, del mio lavoro, io in inglese

dico: "I'm painting" e li chiamo dipinti. I miei amici ribattono sempre: "No, you are not painting, you are not using anything wet, you are drawing", tu disegni.

*Perché ti piace questo modo di trattare il pastello?*

Perché lo trovo molto sensuale. Lavoro molto con il dito, per cui c'è il contatto diretto con la materia del colore. Il pastello può essere definito come il pigmento, che è il colore allo stato più puro.

*Più primitivo?*

Sì, ho pensato anch'io a questo aggettivo ieri sera, dopo la discussione con te.

*Come ti sei posta, usando i pastelli, il problema per te centrale del dar forma?*

Scolpendo, si lavora sulle forme nello spazio tridimensionale, con il colore invece si fa tutt'altra operazione. Io mi sento molto all'inizio. Non ho mai avuto dimestichezza con il colore e i suoi significati, anche simbolici. La creatività insita nel dar forma, quando faccio dei pastelli, la vedo, la sento nella composizione. In un quadro della serie dei vestiti, in quello del vestito di Natale per esempio, c'è una forma diagonale nera che lo attraversa e che è creata da un angolo della sedia, dal vestito nero che è buttato sulla sedia e di nuovo dalla sedia. Ecco, quel quadro lo puoi anche girare a testa in giù e quella forma regge, c'è ancora. Nel creare questo tipo di forme, io trovo la validità del mio lavoro. In più naturalmente c'è il colore, qualcosa per me molto eccitante, con degli echi emotivi molto forti. D'altronde, anche scolpendo ci sono modi diversi di dar forma. C'è per esempio chi lavora a togliere, come facevo io, e chi lavora aggiungendo, per esempio con la creta.

Io avrei potuto continuare a scolpire con la creta, facendo poi dei calchi, per esempio in bronzo. Ma a me non interessa. Per due motivi: primo, perché io amo il rapporto diretto con la pietra sulla quale lavoro appunto 'a togliere'; in secondo luogo perché non mi piacciono le mediazioni tra me e la mia opera, tra me e l'oggetto che esce. Sai, per fare un bronzo, si lavora la creta e poi si fa il calco per poter riprodurre ciò che si è fatto in bronzo.

*Come ti viene in mente il tema di un tuo lavoro? Tu hai fatto delle serie di quadri con lo stesso tema.*

I temi sono sempre nati per caso. Ho sempre scoperto il tema di una serie solo dopo aver fatto

almeno il secondo quadro.

*Ma come nasce il primo, come ti viene in mente?*

Quando lavoro non penso ad altro che al quadro che sto facendo. Poi mi viene in mente qualcosa di simile, ma solo quando ho terminato il primo. E come se fosse necessario per esaurire un'idea, un concetto. E avanti così, finché il sentimento che ha generato il primo quadro, a un certo punto, finisce. Quando ho incominciato a lavorare coi pastelli, ho scelto di ritrarre angoli vuoti e abbandonati del mio studio. Era come se cercassi me stessa nello spazio. Era uno spazio molto spesso desolato. Su questo tema ho fatto molti pastelli, che però non ho mai esposto in una mostra. Dopo, invece, è stato diverso. Ho incominciato ad identificare uno spazio e poi a piazzarci l'oggetto che volevo. La scelta dell'oggetto, all'inizio, non è consapevole. Per i cuscini è andata così: ero in un periodo difficile della mia vita, stavo divorziando, e mi sono detta che dovevo lavorare ad ogni costo. Mi sono messa nel mio studio: di fronte a me avevo dei cuscini, i miei cuscini e dico miei perché da sempre confeziono cuscini, con scampoli scelti da me per i loro particolari disegni o colori. Ho buttato due o tre cuscini in un angolo e quando la composizione è stata tale da suscitarmi una certa sensazione di piacere - non solo estetico - e da spingermi a prendere i pennelli, allora mi sono messa al lavoro. Finito il primo quadro, ne ho voluto fare un altro, migliore, e poi altri ancora, diversi ma sempre sul tema. Lo stesso è avvenuto per i vestiti. Il primo quadro della serie l'ho fatto dopo un anno che non lavoravo più, l'anno dopo il divorzio. Un giorno sono entrata a Siena in un negozio di tessuti bellissimi fatti da un'artista del telaio a mano. Mi sono messa a parlare con lei di quello che significa essere artigiani e mi sono innamorata di una delle giacche che lei vendeva. Non potevo permettermela, allora le ho proposto un baratto: un mio quadro per la sua giacca. Le ho fatto vedere le foto di qualche mio quadro e lei ha accettato entusiasta. Sono tornata a casa con questa idea di fare qualcosa per lei e ho fatto il primo dipinto della serie dei vestiti. Ma allora non lo sapevo, di fatti l'ho intitolato *Dietro la porta*, perché nel quadro c'è, su una sedia, quella giacca stupenda e, dietro, una porta che si apre misteriosamente. E una porta che compare anche in altri miei quadri. La serie dei vestiti, oltre al tema, ha in comune anche un elemento della composizione, un filo elettrico che corre lungo il muro e va a finire chissà dove. Nella stanza in cui dipingevo, c'era effettivamente un filo elettrico simile, ma ciò non ha alcun significato perché tante volte nelle mie composizioni io trascuro elementi che fanno parte realmente dello spazio in cui si trovano gli oggetti che io ritraggo. A un certo punto, anche quel filo è diventato un elemento consapevole della composizione. Mi piaceva molto e

mi è sembrato che dovesse esserci anche nei quadri che ho fatto dopo. *It belongs there.*

*Vedo qui sul tavolo tutta una serie di acquarelli di sassi. Dopo aver tanto parlato di pietra e di scultura, questi acquarelli mi sembrano in tema.*

Sì, sono acquarelli diversi da quelli che facevo un tempo. Già da un paio d'anni mi interesso ai sassi, alle rocce. Per un'estate intera ho fatto schizzi di sassi ad acquerello seduta su una spiaggia del Massachussets. Nei miei schizzi, quei sassi e quelle rocce diventavano qualcosa di molto bello, molto astratto, con pochi colori. Quest'anno, anche per la mia ridotta capacità di muovermi, ho trovato qui alcuni sassi stupendi con linee naturali astratte che suggeriscono a loro volta delle forme e mi sono messa a far loro dei ritratti. Li chiamo ritratti perché sono qualcosa di più e di diverso da dei sassi.

*Un'ultima domanda. Mentre lavori, o comunque in relazione al tuo lavoro, cambia l'immagine che hai di te stessa normalmente, se ne produce una nuova?*

Sì, quella dello scultore, della scultrice. Ancora adesso, a chi me lo chiede, io dico che sono uno scultore, non un pittore. L'immagine evocata in me da questa parola rimane ancora la più forte. In essa c'è un'idea di me 'asexual', forse androgina. Quando lavoro, io non sono né donna né uomo. Quando smetto di lavorare, invece, divento consapevole di essere una donna. So di essere una donna nel mondo di relazioni relative al mio lavoro - mostre, contatti vari - e anche quando vedo la gente reagire alle mie mostre e ai miei quadri. In questa immagine di me scultrice o scultore, c'è anche la sessualità, nel senso di passione.

*La passione di dar forma, per esempio?*

Sì. Ad ogni modo voglio dire che la mia parte creativa ritengo che si sia espressa al meglio nelle mie sculture. Se incontro qualcuno e voglio che conosca il mio vero io, tiro fuori di tasca le foto delle mie sculture, come altri tirano fuori le foto dei bambini.

*Sì, lo hai fatto anche con me. Io però avevo visto prima i tuoi dipinti, i tuoi pastelli. Sono quelli che mi hanno "commosso", come dici tu, e portata fino a qui per conoscerti meglio.*

# La donna con i piedi nell'acqua

di Eleonora Fumagalli

*Un progetto teatrale di un anno realizzato dal gruppo bolognese Laboratorio Teatro 4, iniziato con un'esperienza di scrittura scenica tenutasi all'interno della Sezione Femminile del Carcere Dozza di Bologna.*

"Era un rito il lavaggio dei piedi per la nonna... Si trascinava alla fontana con il secchio vuoto, poi accendeva il fuoco, scaldava l'acqua, poi lentamente la versava... e stava lì... per delle ore...".

"Ora non è più lei, le mani come occhi e gli occhi divenuti mani per la pietà e l'odio e la paura... Ora non è più lei". "Padroni della casa i pensieri, di un arido cervello, in un arida stagione". Sono frammenti di *Caffè* (l'ultima è una frase strappata a T.S. Eliot), il testo di uno spettacolo ancora in costruzione, anzi: sono i frammenti di un *Caffè* (probabilmente greco, comunque del Sud, di quelli popolari, per intenderci) e dei suoi abitanti dopo lo scoppio di una guerra. È uno spettacolo dall'itinerario lungo e complesso, un po' particolare. Nasce in un carcere nel mese di marzo del '90 e debutta (debutterà) in quello di settembre del '91; scrittura scenica di un gruppo di carcerate, rappresentazione realizzata all'esterno da otto attrici (e due attori), elaborazione drammaturgica e registica da parte di una donna che, al lavoro, ha intercalato una maternità. Fonte di tanti fatti interessanti è il gruppo Laboratorio Teatro 4 di Bologna. Il gruppo (formatosi nell'83 sull'onda dei gruppi di base del teatro di ricerca) è composto da quattro attrici e un attore: Daniela Nicosia (attrice e regista), Renata Mazzanti (attrice e organizzatrice), Alberta Tosi (attrice e aiuto-regista), Piera Dattoli (attrice) e Labros Mangeras (attore e tecnico luci). Nell'88 viene contattato dall'Assessore alle Politiche Sociali del comune di Bologna (allora era Silvia Bartolini) per un progetto di laboratorio teatrale da tenersi all'interno della Sezione Femminile del Carcere Dozza di Bologna. Il gruppo accetta e comincia un'avventura, un'esperienza complessa che non si è ancora conclusa, dove il fare teatro si intreccia con la vita di molte donne in un percorso a tappe: il carcere, il laboratorio con otto attrici e due attori coi quali viene ripercorso (nel novembre '90) il lavoro fatto dietro le sbarre,



per poter poi passare alla costruzione definitiva dello spettacolo e mostrarlo all'esterno. Per problemi amministrativi la Direzione della Dozza non ha dato continuità al laboratorio, non permettendo alle protagoniste di arrivare alla realizzazione dello spettacolo. Il "Laboratorio Teatro 4" ha deciso di non lasciare morire l'esperienza, trasformandola senza tradire la voce originaria. Proverò a raccontarlo.

Due parole sul carcere: costruito coi dettami dei carceri di massima sicurezza e pensato per 450 persone, è abitato da 600 detenuti (con una Sezione Femminile di 50/60 donne), più gli agenti di custodia, più la direzione. La struttura è tutta in cemento, anche le panchine del cortile sono in cemento: calde d'estate e gelide d'inverno.

Il testo di *Caffè* è un po' particolare: si tratta di una scrittura scenica il cui compito è quello di portare (nel senso di trasportare, non riportare) la parola di altri, una parola visualizzata, metaforizzata, resa poetica perché arrivi lontano. In altre parole: salvare la scrittura dall'impossibilità di mostrarsi attraverso i corpi che l'hanno generata. Verrà affidata ad altri corpi, corpi che si fanno contenitori: a loro è delegato il compito di incarnare ciò che altri hanno creato, trasformarlo con la propria presenza, giustificare i sentimenti che lo attraversano.

Comunque l'LT4 aveva deciso di portarlo fuori e per farlo è arrivato a decidere non di ridurre il testo al numero dei suoi componenti, ma di cercare altri attori con cui ricostruire il gruppo originario e il suo percorso laboratoriale. Dieci attori, otto donne e due uomini, uno nel ruolo di un soldato-giocattolo, l'altro di una ballerina consunta. Attualmente esiste solo una parte dello spettacolo, il resto sta ancora avvenendo. Così non è possibile parlarne "a freddo".

Una sera della primavera scorsa Renata mi parlò di *Caffè* e della Dozza, cioè di cosa significasse "prendere vita" teatralmente da situazioni forti, tanto da poter segnare lunghi percorsi e pregnanti di qualcosa di necessario, che non partisse da un dato biografico o da un'idea privata, intima magari, individuale, ma non esclusiva: qualcosa di urgente.

Fonte drammaturgica può allora essere un incontro umano agito ai limiti di una situazione: la situazione stessa: il dolore.

Rendere il dolore esistenziale un'esperienza teatrale, renderlo al femminile. Forse riscattarlo cercando di restare su quella linea sottile che separa il mondo dei vinti da quello dei vincitori,

non volendo essere né gli uni, né gli altri. Ecco: una drammaturgia sulla non relazione nata da un incontro, da relazioni di testimonianza.

Un carcere non può contenere tutto il dolore che vi dorme dentro. Chi lo abita viene da lontano e guarda lontano e in questa doppia direzione rischia di lacerarsi ancora, anche se non lo ha voluto.

E poi, perché un dolore in forma di metafora non ci emozioni troppo, basta sapere che la sua antica origine ce lo restituisce come mito. Una favola da cui prendere le distanze o qualcosa di sbagliato che ha preso corpo (un corpo che non possiamo conoscere) magari vicino a casa nostra: bisogna pensarci.

Guardare lontano anche con gli occhi chiusi. Parto da uno scritto di Renata: "Come tutte le cose che incidono profondamente nella nostra vita, il primo momento in cui affrontiamo qualcosa di ignoto rimane impresso e vivo. Mi navigano in pancia i colori ossessivi del cemento e del blu delle porte: La prima volta sono entrata con il gruppo delle consigliere e l'Assessore alle Politiche Sociali. Era autunno avanzato. Abbiamo aspettato stipate nella guardiola, un tempo lungo. Il passaggio dal Metal Detektor mi fa sentire completamente scoperta (sono anch'io potenzialmente una delinquente): mi impressiona la giovane età delle guardie. Consegna la borsa, apri la borsa, dai la carta di identità (la mia identità). Ritira la borsa (l'identità sarà riconsegnata all'uscita). Si apre la seconda porta. Passiamo alla palazzina della Direzione. L'ufficio del Direttore è scarno ma accogliente. Lo sguardo passa sulle pareti e si ferma sulle finestre. Sbarre. E già galera. Il nostro Caronte ci guida verso il portone degli Inferi. Un portone blu enorme, di cui si apre solo una piccola porticina, si passa una alla volta. Sbarre di un altro cancello. Vengo presa dalla frenesia di entrare, presto, presto! Purché tutto questo finisca. Il muro che circonda le case matte è altissimo, infinito, lungo, ossessivo, bianco. Sono nel centro di un incubo. Finalmente arriviamo alla Sezione Femminile. Qui le cose si confondono, non ricordo se le detenute erano già ad aspettarci o se sono arrivate poco alla volta. Troppo spesso identificarsi fino in fondo non è comprendere ma traslare sé stessi, le proprie paure, su altri. Sono stata male anche la seconda volta che sono andata in Dozza. Per me poi era particolarmente facile scivolare sul terreno dell'adesione. Avevo precedentemente lavorato in situazioni limite, con vite e destini al limite e ne ero rimasta travolta, come unica soluzione: la fuga. La totale adesione o identificazione è stata spesso una trappola per la mia generazione (ho trentasei anni). Stare un po' al di qua e usare strumenti di lavoro serve di più

a chiarire i punti di vista, a stabilire le zone di contatto, a permettere di far emergere le differenze e le similitudini. Tutto ciò che si doveva fare era mettere a disposizione la propria esperienza lavorativa, "passare" le tecniche al fine di raggiungere uno scopo comune pur partendo da punti di vista differenti. La nostra chiarezza ha funzionato. Non mi sono (non ci siamo) sottratte agli scontri, sia verbali, sia fisici (negli esercizi), ho cercato di modificare il mio essere attrice. Anche noi lavoravamo nella stessa gabbia".

*Alberta:* Ci avevano proposto di fare un corso, un laboratorio teatrale e noi abbiamo accettato. Così ha preso il via una trattativa fra assessore e carcere durata circa un anno e mezzo. Intanto ci siamo chiarite quali potevano essere i nostri obiettivi. Che senso poteva avere, come farlo. Inizialmente avevamo pensato ad un periodo di sei mesi: volevamo agire su un obiettivo concreto come poteva esserlo quello di arrivare ad uno spettacolo. La proposta non è passata perché essendo un carcere giudiziario non era possibile un intervento così a lungo termine e i finanziamenti non sarebbero stati sufficienti. Si è deciso per tre mesi. Abbiamo cominciato con una frequenza di due volte alla settimana, poi sono diventate tre per un totale di quattro ore piene. Lì il tempo è estremamente scandito e stabilito rigorosamente e le ore della socializzazione sono obbligatorie e tassativamente nel pomeriggio, per cui avevamo questo orario rigido, subito dopo il pranzo. Per partecipare al corso di teatro ogni detenuta poteva decidere da sé se partecipare o meno, noi abbiamo imposto solo dei limiti di numero: non più di quindici partecipanti.

*Daniela:* Quindici era per noi il massimo con cui poter lavorare bene. Hanno fatto un'assemblea tra loro in cui si sono scelte e il gruppo che ha deciso di partecipare lo ha fatto fino alla fine.

*Alberta:* In quel periodo, nella sezione femminile, erano una trentina. C'era anche un corso di giardinaggio che abilitava ad un diploma, con la frequenza obbligatoria dalle ore otto alle sedici. C'era chi aveva questo impegno o altre che lavoravano in cucina, una era addetta alla biblioteca, altre facevano il corso di yoga, ecc. Pur avendo questi impegni sono riuscite a seguire tutto il laboratorio, organizzandosi in modo tale da riuscire a farsi sostituire negli impegni di "lavoro". Hanno preso il lavoro teatrale molto sul serio, portandolo fino in fondo.

*Daniela:* All'inizio abbiamo deciso di non conoscere i reati per cui erano lì. Il mio molo era molto delicato e non potevo permettermi pregiudizi, la maggior parte erano dentro per problemi di droga, ma c'era anche dell'altro. Per esempio una di quelle che la direzione voleva propormi era Francesca Mambro, una delle imputate per la strage del 2 Agosto; la direzione

voleva assolutamente che lei entrasse a far parte del corso; lì ho avuto dei problemi morali molto seri. Poi mi sono detta che non avrei potuto dire di no, perché nel momento in cui accetti una sfida di questo tipo, l'accetti fino in fondo. Però poi erano le stesse detenute che non la volevano; si crea questa specie di codice d'onore interno per cui esiste l'inaccettabile, qualcosa che è troppo per essere dimenticato anche lì dentro, per cui si dice no, ma collettivamente. Poi, per fortuna, non se ne è fatto niente grazie agli impegni processuali della Mambro, quindi il problema ci si è posto solo moralmente. Delle altre non sapevamo niente. Solo col procedere del lavoro e l'instaurarsi di un rapporto di fiducia si sono aperti degli sprazzi di colloquio, per cui ci siamo conosciute, lentamente. Quasi tutte erano tossicodipendenti, poche erano lì per furto. È stato importante non sapere nulla di loro all'inizio. Abbiamo avuto una prima riunione in cui ci siamo presentate e abbiamo chiarito subito che andavamo lì per realizzare un progetto di lavoro che richiedeva impegno e partecipazione. Ci siamo messe in relazione subito sulla base del lavoro, il resto è venuto dopo. Questa chiarezza iniziale ci ha ripagate, in tutti i sensi. Alla fine ci siamo anche affezionate e anche un bel po', ma tutte quante lo si è ammesso alla fine, poco a poco. Ogni volta, salutarsi, era sempre più difficile, anche perché eravamo sempre noi ad andarcene. Con qualcuna si spera di risentirci anche fuori. Il problema è che già dopo poche ore che sono fuori rientrano nel giro dei loro affari e ci si perde. Con una di Milano, c'è stato particolare affiatamento, speriamo che almeno con lei sia possibile risentirci. Ha cominciato a drogarsi a tredici anni, adesso ne ha trenta. Aveva perso tutti i denti e se li è rifatti in carcere pagandoseli lavorando in cucina. Molte di loro avevano superato la fase dell'astinenza essendo lì da qualche anno, abbiamo lavorato insieme per tre mesi ed erano lucide e perfettamente critiche, avevano interrotto un ciclo. Ma ce n'era uno più grande per il quale il carcere è solo una tappa: la terribile lucidità con cui decidere che quella è la tua vita e da lì non ci sono fughe. Era di quella di Milano la frase "io ho smesso di farmi il problema di smettere di farmi".

Il gioco di parole si contorce tra le dita. Restiamo zittite da ombre di pensiero, nel mio ricordo il volto di un'amica (anche lei di Milano) chiusa in un cerchio la cui origine ha radici profonde, a volte evidenti altre inspiegabili, ma non nasce da quegli occhi la falsa lucidità di una disperazione che non è tutta tua. Da una bocca senza denti ne esce il fiato pesante. Ci sono tanti modi di subire lo stesso destino, ne fai un motivo d'orgoglio: è tutto quello che hai, quello che sei rimasto. Di fronte a me Daniela in attesa di un figlio: l'immagine del cerchio si sovrappone a quella del suo caldo addome rigonfio. Il laboratorio di novembre (quello con le attrici e gli attori) fuori dal carcere ha pulsato dei ritmi che una donna incinta sa emanare: una

regista "col pancione" fa rivivere a dieci persone un percorso di lavoro vissuto da quindici donne carcerate. Comprendere il dolore di altri a distanza, il dolore di una tragedia sentita ma mai conosciuta mentre la dolce goffaggine di Daniela, che essendo all'ottavo mese fatica a muoversi, fa sorridere di tenerezza. Forse il teatro può davvero avere a che fare con la vita.

*Daniela:* Immaginavo che ci fossero delle tossicodipendenti, ma non che lo fossero quasi tutte.

*Renata:* Quando le ho incontrate la prima volta sono stata colpita dalla loro giovane età. Avevano le tute colorate perché venivano dal corso di yoga e mi ricordo con precisione che ho pensato che potevo benissimo essere una di loro e una di loro me. Le linee di confine sono sempre molto sottili.

*Alberta:* Il problema di come presentarci, di come giustificare la nostra presenza in quel luogo era un problema solo nostro perché nasceva da un disagio che era solo nostro. Lì erano loro le più forti, nel senso che, in qualche modo, quello era il loro territorio e il motivo per cui loro erano lì era chiaro, mentre non lo era il nostro ed eravamo noi ad essere entrate senza un reato, ma con questa parola "teatro".

*Daniela:* Infatti il primo giorno ci siamo riunite intorno ad un tavolo ed abbiamo parlato del teatro chiedendoci tutte che cosa ne sapevamo. Noi abbiamo spiegato un po' la nostra prospettiva e il modo in cui lo si sarebbe fatto: senza un testo dato, cominciando con il training, poi le improvvisazioni, la scrittura scenica, il punto di partenza, cioè un'immagine. Per loro il teatro era più che altro un edificio, per una era un luogo di lavoro nel senso che ci era andata a rubare. Un'altra aveva visto uno spettacolo di teatro per ragazzi quando andava a scuola e per lei era questo buco nero dove l'avevano portata. Un'altra mi disse che l'attore è un giullare, un buffone, uno che ha tante facce e questa era quella che si occupava della biblioteca, quindi aveva potuto leggere qualcosa a riguardo. Per altre era il nulla, ma per tutte era sinonimo di "mostrarsi", truccarsi nel senso di farsi belle per farsi vedere. La cosa che ricordo di più di quella volta è un chiacchiericcio, un parlarsi addosso con un'assoluta disabitudine all'ascolto. Difficilmente in carcere ci si ascolta, è più urgente farsi sentire e ci si abitua a dei livelli molto alti di volume. Quindi la prima tappa importante del lavoro dei primi giorni è stata l'educazione all'ascolto. Ci siamo sottoposte anche noi ad una disciplina che non era solo quella della creatività ad orari fissi e predeterminati, ma era quella fatta di piccole forme e dal modo di prendere il lavoro, pur amplificando al massimo la disponibilità ad adeguare noi e le nostre tecniche. Ottenere che non si fumasse durante le improvvisazioni, che non si

chiacchierasse, che non si perdesse l'energia di fronte alla fatica fisica e alla paura del giudizio della compagna di cella o di quella con cui avevano un rapporto più diretto. All'inizio più determinante del rapporto fra loro e noi, lo era quello tra loro e il giudicarsi reciproco di fronte all'essere esposti nelle improvvisazioni (o anche nei semplici esercizi): mostrarsi, diventare goffe, uscire dalla gestualità fissa del proprio ruolo, significa rischiare di perdere sicurezza. Infatti, le dinamiche di relazione potevano facilmente prendere il sopravvento sul lavoro, ed è stato così all'inizio, poi ha preso il sopravvento soprattutto il fatto di agire una fisicità e un'esplosione di energie altrimenti negate in un luogo dove la rigidità e la mancanza di contatto sono la regola. Il contatto corporeo, il toccare il proprio corpo e quelle delle altre era qualcosa che scatenava anche reazioni di disorientamento, non solo perché in carcere non c'è occasione di contatto fisico se non quello, di una certa intimità, con la compagna di cella (sono in celle da due), ma anche perché dietro a delle gestualità stereotipate stanno dei ruoli riconosciuti, delle gerarchie relazionali, oltre che delle storie personali. Allora abbiamo cominciato distinguendo la rigidità e la fissità dall'autodisciplina, la concentrazione e l'impegno, cominciando da noi stesse, anche perché lì più che altrove conta quello che fai e come lo fai, non quello che dici. Lo sforzo era proiettato verso la regolazione delle relazioni perché, finalizzate a un lavoro, si esprimessero al meglio e non soffocassero nel caos anche esistenziale che lì voleva sfogarsi, col rischio di negare anche questa esperienza. Abbiamo cercato la fiducia reciproca applicando su noi stesse le regole che ci eravamo date, non mancando mai agli incontri e cercando di mantenere alto il livello dell'energia di fronte a qualsiasi difficoltà e prendendo sul serio anche lo spazio: una stanza non molto grande con due finestre interne su cui si affacciavano le vigilatrici, due casse, una sedia, qualche mattone. Abbiamo fatto tutto solo con questo.

*Alberta:* Così a poco, a poco abbiamo ottenuto il silenzio, ma un silenzio pregnante, quello di chi è concentrato, agisce, lavora, è presente e visibile non perché fa rumore. Vincere il caos e il rumore, lo sfogo del resto comprensibile visto che comunque lo spazio del teatro rappresentava per loro soprattutto un'evasione. Riuscire a pensarlo come impegno è stata una cosa da conquistare. Non è stato facile anche perché abbiamo dovuto lavorare sull'abbassamento delle nostre difese professionali. All'inizio ci appoggiavamo a tutto ciò che conoscevamo per darci sicurezza e sentirci meno disorientate. Poi abbiamo capito che dovevamo superare questo livello che non faceva altro che metterci "dall'altra parte" rispetto a loro.

*Renata:* Quando siamo arrivate a togliere i freni all'uso del corpo, permettendogli di esprimersi,

vibrava molta sensualità, quasi carnalità, una prepotente presenza di questi corpi e c'è stato un momento in cui ho sentito che mi stavo "mischiando" anche fisicamente con quelle persone. Un po' di inquietudine, poi è diventato giocoso e generoso perché alla fine si sapeva che ciò che veniva fatto era una grande concessione da parte loro, un qualcosa che comportava un abbassamento notevole dei "livelli di guardia", che non sono propri solo di quel contesto ma di una mentalità che più facilmente è quella della difesa. Quindi c'è stata una grande generosità da parte loro, anche perché era la prima volta che facevano del teatro: sono riuscite a buttarsi nella situazione senza chiedersi troppo, con le parole, col corpo, con gli oggetti e su questo siamo andate accumulando materiale, veramente molto materiale su cui lavorare teatralmente.

*Daniela:* Bisogna raccontare un fatto che è successo e che ci sembra determinante per entrare più a fondo nella questione.

Quando abbiamo spiegato loro che non saremmo partite da un testo già scritto da imparare a memoria ci sono state delle resistenze, nel senso che ci richiedeva la disponibilità ad un lavoro creativo e non ad uno attoriale tradizionale. Abbiamo spiegato che volevamo proporre e proporci uno spazio libero dove agire a partire da degli stimoli, da dove probabilmente avrebbe preso forma un testo, ma solo in un secondo tempo, dopo le improvvisazioni in cui si sarebbe utilizzato tutto: corpo, voce, gestualità, oggetti, ecc.. Inizialmente hanno risposto con un rifiuto, volevano un testo. Noi non abbiamo ceduto, ponendo come sfida il fatto che la libertà è un esercizio difficile e che in questo siamo coinvolti tutti. Abbiamo iniziato il lavoro con gli esercizi di dinamica di gruppo, poi abbiamo introdotto esercizi di allenamento, poi quelli in cui l'uso del corpo è unito all'attivazione delle emozioni, fino alle prime improvvisazioni su temi molto semplici. A questo punto è nata una discussione, si sono sentite senza rete; dove si andava a parare? Gli esercizi fisici erano stati compresi e accettati a tal punto che avevano chiesto indicazioni più precise per poterli continuare in cella. Addirittura siamo venute a sapere che, in seguito, avevano portato "scompiglio" nei corridoi e nelle celle perché provavano autonomamente anche gli esercizi vocali, individuali e non. Invece quella volta ci fu disorientamento e incomprensione per il passaggio da questi esercizi alle improvvisazioni dove non c'erano né ruoli da affidare, né testo da imparare. Si creò una situazione di contrasto: da un lato c'ero io (la regista senza testo) e dall'altro una persona particolare, (quella addetta alla biblioteca) che era un riferimento per tutte, una capogruppo riconosciuto che, in quanto tale, si era fatta carico della protesta. Eravamo, al di là delle simpatie personali, due figure di forza: una esterna e una interna, il teatro e il carcere, che si

mettevano a confronto in modo né facile, né indolore.

Quando si è aperta la discussione lei mi ha affrontata dicendomi che loro non capivano cosa fosse il teatro e chiedendomi se io capivo cosa fosse il carcere. Allora mi sono chiesta davvero 'cosa è il carcere?', ci ho pensato un attimo e ho risposto che "per me il carcere è un luogo dove mi è difficile dire una frase banale come ciao, come stai?". Ho aggiunto che per quanto riguardava gli esercizi avrei portato a tutte le fotocopie della loro formalizzazione scritta, mentre avrebbe continuato a non esserci un testo. Quella era una decisione che riguardava il percorso di lavoro del gruppo e anch'io ero in fase di ricerca; eravamo anche noi lì per metterci in gioco, per costruire qualcosa insieme. Non volevamo neanche noi trascendere dalla nostra identità, ma confrontarci sì. Volevamo fare un percorso comune per arrivare a dire delle cose, qualsiasi, ma vere. Alla riunione di presentazione avevamo detto che non eravamo lì per fare assistenza o far passare il tempo. Se questo non andava bene ne avremmo semplicemente preso atto. Intanto mi aveva un po' stupito il fatto che le altre l'avevano lasciata sola fin dall'inizio della discussione. La volta successiva abbiamo portato le fotocopie e abbiamo mantenuto ferma la volontà di lavorare senza testo. Era il 31 marzo del '90 (avevamo cominciato il due dello stesso mese): abbiamo fatto esercizi fisici, di voce, ritmo, di dinamica, di gruppo ecc.; tutte hanno lavorato fino in fondo tranne la leader che non ha sopportato la scomposizione fisica. Per la prima volta abbiamo lavorato in silenzio, tanto che quando siamo passate alle improvvisazioni il silenzio era totale perché la concentrazione sul lavoro era finalmente al massimo. Il teatro aveva vinto. Da lì in poi il lavoro ha preso il volo e le altre si sono affrancate dalla "mamma-capo". Noi abbiamo iniziato ad adeguare il nostro lavoro alle emozioni che le situazioni determinavano di volta, in volta e loro hanno iniziato un percorso di espressione creativa vera e propria.

*Renata:* La leader aveva cercato lo scontro con Daniela perché, man mano che le detenute riconoscevano a Daniela una valenza di un certo tipo, anche diversa dai loro schemi, lei vedeva il suo molo diminuire fino a sgretolarsi. Non era una semplice sostituzione di leader, ma la scoperta della possibilità di rapporti diversi, in un certo senso nuovi, proprio lì dove tutto è immutabile e gerarchizzato. Era la più preoccupata per le improvvisazioni e l'assenza di un testo con ruoli precisi e riconoscibili perché questo comportava scomporre i rapporti, rinunciare ad un ruolo e per lei questo era grave perché quel suo molo era la sua vita lì dentro. "Io mi sono costruita un ruolo per sopravvivere, se tu me lo togli come ci vivo qui dentro?", questo era quello che chiedeva. Anzi, in quella sede avrebbe voluto confermarlo, visto che la



vera figura più riconosciuta era stata, in realtà, Nadia Mantovani. Una volta andatasene sarebbe toccato a lei. Si è ragionato sul fatto che anche nella società ci sono i ruoli, le gerarchie di potere, ecc. e che è vero che il teatro fatto in questo modo toglie sicurezza, ma sapere che è un rischio non vieta di vederla in un altro modo. Saremmo potute andare via e qualcun altro avrebbe fatto altro teatro al posto nostro. O ci si dava fiducia e si correva il rischio o ci si fermava.

*Daniela:* Quando siamo passate alla creazione dei personaggi all'interno delle improvvisazioni, lei ha continuato a ribadirmi che non poteva recitare perché non sapeva fingere: non si sentiva capace di interpretare qualcosa che non era suo. Esisteva quindi un'altra prigione all'interno di quel luogo: il carcere del proprio molo, delle proprie difese. Nel suo non riuscire a fare né gli esercizi (dove ci si scompone), né le improvvisazioni (dove si cambiano i moli), c'era la difesa estrema e non del tutto consapevole di una gabbia che la proteggeva. Bisognava superare e sciogliere l'ostacolo. Così, questa frase ostentata "io non so fingere", è diventato il personaggio dell'Imbonitore che non è altro che la sintesi della finzione: continua a dire di non saper fingere e invece è il mentitore per eccellenza. E questo è diventato il personaggio che, addirittura, introduce allo spettacolo. Con le improvvisazioni lo abbiamo reso complesso e lei ha potuto dire qualcosa che era suo, restituircene il peso in forma di metafora.

*Alberta:* Sono uscite dai ruoli del carcere e sono andate a recuperare "quello che c'era prima". Lavorare sulle improvvisazioni è stato restituire una memoria attiva.

*Piera:* Ai personaggi ci si è arrivati, hanno preso forma via via che si andavano accumulando i frammenti delle memorie di tutte, le riflessioni visualizzate e agite in improvvisazioni che partivano da temi o che proponevano temi. Per esempio si poteva anche cominciare dal chiedersi "cosa ci faccio con questa unica sedia?". Così è nata "La donna con i piedi nell'acqua". Altri erano temi dettati, ma astratti, universali, temi da cui poteva scaturire qualsiasi cosa, comunque un impulso, perché il gesto e l'azione partono da un impulso interiore. Poi, con la tecnica, lo esteriorizzi, lo manifesti; è però con l'impulso emotivo che nasce e si esprime.

*Daniela:* Infatti lavoriamo sul rapporto tra energia interna ed esterna, tra l'impulso e la sua manifestazione. In questo ci è stato maestro Yoshi Oida, un attore di Peter Brook.

*Piera:* Un impulso può essere un sentimento, un'immagine o una memoria. In carcere la presenza della memoria è stata determinante poiché l'unico patrimonio vero che una detenuta

porta con sé è la propria memoria, il ricordo del prima, del fuori.

*Daniela:* Dalle improvvisazioni i personaggi nascevano insospettabilmente, allora lavorare sui personaggi è diventato lavorare sulla loro individuazione. Le situazioni che andavano determinandosi diventavano scrittura scenica: immagini e azioni, corpi e gesti e il ritmo era dato da una sorta di fiato collettivo, di energia che muoveva il tutto. Poi è venuto il momento di chiedersi dove accadeva tutto questo e "cosa c'era stato prima". Bisognava inserire i personaggi in un contesto e dargli un'origine. All'inizio ci doveva essere stata una devastazione, questa era l'idea che veniva da loro: prima c'era una guerra o qualcosa che giustificasse il fatto che erano rimaste solo donne e queste donne soffrivano. Ecco allora l'immagine di un Caffè devastato da questa guerra, luogo di accumuli e reperti era già presente, occorreva determinarne la natura. Si tratta di un caffè popolare, da paese mediterraneo, greco probabilmente: il presente.

*Alberta:* Non eravamo lontane da quello che era successo in ognuna di queste donne e non parlo solo dei personaggi. Così il ponte metaforico guerra-adolescenza ha preso corpo: il prima era l'infanzia, il dopo il tempo della ricostruzione.

*Daniela:* Il filo che lega tutto questo è la non relazione, il dolore della devastazione. In una fase di scrittura solitaria ho elaborato drammaturgicamente il materiale fin qui ottenuto, nello sforzo di trovare il modo perché anche la forma del dialogo fosse fonte di emozioni, di energie che si muovono e comunicano esprimendo al di là dei significati particolare qualcosa di profondo che può arrivare a tutti. Ho ottenuto frammenti di dialogo, di metafore parlate, disponibili a ulteriori trasformazioni: drammaturgia della non relazione. Il punto di partenza è diventato una fotografia: la memoria come una fotografia che è stata strappata e che va ricomposta. E il dolore di quella lacerazione, l'urlo soffocato di una devastazione vissuta veramente è uscito dal carcere.

Mi sorge nella mente l'immagine di un teatro trasformatore di energie, un luogo dove la memoria permette le sovraimpressioni e la parola i simboli e i simboli di simboli, figure retoriche, metafore che diventano gesti, visioni: la poesia e la scrittura prendono corpo. Il mito che nasce da amplificazioni, dilatazioni, esplosioni e ripetizioni di strutture profonde di un discorso esistenziale.

*Renata:* Il Laboratorio Teatro 4 aveva già affrontato situazioni al limite anche se indirettamente,

intendendole come fonti drammaturgiche. Con lo spettacolo "Sylvia" (realizzato nell'88 e tratto dal radiodramma "Tre donne" di Sylvia Plath, scritto pochi mesi prima del suicidio) dove la maternità era il tema principale del poema a tre voci: una donna accetta di diventare madre, un'altra porta a termine la gravidanza per poi abbandonare il figlio subito dopo, una terza decide di abortire. La maternità come fatto simbolico di una sofferenza esistenziale, tre proiezioni di un'unica donna che assume in sé il molo della vittima e del carnefice assumendo su di sé il suicidio, convinta di uccidere il male. Un lucido gesto di angoscia totale: il principio della vita coincide con quello della distruzione. Nella Plath il rifiuto a proseguire la vita nascondeva molte forme di disperazione, che per lei assumevano di volta in volta l'immagine maschile, i luoghi piatti e bianchi come gli ospedali e le cliniche psichiatriche. Poi c'è stato "Un giorno per settanta" (presentato nel gennaio '90) che rievoca la vicenda di Carol Lobravico Berger, attrice americana del Living Theatre, morta nel '70 nel carcere giudiziario di Pozzuoli dove era stata rinchiusa per la detenzione di mezzo grammo di marijuana. Erano i giorni in cui le forze di sicurezza pubblica italiane stavano sferrando un potente attacco contro la droga. Arrestata con il marito, William Berger, Carol, che era stata da poco operata per un tumore, muore dopo settanta giorni di sofferenza, Daniela da sola in scena ricostruisce una giornata della permanenza di Carol nel manicomio giudiziario. William Berger le ha fornito i diari e il materiale autobiografico di Carol, oltre ad aver assistito allo spettacolo.

Con *Caffè* siamo direttamente entrate in un'istituzione chiusa, dove il dolore è veramente inevitabile. Vi abbiamo attinto a piene mani e di questo ci siamo fatte in qualche modo testimoni, ne abbiamo amplificato l'eco.

Del testo:

«I reperti umani di questo luogo prendono vita. La celebrazione voluta dall'imbonitore si rivela impossibile. Le immagini dell'infanzia e la realtà si confondono. La memoria della guerra ha il sopravvento. L'infanzia e la guerra si confondono nella memoria. La memoria dell'infanzia ha il sopravvento: gli oggetti rimossi prendono vita. Il ballo della vittoria: tutto si trasforma dopo una guerra. L'ultima immagine dell'infanzia raggiunge il mondo dei morti: il seppellimento de "La Donna con i piedi nell'acqua". È tempo di ricostruire senza dimenticare ma senza rinunciare alla speranza. "Ora, ora, ora, in questa stagione, di nascita e di morte". *La storpiata, La ballerina, La sguattera, Il soldato, L'imbonitore, La Donna con i piedi nell'acqua, La madre uno e la madre due, L'innamorata, I comici*».

Dallo scritto di Renata:

«Un giorno, mentre facevamo il training (l'esercizio della sonorizzazione del respiro) le nostre voci erano così forti, così forte la volontà di andare oltre il muro, oltre tutti i muri (anche quelli mentali), oltre oltre oltre... M - i suoi ricci neri R - la forza delle mani K - la testa fra le nuvole E - lo sguardo pungente G - la naturale eleganza C - capelli che coprono il volto F - la voce dell'isola P - corpo enorme e voce di bimba».

Da uno scritto di Daniela:

«Nel testo il prima è l'infanzia o meglio la memoria dell'infanzia, di quelle "figure" dell'infanzia, dei suoi colori, di ciò che giace nella memoria tra il materiale rimosso col passare degli anni. La guerra è l'adolescenza, lo squilibrio, la devastazione, lo scontro con qualcosa di più grande che schianta, sopraffà. Qualcosa che impone di guardare e di guardarci. Esige verità perché è vera, reale la distruzione. Il dopo è la vita, la ricostruzione dopo la guerra: è il luogo della menzogna per evitare altre guerre, altri dolori. Ma inevitabile è il dolore anche dopo. Inevitabile il dolore quando si è visto. Dopo c'è la pietà (si tenta di riparare, di perdonare), dopo si tenta di mettere in ordine ma è così difficile, così improbabile».

Fra il prima e il dopo c'è la guerra, il luogo fra la guerra e il dopo è il carcere: il tempo diventa un assoluto presente in uno spazio anonimo. Tra vissuto e immaginario una linea d'ombra. Il confine tra dentro e fuori, tra passato e futuro è un ponte. Il presente abita lo spazio del vuoto, il nulla da riempire nello sforzo (personale, terribilmente intimo) di non scivolare via col tempo o di non farsi accecare dalla non speranza.

Anche tra le forme mutevoli il dolore lascia un ricordo indelebile. A volte cade addosso troppo presto o troppo forte. Per qualcuno questo è più vero che per altri.

Un'osservazione: molte di quelle detenute avevano figli piccoli, alcune erano sposate, altre no. Una aveva poca voglia di uscire perché il marito l'avrebbe cercata. Un'altra riceveva le visite della figlia, una bambina che si divertiva a farsi vezzeggiare con le amiche della mamma: per alcune aveva una preferenza particolare, come capita. Qualcuna aveva passato troppi anni in carcere, altre erano molto giovani...

Una citazione: "C'è sempre e dovunque un bisogno costante di teatro come fonte di energia e di coraggio, di un teatro che sia nutrimento e dia volontà e forza per agire" (Peter Brook).

"La Donna con i piedi nell'acqua": appartiene ai paesaggi dell'infanzia, alle campagne, alle ore lente a passare, all'attesa. (...) La troviamo lì da sempre (...) come i ricordi. Questa nonna giovane, questa nonna figlia, lascerà presto il luogo dell'infanzia. (...) e passerà nel carro dei morti, sarà un momento di forte emozione (...) forse anche di unione degli opposti".

Azione: "Era un rito il lavaggio dei piedi per la norma, riscaldava l'acqua e la versava poi lentamente nella tinozza, aggiungeva sale grosso e bicarbonato e stava lì per delle ore...".

*Daniela*: La sfida che sta alla base di questo progetto è anche il concedersi il "lusso" di dedicarsi ad un percorso di lavoro a lunga durata perché possa diventare una vera e propria esperienza.

E intanto, su tutto questo, continua a sovrapporsi l'immagine di Daniela incinta al centro di un gruppo di attrici, le mani che vogliono toccarle la pancia, il suo correre ad allattare durante la ripresa delle prove, il pianto del suo bambino mentre si fa una prova aperta.

# Iter unius diei, bidui, tridui

di Matilde Tortora

**I**ter inius diei, bidui, tridui, un giorno, due giorni, tre giorni di cammino. I giorni della guerra appena passata sono stati molti di più. Anch'essi hanno avuto però un loro tutto particolare cammino.

Abbiamo visto i "caccia" solcare i nostri schermi. Un vecchio termine di caccia, "random", ha dato nel passato origine a due parenti prossimi e tuttavia divergenti: il francese *randonnée*, passeggiata e l'inglese *random*, il caso. La guerra appena passata ha parlato dai nostri monitors televisivi molte lingue (alcune si accavallavano pure), ma non ha taciuto, sul malgrado, questo termine antico, che si credeva fosse caduto in disuso.

Mia figlia la più piccola, sebbene abbia solamente quattro anni, sa usare con perizia il videoregistratore e, infatti, avvia da sola la messa in moto delle videocassette, che predilige. Giorni fa ella avviò la messa in moto di una videocassetta, su cui mesi fa aveva registrato dei cartoni animati.

Io stavo di là, nell'altra stanza. Ad un tratto sentii mia madre e la piccola piangere entrambe. Corsi di là, pensando ad un malore di mia madre, che è settantenne.

Che cosa era accaduto? Era accaduto che la videocassetta, oltre i cartoni animati, che aveva catturati da un emittente locale, aveva anche inavvertitamente registrato e catturato immagini della guerra del Golfo. Mia madre, che era di là intenta al suo lavoro a maglia, a scorgere queste immagini, aveva creduto e ora lo ripeteva piangendo che "mio Dio, è scoppiata daccapo la guerra!". Così sorpresi di là la piccola e la donna, prede terrorizzate di quelle immagini, che si erano da sole riproposte. No, no - ebbi un bel dire io - sono solo cartoni animati, per

calmarle, ma ci volle del tempo poi per spiegare questa mia frase un po' troppo sintetica, che in realtà voleva spiegare l'accaduto di una registrazione avvenuta.

No, no, sono solamente cartoni animati - ripetei poi a lungo come una inefficiente troppo sintetica mamma, un'inefficiente, troppo sintetica figlia. Entrambe, ci volle del tempo, per calmare il pianto, lo sgomento.

La guerra è iterativa. Marcia a ondate preregistrate, anche quando è terminata. Scorre sotto le palpebre, *iter facit in aliquem locum*, viaggia alla nostra volta. Un De Bello Gallico televisivo è più indelebile di un De Bello Gallico scritto. La guerra, che ha casualmente passeggiato nelle nostre case, emessa ad ondate, divenuta immagine, in tal modo, ancora continua la sua solo apparentemente casuale passeggiata. Indelebile e non c'è detersivo, che possa cancellarne le sporche impronte.

Abbiamo tutti guardato dai teleschermi affascinanti punti di luce solcare il cielo (*iterare aequor*), "tuttavia poiché il significante fluttuante non appartiene ad alcun codice e non significa alcunché, anche la sua traccia materiale deve riflettere questo aspetto - fuori dei sensi e fuori dello spazio - del suo funzionamento.....Ogni volta che si assegna un posto al significante fluttuante - o al suo residuo - quel posto svanisce, perde i punti di riferimento, diventa invisibile; di questo fatto si trova testimonianza nella rete mirabilis di Galeno o nella ghiandola pineale di Descartes" (cfr. Corpo, Enc. Einaudi).

Dunque, noi tutti abbiamo visto cose invisibili. Né sapevamo dove collocare l'angoscia, che ci ha attanagliati, che tuttora ci attanaglia. Spiazzati. L'atto di espellere le prime feci rimanda simbolicamente a un passaggio, il "meconio", queste scorze raccolte e disseccate presso alcuni popoli primitivi, a testimonianza dei resti fibrosi della prima esistenza del neonato nel grembo materno e il continuum con gli antenati. Il meconio, il passaggio del testimone quasi.

Ma c'era un continuum nelle immagini espulse dal grande Ano televisivo? E che testimone quelle immagine volevano passare e a chi? A mia madre di settantanni, alla mia piccolina di quattro anni. O a me, che dovrei dell'una e dell'altra essere fibrosa vegetale Staffetta?

Nel 1599 Arcangelo Tuccaro pubblicava tre dialoghi sull'esercizio di saltare e di volteggiare nell'aria, nei quali si proponeva di "sostituire un'indicazione globale, metaforica e magica con una descrizione scientifica" dei gesti e dei salti dell'acrobata; perché se si prende il salto

mortale "quelli che lo vedono fare non ne hanno altra idea se non che si compie mediante arte diabolica".

A chi mai far risalire l'autore, l'autorità di quei salti davvero mortali, di quelle incredibili computerizzate acrobazie, che abbiamo visto giorno dopo giorno in TV. Forse, dopo quattro secoli da Arcangelo (dall'incredibile bel nome angelico) al Diavolo?

Che cosa è un corpo? È una respirazione che parla. Scorgendo il capitano Gocciolone ho pensato che ciò è vero. E scorgendo il suo viso tatuato dalla sofferenza, mi è ritornato alla mente che presso alcune tribù non è concesso l'esservi ammessi, se non si accetta di venire accuratamente tatuati. A quale mai tribù quell'uomo era stato ammesso, in virtù di quel viso tatuato dal colore, di quegli occhi, che non sapevano dove localizzarsi, pur essendo costretti a guardare dentro la telecamera, che lo stava riprendendo?

Il Golfo, disegnato a scuola come un orlo. Un'orlatura capiente, accogliente e con dentro un gran mare. Il Golfo, disegnato in quei mesi dall'erpice televisivo come orlatura a brandelli, privata di ogni qualsivoglia pur piccola massa d'acqua, lo scheletro di un certo disegno cinquecentesco, che posa con su accanto ad una mensola i suoi organi di fonazione e sembra guardarli compiaciuto.

Ma il corpo di uno scorticato, cominciarono a domandarsi alcuni secoli fa gli uomini, ha diritto a chiamarsi ancora Corpo, quando pure per scopi scientifici e medicali si spogliarono gli esseri umani della loro stessa nudità, per andare a vedere che cosa stava sotto la pelle?

Eppure quelle immagini, che tutti abbiamo visto mesi fa e che iterativamente tornano alla nostra vista ancora oggi, sebbene avessero la pretesa di mostrarci "la nudità", ne hanno invece fatto vedere gli orli, le punte luminose, che ci abitano sotto la pelle, inducendoci a ritenere che l'orrore sia un sontuoso mantello disegnato da venature di sangue, come fili preziosi di un broccato, un serico velluto e come se per davvero il nostro corpo divenuto suo malgrado attore, costretto ai riflettori, fosse solo lo spunto per i ghirighori di un computer-grafic, che bene o male, ha bisogno di volumi da ripercorrere col suo erpice, per colmare un terrificante Spazio, quello che sembrerebbe essere il più terrificante di tutti gli Spazi Vuoti: quello televisivo appunto, noi i vivi e i morti tutti ricondotti al macero, tutti daccapo fibra vegetale, impasto, per potere fornire poi carta occorrente alla scrittura di uno Schermo, di milioni e milioni di Schermi.



# Tempi di vita

di Marina Piazza

In margine a un libro

**I**n margine a un libro e soprattutto a un dibattito che ha seguito la presentazione del libro *Tempi di vita*, a cura di Laura Balbo, Milano, Feltrinelli 1990, colgo l'invito di Lea Melandri a un "rimescolamento di carte". Parlare di un libro sui tempi di vita - e in particolare dal punto di vista di un'analisi sessuata - è un osservatorio interessante perché può condurre da molte parti e in molte direzioni, anche apparentemente molto lontane tra loro. Può condurre infatti a una visione sommatória da "bilanci-tempo" (anch'essa utile a mio parere) e può condurre a reinterpretare tutto il percorso delle donne in questi anni dall'angolo visuale del tempo. Come infatti il senso del movimento emancipazionista trovava la sua radice nel rifiuto di un passato considerato inesistente, non vissuto, miserabile, "obbligato", così il neo femminismo ha fatto dell'incontro con le radici del passato, in senso storico e di anima (cioè di profondità della psiche) il suo terreno di forza. Ma mentre negli anni '70 e nei primi anni '80 i filoni dell'emancipazione e della "liberazione" hanno percorso strade parallele, con scarse integrazioni reciproche, è a partire dalla metà degli anni 80 che a mio parere si sono create le condizioni per un incontro a livello teorico. E la questione dei tempi femminili può essere l'inizio di un incontro. Perché non è affatto un caso che oggi sia messa a tema dalle donne la questione dei tempi.

Se infatti storicamente le donne sono state identificate in un unico tempo: il tempo quotidiano; se in fasi storiche più recenti si sono appropriate di un tempo emancipativo, che tuttavia scorreva parallelo, senza intersecarsi simbolicamente con il tempo quotidiano, è solo nella fase storica di cui potremmo individuare l'inizio del decennio '70 che questi universi temporali possono essere ricondotti a una concettualizzazione comune perché non più divisi e non più

divisibili. Solo quando il concetto di tempo quotidiano può essere rivisto con strumenti che gli ridiano senso e il concetto di tempo sociale può essere interrogato nelle sue articolazioni e non più pensato solo al maschile, si può iniziare a parlare dei tempi delle donne, al plurale. Sono infatti le donne, in questa fase storica - e in particolare le donne adulte con responsabilità di cura, verso bambini o anziani - che fanno in modo evidente e palpabile l'esperienza della molteplicità dei tempi: questo incastro tra tempi diversi smentisce - sulla pelle viva delle donne - uno stereotipo che vede soltanto il tempo sociale e del lavoro come rigido e il tempo residuale come tempo del riposo, della riproduzione di energie, di quiete. Le donne oggi fanno l'esperienza di un tempo multiversale rigido, rigido cioè in tutte le direzioni. Sono dunque esposte a rischi di stress, di *burnout*, di sovraccarico, ma anche di frammentazione, di dispersione, di non integrazione delle diverse parti di sé. Ma quello che ho appena detto spiega le ragioni per le quali le donne sono toccate da una sorta di rivoluzione temporale, non ancora le ragioni per le quali le donne hanno imposto all'agenda sociale e politica - e della ricerca - la questione del tempo, perché e come cioè hanno iniziato a fare di questa questione non un *Cahier de doléances*, ma un nodo politico.

La ragione che ha spinto e spinge le donne a considerare il tema del tempo come una delle grandi questioni sociali, politiche e culturali dell'oggi è semplice. Come donne, noi abbiamo del tempo un'esperienza differente da quella degli uomini e tuttavia è attorno a quest'ultima che tutta la società è organizzata: la società degli uomini funziona *come se* il tempo del lavoro di cura non esistesse, nascosto com'è tra il tempo del lavoro, il tempo del riposo e il tempo libero, che sono le tre grandi categorie del tempo utilizzate dagli uomini e riprese dai politici, dai sindacati, dagli studiosi. Il fatto di aver accettato o subito che questo tempo restasse nascosto ha indotto nelle donne un'implosione delle contraddizioni, l'attribuzione a sé, alle proprie caratteristiche personali di inadeguatezza l'impossibilità di una ricomposizione armonica, le ha in un certo senso costrette nel vicolo cieco di un'imposizione alla scelta tra l'essere nel mondo e l'essere per sé. O piuttosto, poiché le donne non possono ammettere il senso stesso della scelta, la costrizione a un gioco di equilibrio continuo e spossante, a un eccesso di pendolarismo tra ruoli diversi e universi simbolici diversi. Ma è proprio in questo loro perdersi che hanno intuito una possibile via di salvezza poiché proprio questa velocità di spostamento, di pendolarismo e di nomadismo impone quello che potrebbe essere definito un meccanismo di sopravvivenza, la costruzione cioè di spazi di elaborazione del vissuto, l'arresto della quotidianità per consentirsi di annetterla, di trasformarla in esperienza. Quello "spiazzamento nel cuore del prestissimo" che potremmo chiamare tempo per sé. Che potremmo anche

chiamare lavoro dell'intelligenza, necessario a ricollegare i diversi territori e spazi del proprio operare, a risituarsi all'interno di un processo comune ad altre donne, a creare delle comici dotate di senso. Un lavoro dunque che non possiamo considerare soltanto come elaborazione individuale della complessità della propria esperienza, ma anche come produzione di nuove rappresentazioni sociali. Io credo che questo sia un nodo cruciale e tale vada considerato, come se fosse il frutto maturo di una stagione di più pensieri, in più direzioni. Perché consente di mettere a confronto categorie finora rimaste parallele: ad esempio quella del tempo interiore e della costruzione della soggettività femminile e quella del tempo esterno e della costruzione di un soggetto sociale. Se non lo affrontiamo, possiamo continuare a fare esercizi analitici sull'equilibrio tra vincoli e risorse, correndo il rischio di disperderci nelle mille differenze del bricolage con cui le donne trasformano i vincoli in risorse. Intendiamoci, questo è un punto centrale e non saremmo qui se in questi anni questa analisi non fosse stata fatta, ma oggi bisogna procedere anche a livello teorico. E procedere significa a mio parere operare un rovesciamento semantico del concetto di lavoro di cura. Negli anni '70 le donne hanno fatto due operazioni: renderlo visibile e operare per una ridivisione, per quanto lo consentivano i rapporti di forza e i patti negoziali all'interno della famiglia. Oggi lo ributtano sul piano sociale e politico come una questione aperta, attraverso il prisma temporale. Ma ciò significa che lo rileggono sul piano della valorizzazione, non della svalorizzazione.

Questo è un punto delicato del ragionamento perché da un lato emerge la necessità di fondare il valore delle donne sulla loro differenza, sulla diversa costituzione della loro esperienza e quindi sui gesti fondativi di questa esperienza, sui valori di nascita contrapposti a quelli di morte, e dall'altro è dietro l'angolo il rischio di non mettere in discussione il modello della casa che le donne hanno subito come un destino di oppressione. La risata della servetta di Tracia - che Cavarero così finemente analizza - di cosa è fatta se non di questi gesti terreni, legati al lavoro di cura, che le donne stesse debbono reinterpretare per abituarsi a leggere con occhi diversi la ricchezza della loro esperienza? Se continuiamo a leggere il lavoro di cura come un lavoro dominato dal sacrificio - di chi cura e anche di chi è curato - finiremo per considerarlo un meta concetto immutabile nelle vite femminili. Ma il lavoro di cura - come tutto ciò che riguarda le donne - si è diversificato e complessificato. Comporta, nel suo significato "moderno", attitudini strategiche e decisionali oltre che di profonda relazionalità e espressività. Va dunque disarticolato e analizzato per essere ricompreso, anche nei suoi scivolamenti semantici, e per essere sottratto a una modellistica rigida e inattuale. Le ricerche sociologiche, anche le più diverse come impianto metodologico o per definizione dei soggetti,

sembrano avere come elemento in comune la messa a fuoco dell'incapacità di cogliere tipizzazioni nette, come se dalle autorappresentazioni che le donne fanno di sé emergessero come elemento unificante le loro differenze.

Come se non si riuscisse a cogliere un'immagine definita, "ritagliata", sicura, come se non si potesse mettere a fuoco una "condizione" (e mi piace ricordare Christa Wolf quando dice "il tema attorno a cui ruotano i miei pensieri è difficile da circoscrivere. Ciononostante non mi lascerò trascinare a parlare della "condizione della donna"), ma piuttosto un'esperienza, termine che evoca maggiormente, a mio parere, l'impronta forte della soggettività o delle soggettività delle donne, la molteplicità, l'impossibilità a farsi ricondurre a un paradigma esplicativo, le contraddizioni, i dosaggi personali con cui ciascuna mescola gli elementi della propria vita.

Direi che è come se da un immaginario mazzo di tarocchi uscisse sempre la carta della contraddizione. Questi elementi di differenziazione e di contraddizione mi appaiono come il segno quasi ovvio dell'esperire contemporaneo, per le donne, di processi di modernizzazione rapidissimi, quasi convulsi e del permanere di elementi di persistenza anch'essi molto forti, direi di più, di elementi di ritorno al passato nel senso blochiano di far emergere l'inattualità come possibile lettura del presente. In questo senso, passato e futuro si ricongiungono oggi per dare spessore al presente e in questo senso si avverte la necessità di rimescolare le carte teoriche con cui le donne analizzano la propria esperienza.

# Fra trama e ordito

di Sara Sesti

Intervista ad Anne Backhaus

**I**ncontro Anne nella sua bottega, un ampio locale nel cortile interno di una casa della vecchia Milano. L'ambiente è bianco e spoglio. Sono gli oggetti che catturano l'attenzione: a sinistra il grande telaio orizzontale dove Anne sta tessendo; intorno, sulle mensole di legno, le borse in canet  di diverse dimensioni, i piccoli cappelli, gli scialli, le cappe, le sciarpe e le scarpe, raffinati accessori per capi di abbigliamento femminile appesi a ridosso della parete di fronte all'ingresso.

*Come posso definire il lavoro che svolgi: sei tessitrice, stilista, imprenditrice o altro?*

Mi   molto difficile dire chi sono oggi.   pi  facile dire che cosa desidererei essere e ci  un'artigiana che sa fare un mestiere, lo fa bene e cerca continuamente di migliorarsi. La verit    che, col passare del tempo, la mia attivit  mi ha richiesto di svolgere occupazioni diverse dal lavoro artigianale, di intervenire sul lavoro di altre persone, di occuparmi dello stile e di problemi imprenditoriali, cos  ora il mio lavoro sta diventando sempre pi  complesso.

*Raccontami come sei diventata tessitrice.*

Ho iniziato nel 1973 qui a Milano. Avevo 28 anni e alle spalle lavori molto differenti da quello attuale e che ho svolto in paesi diversi.

*Dove sei nata e dove hai vissuto?*

Sono viennese, nata e cresciuta a Vienna. A 18 anni, appena finita la scuola superiore, sono

uscita di casa contemporaneamente a tre miei fratelli e sono andata in Inghilterra. Allora, per i ragazzi la cosa più importante era farsi una propria vita, guardarsi attorno. Per questo, nello stesso giorno, ce ne siamo andati via in quattro, lasciando a casa una sorella troppo piccola che non ce l'ha ancora perdonato.

*Com'era la tua famiglia?*

Era la classica famiglia borghese snob e insieme autoritaria: mio padre è tedesco ed austero, mia madre viennese e amante dell'allegria, della musica e della buona educazione. L'atmosfera in casa nostra risentiva di tutti questi elementi. Lo snobismo riguardava, tra l'altro, l'educazione delle figlie femmine per le quali non si riteneva importante che studiassero fino alla laurea come i maschi, ma bastava che sapessero ricevere, parlare più lingue e comportarsi con stile. Per questo motivo è già tanto se a scuola io sono arrivata a prendere il diploma di maturità. Avevo scelto l'indirizzo artistico perché lo ritenevo il più congeniale e il meno pesante. A quei tempi il mio unico desiderio era di terminare la scuola al più presto, dopo sarebbe cominciata la vita.

*Quali sono stati i tuoi primi lavori?*

Finita la scuola, misi su casa con i miei fratelli e cominciai a lavorare come maestra in un asilo privato. Gli asili viennesi erano già allora, nel '63, molto belli ed erano gestiti dall'amministrazione socialista con metodologie avanzate che si ispiravano a Maria Montessori e un po' anche a Steiner. Io insegnavo ai bambini a disegnare e a manipolare diversi materiali. Era un'attività molto interessante, ma Vienna mi stava stretta, così decisi di partire per Londra, una meta che in quegli anni attraeva moltissimi giovani da tutta l'Europa. Vi rimasi qualche mese, mantenendomi con quei lavori che si fanno da ragazzi: la cameriera nei bar, la lavapiatti, la baby-sitter. Poi qualcuno mi raccontò dell'Italia "il paese dove fioriscono i limoni" e decisi di partire. Avrei voluto andare a Roma, ma trovai da lavorare a Milano. Pensavo di restare in questa città solo qualche mese, invece sono ancora qua.

*Che tipo di esperienza di lavoro hai avuto?*

Ho iniziato come baby-sitter, ma ho lasciato questa occupazione dopo pochi mesi perché i miei amici mi dicevano continuamente che ero sfruttata. Era il '68 e frequentavo ragazzi tedeschi che vivevano in Italia ed erano legati come me ad ambienti studenteschi di sinistra. Cercai

quindi di lavorare in un asilo, ma fu un'esperienza disastrosa perché l'ambiente era simile a quello di un lager e vi resistetti solo due giorni. Passai poi a fare la traduttrice di testi tecnici in un ufficio brevetti. Fui assunta direttamente dal proprietario, un signore di origine viennese-rumena che credo l'abbia fatto più per via delle mie origini austriache che per le mie reali abilità in quel settore. Non sapevo infatti né scrivere a macchina né impostare una lettera commerciale. Rimasi in quell'ufficio per tre anni, fino al '72. L'ambiente mi piaceva, avevo colleghe di diverse nazionalità, gentili e piene di interessi. Vivevo già con il mio attuale sposo, allora studente. Era un periodo molto bello: io lavoravo e lui studiava, ci presentavamo agli amici come la copia studente-lavoratore. Fino a quel momento il lavoro era stato per me solo un mezzo di sopravvivenza: lavoravo per pagare l'affitto e le altre spese. Non mi ero mai posta il problema di cosa fare veramente nella vita, perché allora si facevano tantissime cose. Solo nel '73 quando il mio compagno si laureò, cominciai a pensare che potevo cercarmi un lavoro che mi desse la possibilità di esprimermi maggiormente e quando lui cominciò a lavorare, mi regalai una lunga vacanza. Lasciai l'attività di traduttrice e presi del tempo per me, per trovare qualcosa che mi piacesse sul serio. Così nacque la tessitura.

*Perché proprio la tessitura?*

Fin dai tempi della scuola, la trama, la struttura interna degli oggetti mi interessava più del resto, più dell'aspetto pittorico per esempio. L'occasione di occuparmene di nuovo e in modo professionale mi venne da un corso organizzato da Paola Besana, una bravissima maestra che, tornata dagli Stati Uniti, aveva aperto una scuola a Milano. Era un corso molto serio che richiedeva studio e metodo e non assomigliava ai molti che si tenevano per assecondare una moda di quel periodo.

*Ricordo anch'io che in quegli anni molte donne si dedicarono alla tessitura, dopo il momento del lavoro a maglia, come te lo spieghi?*

Credo che la maggior parte la ritenesse un'attività rilassante, adatta in qualche modo ad aiutarle a risolvere problemi personali, ma quasi tutte l'hanno abbandonata in tempi brevi, come tante altre cose allora di moda, trovandola troppo impegnativa rispetto al semplice desiderio di fare qualcosa con le mani. La tessitura è un'attività molto creativa, ma richiede moltissimo metodo e progettazione e ritengo che non sia da tutti il praticarla. E molto vicina all'architettura e se tu mi chiedessi ora che cosa mi piacerebbe fare, se potessi tornare indietro, ti risponderei che mi dedicherei proprio allo studio dell'architettura, con l'obiettivo

di occuparmi della progettazione delle strutture. Mi piacerebbe molto costruire qualcosa di concreto, utile e bello ad un tempo: un ponte per esempio.

*Quali oggetti hai costruito, invece?*

Per anni ho fatto tessuti. Nel corso del tempo, ho capito che non mi potevo limitare a questo tipo di produzione e che dovevo realizzare gli oggetti per i miei tessuti. Così il passo successivo, assolutamente necessario, fu la loro progettazione e realizzazione.

*È così che cominciasti a fare i tappeti?*

Sì, ne ho prodotti parecchi ed era un lavoro piuttosto impegnativo: passavo anche tre mesi a tessere un tappeto su commissione. La loro realizzazione, però, non mi ha mai soddisfatto completamente perché tecnicamente non lascia molto spazio, ha delle necessità assolutamente precise. La tecnica è una e si può spaziare solo nel disegno. A me invece interessa uscire dalla necessità tecnica e fare cose che nessuno ha mai fatto, per esempio tessere materiali che nessuno ha mai tessuto o tessere in maniera nuova.

*Che cosa hai realizzato di nuovo?*

Una cosa che nessuno aveva mai fatto era di tessere materiali già tessuti come ad esempio nastri di caneté. Io li ritesso e realizzo una stoffa molto grossa che si presta a fare borse e cappelli. Da poco la utilizzo anche per scarpe e sandali, oggetti mai prodotti prima col telaio.

*Anne, mi protesti spiegare in che cosa consiste il fascino della tessitura?*

Per me tessere è come fare musica, come suonare uno strumento. La scrittura ti permette di fermare le tue idee sulla carta, il telaio di eseguirle e vederle realizzate come le hai immaginate. A volte puoi anche non scrivere niente e improvvisare, l'unico vincolo sono le caratteristiche del mezzo con cui ti esprimi: il pianoforte ha i suoi tasti, il telaio i suoi licci, i pedali e non puoi non tenerne conto. Dall'abbinamento dei materiali e della tecnica possono nascere cose banali o bellissime. Io inizio un lavoro mettendo insieme dei materiali che mi fanno un certo effetto, poi continuo senza preoccuparmi troppo delle tecniche tradizionali, facendo anche delle cose che in tessitura sono considerate errori e, a volte, nascono delle idee. Tu sai che il guaio della tessitura è il filo che si spezza. Per rimediare si dovrebbe riprenderlo e annodarlo in modo che passi dal pettine. Qualche volta, invece, decido di lasciarlo spezzato, di creare una



fessura che evidenzi maggiormente un colore altrimenti coperto da un altro filo e scopro nuove possibilità.

*Quando hai smesso di lavorare solo su commissione?*

Ho lavorato e venduto in casa dal '75 all'80, poi il giro della clientela si è allargato e ho iniziato a produrre per le case di moda. Realizzavo gli accessori, oggetti che venivano utilizzati per le sfilate e non commercializzati.

*Era un mercato alternativo?*

No. Ho lavorato per l'industria fino all'85. Poi ho fatto il mio primo passo dall'artigianato su commissione alla progettazione e allo stilismo puro. Questo passo, però, è rimasto incompleto perché ad un certo punto si è rivelato che i miei oggetti non potevano essere riprodotti da altri, perché i tessuti che io realizzavo non si potevano fare con le macchine tessili. A quel punto avevo solo due possibilità: cambiare il mio modo di tessere per adeguarlo alle macchine, oppure non limitarmi alla creazione di prototipi, ma diventare anche la produttrice dei miei oggetti. Nel primo caso avrei dovuto lavorare in modo molto diverso: stare attenta a quello che facevo, non cambiare continuamente la grandezza del filato né i materiali; in sostanza avrei dovuto impoverire il mio operato. Decisi di non farlo, anche perché non ho le competenze tecniche di un perito tessile che conosce perfettamente il funzionamento delle macchine industriali. Mi ridimensionai e decisi di realizzare i prototipi e di produrli da sola. Abbandonai anche l'idea di rivolgermi a grandi aziende e cominciai a fare accessori per una linea piccola, "Colore", che cura moltissimo la propria immagine. Questa opportunità mi fu offerta dalla stilista di questa linea, una donna con cui collaboro tuttora e che è diventata un'amica carissima. Gli accessori sono talmente costosi che ne vengono venduti pochissimi ed è proprio la dimensione che mi corrisponde. Per l'estate ho creato sandali e borse in macramè di lino vecchio, tessuto al telaio con la tecnica dei nodi fatti a mano e che danno l'idea del pizzo.

*Sei diventata quindi anche un'imprenditrice?*

Sì. Ora non mi limito a ideare e realizzare il primo prototipo, ma devo organizzarmi in modo da avere i materiali ed i colori per poterlo ripetere. Ho dovuto proprio imparare un altro lavoro e non è stato semplice.

*Come nascono le idee che ti portano a realizzare i tuoi oggetti?*

Nascono dai materiali, non a tavolino. Chi è sarto o stilista parte dal tessuto, io parto dal filato per ricavarne un tessuto e in questo senso dipendo da quello che c'è sul mercato. Mi rifornisco per lo più presso le piccole filature e spesso compro filati che sono fuori produzione perché non adatti all'industria tessile. Il lino mi viene procurato da un ragazzo che ha una bancarella e che me lo compera ovunque vada.

*Che materiali preferisci tessere?*

Uso solo materiali molto ricchi e costosi perché il mio lavoro è talmente caro che sarebbe assurdo usare materiali poveri. Nel prezzo dei miei oggetti, infatti, il costo del lavoro di tessitura ha il peso predominante e allora tanto vale usare filati preziosi come il cachemire e la seta. Trovo che la seta sia uno strumento bellissimo e ne uso di tutti i tipi: grossa, filata a mano, mischiata a lane pregiate.

*Tra i tuoi accessori vedo anche scarpe di pelle che esulano dal lavoro di tessitura. Come ti è venuta l'idea di farle?*

Sono partita dai sandali tessuti poi, per l'inverno, ho disegnato scarpe di cuoio e le ho fatte realizzare da una piccola ditta. Per me è un lavoro di puro stilismo e creo soltanto le scarpe che amo portare personalmente: basse, anzi piatte, che sembrano una continuazione del piede. Io penso che la scarpa sia un oggetto bello, un oggetto su cui una donna si possa sbizzarrire e fare qualche follia che non può fare con un cappotto o una giacca. Prima di intraprendere questo tipo di produzione credevo che le mie clienti sarebbero state coraggiose sulla scelta delle scarpe, invece ho scoperto che si fanno dei problemi incredibili sui propri piedi... non avrei immaginato proprio che ci pensassero tanto. Mi dicono: "ho il piede piccolo e devo comperare le scarpe di tre numeri maggiori del mio perché mi piace il piede grande, oppure "ho la caviglia così grossa che non posso permettermi scarpe basse" o ancora "ho il piede troppo grande per portare questo modello...".

*Queste attività di imprenditrice e di stilista ti lasciano ancora del tempo per la tessitura?*

Da quando sono nel meccanismo delle collezioni e della produzione non ho più molto tempo per fare capi impegnativi come le cappe o i poncho che tessevo anni fa. Ogni tanto, però, mi tolgo la voglia di realizzare qualcosa solo perché lo desidero. Nascono allora dei capi unici che corrispondono al tipo, colore e materiale che in quel momento voglio usare. Sono oggetti che

richiedono un lavoro di una settimana e che vendo immediatamente, ma è sempre più raro che possa permettermi di fare pezzi così.

Sì. La parola artigianato è malvista da molte persone, perché con questo nome vengono chiamate anche delle paccottiglie tremende. Esiste invece un artigianato creativo che propone forme nuove e valide, diverse da quelle del design e dell'artigianato tradizionale e che crea oggetti bellissimi. Ho collaborato per anni con un'associazione artistica internazionale, il World Craft Council, che raccoglieva, archiviava ed esponeva in tutto il mondo lavori di artigianato. Facevo del lavoro volontario, organizzando in giro per l'Italia mostre prestigiose dei prodotti di artigiani che lavorano nel campo della ceramica, dei gioielli e del vetro. Di quell'attività mi sono rimaste ora le conoscenze e, quando ho aperto il mio atelier nell'89, avevo l'intenzione di fame uno spazio aperto anche ad altri artigiani.

*Ti è stato possibile realizzarla?*

Solo in parte. Inizialmente mi sono data da fare perché la mia bottega diventasse una galleria di arte applicata dove poter esporre e vendere anche oggetti di altri artisti. La burocrazia, però, mi ha costretta a rinunciare a questo progetto perché mi ha posto delle condizioni così pesanti che non mi sono sentita di affrontarle. Avrei dovuto prendere una licenza di gallerista e soddisfare esigenze legali di spazio molto complicate. Per esporre i gioielli, avrei dovuto cambiare tutti i serramenti in modo da avere uscite e chiusure di sicurezza e questo avrebbe comportato spese per me insostenibili. Mi sono limitata così ad associarmi ad una sartoria che svolge un'attività che ben si abbina alla tessitura. Tutti i prodotti sono nostri e l'Atelier è di fatto una bottega artigiana. Con la mia licenza mi è anche concesso di organizzare esposizioni senza vendita, di oggetti di altri artisti, ma se ne parlerà più in là, quando l'Atelier sarà più conosciuto.

*A che tipo di donna pensi quando crei i tuoi accessori?*

Penso a me. Non posso pensare ad un altro tipo di donna: non alla ragazza giovane - anche per motivi pratici, in quanto non avrebbe mai i soldi per comperare le mie cose - e neanche ad una donna più vecchia. Penso ad una donna di quarant'anni circa che non vuole cose di moda, ma cose belle da portare fino a quando cadono a pezzi. Per me è inaccettabile che un indumento sia da buttare dopo un anno. Quando faccio il cambio stagionale del mio guardaroba, io sono felice di rimettermi le cose della stagione precedente, perché le ho amate. Lo stesso voglio che

sia per le mie clienti.

*Come ti piace vestire?*

In modo semplice. Amo avere un bel capo base e rinnovare spesso gli accessori. Per me non esiste neanche la preoccupazione dell'abito da sera, va benissimo una camicia bianca su un pantalone nero, scelgo solo degli accessori più preziosi. Anche per quanto riguarda i colori utilizzo sempre gli stessi, non li cambio a seconda della moda dell'anno. Preferisco i colori scuri o chiarissimi, mai decisi o violenti e li mescolo tra di loro perché amo colori particolari.

*Non concedi proprio nulla ai gusti diversi dai tuoi?*

No, non posso... sono proprio un disastro. Il mio sposo ogni tanto mi rimprovera. Mi chiede se non mi sembra di esagerare. Una volta che indossavo una gonna lunga nera, calze nere, scarpe nere di tipo paraboote, una giacca nera da uomo presa all'usato e una polo verde scuro, mi ha detto: "lasciati andare qualche volta...".

Non è questione di lasciarsi andare... non ho paura della seduzione. È che proprio ne ho un'idea molto diversa, più astratta ed estetica. Un vestito mi deve piacere in sé, non deve sottolineare o valorizzare una caratteristica del mio corpo. Ci sono mille modi di seduzione, non ho proprio bisogno del vestito che sottolinea il sedere, il petto o la spalla... Deve essere innanzitutto un bell'oggetto, poi deve anche stare bene.

*Qual'è l'aspetto più pesante del tuo lavoro?*

Mi pesano soprattutto le scadenze delle collezioni, il fatto che la creatività debba essere concentrata in due volte l'anno. E una vera spada di Damocle sapere che se non fai le cose giuste nelle scadenze giuste, per un anno non lavorerai; è uno stress enorme che non ha chi è più grande e organizzato di me. Nelle situazioni più strutturate infatti chi crea fa scelte dettate all'80% da ricerche di mercato e di target e derivanti solo per il 20% dall'inventiva. Io pago il fatto di non essermi adeguata a questo modo di lavorare con maggiori rischi e stress.

*Nell'atelier ti occupi anche di vendita. Ti diverte?*

Il contatto con la gente mi mette in crisi ogni giorno. Per fortuna me ne occupo solo tre pomeriggi la settimana e gli altri giorni lo fanno le mie amiche della sartoria che sono più

brave di me. Credo di essere negata per la vendita. Se una cliente viene da me depressa non le vendo niente perché sono convinta che i buoni acquisti si facciano quando si sta bene e quando ci si piace. Il rapporto con le clienti a volte mi dà sicurezza. Odio per esempio quando mi dicono: "perché questa cosa non l'hai fatta così?".... Un altro problema che mi si pone nel vendere è che non so mai se le persone guardano me o il mio lavoro, infatti succede spesso che la gente comperi perché si innamora di me; piaccio io e non i miei oggetti e questo mi disturba. Guardati attorno: l'atelier è volutamente spoglio perché è l'oggetto che deve parlare e che deve piacere.

*Vorrei affrontare l'aspetto economico del tuo lavoro. In che modo determini il prezzo di ciò che realizzi?*

Ho appena avuto una discussione con gente che dice che sono criptomarxista nella gestione del mio lavoro perché per determinare i prezzi dei miei prodotti sommo il costo dei materiali di cui sono composti con il costo, espresso in ore di lavoro, che mi comporta la sua realizzazione.

*Quanto valuti la tua paga oraria?*

Adesso 25.000 lire all'ora. Quando ho iniziato, la valutavo 5.000 lire, determinate in base al fatto che volevo guadagnare mensilmente un milione, la stessa cifra che percepivo da impiegata. Contavo le ore di lavoro che passavo ogni giorno al telaio e le segnavo su un foglio in cui indicavo la descrizione del lavoro, i materiali e il loro peso... come una piccola ragioniera... Alla fine sommavo e calcolavo il valore degli oggetti. A volte, quando il risultato mi sembrava eccessivo, mi dicevo che forse ero stata troppo lenta e tagliavo qualcosa dalle ore di lavoro. Adesso sono più dura, non taglio più. Preferisco regalare un oggetto che venderlo a troppo poco. Chi si intende di economia, però, mi critica perché non calcolo nel prezzo anche il mio utile oltre al costo del lavoro. Mi dice: "Dove metti il fatto che il materiale è stato acquistato a Settembre e l'oggetto verrà pagato a Febbraio?». ... Io rispondo che il guadagno è il mio lavoro e quindi non voglio un utile sul costo, ma ogni tanto su questo vado in crisi.

*Mi hai parlato degli aspetti più faticosi del tuo lavoro, quali sono invece quelli più piacevoli?*

Sono molto contenta di essere riuscita a fare della tessitura il mio mestiere e soprattutto sono soddisfatta di aver realizzato il mio atelier, però sto già pensando ad altro, a cosa farò dopo. Desidererei dedicarmi solo alla progettazione e studiare. Vorrei partire per il Giappone dove ci

sono le tessiture più belle del mondo e i maestri più geniali. Là esistono ancora tradizioni straordinarie: un intero paese fa tessitura, uno ceramica, uno carta. Alcuni maestri artigiani sono considerati monumento nazionale, sono pagati dallo stato e hanno come obbligo di insegnare ogni anno a due persone perché il mestiere non vada perso. Vorrei diventare loro allieva, vedere che cosa sanno fare.

# Intorno alla scienza e all'identità

di Agnese Seranis

*"Nel seguito userò quindi articolazioni specifiche delle mie conoscenze, cercando di metterle in relazione con la pratica politica volta a costruire un punto di vista in quanto donne sulla scienza".*

**L**'intenzione così espressa nel primo capitolo del libro, e nel sottotitolo del libro stesso, "donne, scienza, percorsi nel tempo", sono quanto mai promettenti! *La nube e il limite* di Elisabetta Donini (Rosenberg & Sellier 1991) come l'autrice stessa indica nel primo capitolo, ha una sua gestazione che inizia all'indomani, se così si può dire, del disastro di Cernobyl del 1986. Un'altra nube vi era stata, dieci anni prima, quella di Seveso, tutta italiana. Allora, tuttavia, benché le conseguenze potessero leggersi nelle malformazioni di bambini nati da madri contaminate, non portarono le donne ad una riflessione più generale sulla scienza ma *"... restarono trincerate nella convinzione che si era trattato di un caso isolato di cui andavano recuperati i guasti per tornare all'esistenza di prima"*. Elisabetta Donini assunse, invece, un atteggiamento critico nei riguardi della scienza in tempi molto più lontani, alla fine degli anni '70 quando, come lei stessa ricorda: *"avevo deciso di passare dagli studi di fisica teorica alle ricerche sulle correlazioni tra i mutamenti recenti delle scienze e le caratteristiche dei contesti sociali e culturali"*. Militando, allora, nei gruppi dell'extrasinistra parlamentare, non nel "femminismo" o, in qualche modo, "nel movimento delle donne". Il suo punto di vista, interpretativo del mondo è pervaso di storicismo, come lei stessa sottolinea: *"La mia formazione culturale, intessuta di storicismo materialista, mi induce infatti a condividere appieno lo sforzo di contestualizzare e relativizzare ogni visione del mondo..."*. Ed insieme l'autrice afferma la sua presa di distanza da una qualsiasi "appartenenza a..." perché: *"credo che la dinamica tra il singolo soggetto e i soggetti collettivi sia tanto più feconda, quanto più l'aderire si intreccia con il prendere le distanze, senza dare mai per certi i vincoli che volta per volta tengono unito un particolare insieme"*.

L'humus di ciascuna di noi è importante per comprenderne i percorsi e gli sguardi. Io, che leggo il libro, non posso che offrirlo in un chiaroscuro suggerito dalla mia specifica esperienza esistenziale. Nella mia vita, la storia è sempre apparsa come un accadere voluto e costruito da "altri" di cui, al più, io subivo le conseguenze. Né ho mai individuato in essa tracce di donna, se non in quanto assenza. "Quando percepisti, per la prima volta, il senso di essere dentro la storia?" mi chiese, una volta, Angela Massucco Costa, durante un corso di storia della psicologia. Io non ebbi dubbi sulla risposta: "Quando mi avvicinai al femminismo". E posso aggiungere, in termini forti, sul piano personale, che tale evento rappresentò un tale spartiacque nella mia vita che, utilizzando le parole di Carla Lonzi, potrei dire: *"mi sento in un'età indefinita che non è la mia cronologica, ma quella della mia presa di coscienza"*. Ed in quanto a sentimento di "appartenenza a...", prendendo ancora a prestito le parole di Carla Lonzi, affermerei tranquillamente: *"Comunque io lavorerei molto serenamente in una apartheid femminile, - il che non significa escludere i maschi, ma che siano loro una buona volta a presentarsi come postulanti di qualcosa che gli corrisponde e che magari non esiste nella loro cultura - ..."*. Benché i percorsi individuali, mio e dell'autrice, siano così diversi, sento, tuttavia, di condividere molte conclusioni a cui si giunge nel libro quanto all'analisi critica della scienza (di genere indubabilmente maschile, a dispetto di un nome di genere femminile).

Il libro è costituito da otto capitoli il cui cuore è rappresentato dai capitoli terzo quarto e sesto. In essi viene ripercorso il farsi della scienza, specificatamente la fisica, occidentale e moderna, individuandone i punti di crisi rispetto ai suoi canoni interni e rispetto alla cornice storico-sociale-economica in cui è andata sviluppandosi. Il primo scatto della scienza, intesa nei termini moderni, è localizzato dall'autrice nel '600 con le figure di Galileo, Newton, Leibniz, solo per citare alcuni padri fondatori. E in questo secolo che la visione statica del mondo, conseguente alla Necessità Greca o imposta dalle Sacre Scritture, si dissolve nella meccanica con le sue leggi semplici, deterministiche, e verificate sperimentalmente. La scienza comincia ad interpretare il mondo ed insieme a prendere consapevolezza della possibilità di dominio sulla natura. Si guarda ai fenomeni non più *"in rapporto ad una totalità organica integrata, ma disarticolandoli in singoli eventi, in linea di principio isolabili dal loro contesto, ripetibili, artificialmente modificabili"*. La scienza acquisisce sicurezza crescente e *"giunse a proporsi come spiegazione universalmente valida della realtà e ad autolegittimarsi a fondamento di un'espansione senza confini"*. Prima di giungere, nel capitolo sei, alla nascita della "fisica moderna", Elisabetta Donini attraversa l'ottocento e lo sviluppo della termodinamica, i cui principi furono suggeriti dalla necessità di sistematizzare anche teoricamente le modalità di trasformazione dell'energia,



prima tra tutte, allora, l'energia termica. Le affermazioni della scienza cominciano ad entrare in conflitto. La termodinamica afferma il procedere obbligato nel tempo dei fenomeni; la meccanica contemplava processi reversibili. Una visione interpretativa viene tuttavia recuperata dalla Scienza rivolgendosi all'indagine del microscopico ed introducendo la matematica del probabile, che offriva nuove connessioni con la meccanica. Ne risultò - alla fine - che gli scienziati tradussero queste difficoltà in nuove ispirazioni per andare oltre i confini della misura umana ampliando così l'orizzonte del dominabile, pur se il prezzo fu il dissolversi delle certezze. Nel capitolo sesto si entra nel vivo della storia della fisica moderna. Ad esclusione di alcuni singoli grandi scienziati, quali Einstein e Schroedinger, reticenti ad abbandonare una visione interpretativa, in termini di causa - effetto, dei processi naturali, il punto di vista statistico pervade la nuova scienza fisica che, d'altra parte, si rivolge, ora, essenzialmente al microscopico. La domanda "come" tende a prevalere sulla domanda "perché". Si rinuncia alla capacità di descrivere l'evento singolo, di per sè assunto irrilevante, per la capacità di prevedere il comportamento "in media" delle particelle elementari. Ciò, su un piano più generale, diede inizio al *"processo che ha portato la concezione conoscitiva indeterminista a trovare nella filosofia del rischio il suo risvolto politico in termini di atteggiamenti diffusi"*, mentre *"in assenza di un automatismo di causa ed effetto, si perdono di vista e si dissimulano le responsabilità"*, dice l'autrice. I tre capitoli sono densi di spunti per una lettura delle connessioni dello sviluppo della scienza con lo sfondo culturale e sociale in cui si attuò e si sta attuando. Non è questo, tuttavia, il piano rispetto al quale l'autrice cerca un punto di vista "in quanto donne". Nell'attraversare il necessariamente breve periodo di sviluppo della scienza, Elisabetta Donini rincorre, con insistenza, il formarsi di alcune categorie al suo interno: obiettività da cui universalità, astrazione da cui trascendenza del sapere. È rispetto a tali assunti che l'autrice individua un punto di vista nuovo di cui sarebbero portatrici le donne.

Alla obiettività ed universalità della scienza maschile vengono opposte la soggettività e la consapevolezza delle donne della parzialità del sapere. Quale paradigma di questo atteggiamento, presunto specifico delle donne, è proposto, nel capitolo secondo, il pensiero e la stessa esperienza esistenziale "limite" di Simone Weil. Vita e Pensiero della Weil, dice l'autrice, suggeriscono che *"occorre sempre avere consapevolezza del carattere provvisorio, aperto, parziale ed instabile di ogni esperienza..."*.

A ribadire quest'affermazione Elisabetta Donini ricorre a frequenti dirette citazioni della stessa pensatrice, quali: *"... La liberazione è leggere il limite e la relazione in tutte le apparenze sensibili*

senza eccezione... "; e ancora *"Più generalmente, poiché l'uomo, qualsiasi uso faccia dell'algebra e degli strumenti, non può mai fare a meno, per creare la scienza, dell'intelletto e del corpo, entità limitate ed i cui limiti non cambiano nel corso dei secoli, è assurdo credere la scienza suscettibile di progresso illimitato. Essa è limitata come tutte le cose umane... "*

All'astrazione e trascendenza maschile vengono opposte concretezza ed immanenza delle donne. Occasione per mettere in luce questa polarità è il tema della maternità, non quella rifiutata, ma quella cercata forzatamente con le nuove tecnologie fecondative. Ricordando un incontro su tale tema a Mantova, l'autrice scrive: *"... gli uomini si stavano confrontando con un problema etico, da risolvere mediante decisioni di valenza universale, fondati e su criteri in qualche modo esterni ed assoluti, oggettivamente definibili. Quello delle donne, invece, apriva un percorso per linee interne che interrogava l'ambito molto più incerto, non totalmente dicibile e ancor meno regolarizzabile, del rapporto con i desideri; anzi, con l'instabilità e la polivalenza della dimensione del desiderio, tra quello di gravidanza e quello di partorire un figlio... "*

Non sono d'accordo su queste conclusioni? Anch'io non ho già messo in discussione, altrove, obiettività, universalità, astrazione della Scienza? Sì, tuttavia... a questo schema di equivalenze: maschile = obiettivo + universale + trascendente e femminile = soggettivo + parziale + immanente, mi sottraggo. È troppo facile, troppo banale: gli aggettivi, attribuiti al femminile si pongono come gli opposti di quelli attribuiti al maschile. Elisabetta Donini non si accorge di cadere in ciò che teme di più: *"definirsi a partire dal maschile... "*. Il punto che viene eluso, e non solo esplicitamente, nell'analisi dell'autrice, è la questione complessa dell'identità sessuale, prioritaria a qualunque successiva denominazione: scienziata, scrittrice, musicista, politica. Esiste un "autentico" femminile che si esprime nel mondo? Forse sprazzi, forse tracce, difficilmente leggibili all'interno dell'ordine costituito. Oggi si parla molto di *"identità di genere"* come d'altra parte fa l'autrice. Ma dove affondano le radici di questa *"identità di genere"*? Lascio alle parole di Elisabetta Donini di farci intravedere le linee del proprio percorso: la scoperta, la scelta, le prospettive.

La scoperta: *"la percezione del carattere costitutivo dell'appartenenza di genere, nel senso che l'essere donna (o uomo) non si aggiunge come specificazione accessoria, a modellare un sottostante individuo indifferenziato, ma ne plasma invece in termini essenziali e imprescindibili l'identità... "*; la scelta: *"... di una presenza diversa della soggettività femminile nella storia perché segnala che sesso - come dato biologico - e genere - come fatto storico - vanno tenuti distinti. Le due puntualizzazioni fuse*

*insieme definiscono l'arco delle ragioni per cui più avanti ho dichiarato che preferisco la locuzione 'identità di genere, pur se nel femminismo italiano è invalsa quella di 'differenza sessuale' ... perciò mi pare inopportuno continuare a definirsi per scarto dagli uomini, come il termine differenza invece implica, al di là di tutte le teorizzazioni in senso opposto che ne vengano fatte"; le prospettive: "... io credo che i modi attuali di essere donna o uomo e ancor più i progetti volti a costruire la propria identità di genere vadano considerati come fatti storici..."*

Ma perché la storia dovrebbe formare due identità diverse, se il dato biologico - il sesso - è così irrilevante? (La diversità tra schiavo e padrone si è sempre ricomposta nel riconoscimento di una medesima identità sessuale!). E quale sarebbe il carattere storico che fa scoprire l'appartenenza alla propria "identità di genere"? L'inconsistenza tra le affermazioni citate, quando sono giustapposte, nasce, a mio parere, dalla elusione del nodo della "differenza sessuale" che è localizzata nel corpo. (Una breve divagazione: differenza viene dal latino *differre* che significa "portare qua e là", procrastinare, distinguersi. "Differre" dà origine, dunque, a separazione nello spazio, nel tempo e nei caratteri. Diversificazione tra enti, che non implica che un ente sia assunto come termine assoluto di riferimento"). La storia personale dell'individuo e quella più collettiva in cui l'individuo si muove, certamente sono componenti importanti del costituirsi dell'identità. Ma il nocciolo "irriducibile" dell'identità non può che essere correlato con il suo corpo sessuato. E questo "irriducibile" che determina la storia, "da cui" e "in cui", in un processo circolare, emergerà la sua identità di genere. L'autrice, nell'ultimo capitolo, si sofferma sulla "nascita di un figlio" e analizza i diversi verbi che vengono utilizzati per nominare questo accadimento: procreare, generare e riprodurre, suggerendo sfumature interne di significato, evocate da associazioni psicologiche e sociali. Le sfugge, tuttavia, un significato, materiale e simbolico, importante: la nascita è l'evento che dà origine alla differenza della madre rispetto alla figlia/al figlio. Le donne, dunque, fisicamente e mentalmente, attraversano questa differenza. E lo devono fare, necessariamente, a mio parere, nel percorso di ricerca della loro "autenticità" e, concedetemi la parola, della loro trascendenza. (E ciò non significa, come mi obiettò l'autrice, identificare la donna nel suo molo di madre!). E da questa differenza sessuale, accettata, pensata, indagata, sofferta che può allora emergere quella identità di genere, che si attuerà storicamente. Ed, allora, anche quella di "scienziata". E chissà che nuovi percorsi della conoscenza non divengano visibili, e non necessariamente iscritti in rigide dicotomie!

*La nube ed il limite* è una puntuale ed intelligente analisi critica del formarsi della scienza e delle

sue categorie. Anche chi non è "una addetta ai lavori" può trovarvi innumerevoli stimoli di riflessione. Tuttavia. L'immediatezza con cui dalla critica della "scienza maschile" ne conseguono, con un certo automatismo, punti di vista "in quanto donne" mi lascia perplessa.

Le risonanze tra il nostro "corpo sessuato" ed il nostro "immaginario", in qualunque luogo voglia trovare espressione di sè, faticosamente vanno trovando la loro "purezza" di timbro. E, le scorciatoie, "glissano" tali risonanze in una illusoria conquista di sè.

# Scritti di frontiera

di Maria Attanasio

**I**n me, che non ho mai partorito, i racconti di nascita di "Lapis" hanno sempre destato qualche inquietudine. Cercavo in essi una chiave di lettura che mi permettesse di superare il senso di estraneità che sempre mi afferrava quando, dietro i fatti narrati, non riuscivo ad intravedere un viso noto, una storia conosciuta. Con la testa, oltre che col corpo, mi sono sempre sentita lontana dall'esperienza del parto; non tuttavia abbastanza lontana da riuscire ad essere indifferente. Infastidita, invece. Invidiosa, forse.

Ho sempre però confusamente inteso che il parto, oltre ad essere esperienza fisiologica peculiare del sesso al quale apparteniamo - e per questo nodo di cultura e sentimenti di assoluta rilevanza nella storia delle donne - è anche metafora di *ogni* gestazione. Un frutto oscuro, a lungo nascosto e nutrito, viene alla luce in una condizione mista di gioia e dolore, piacere e ansia, desiderio e ripulsa. Ogni essere umano - e più le donne - porta in sé simili frutti nutriti nel profondo, alcuni dei quali destinati a non essere mai consegnati al mondo. Una metafora che più che mai si adatta alla sfera della scrittura: in quale attività, con altrettanta evidenza che nello scrivere, accade di portare *fuori di sé* quello che si sente - e che a lungo si è covato, spesso nell'inconsapevolezza - *dentro*? Alla metafora - ed è ovvio - possono con maggiore legittimità avere accesso quante il parto lo hanno vissuto davvero, col corpo, e che sanno testimoniare in prima persona, esibendo persino quegli "scritti di carne" che sono i figli. È stato sull'onda di queste riflessioni che ho letto gli scritti prodotti dalle donne che hanno partecipato, dal febbraio al giugno 1990, al corso "Il rapporto madre-figlio e le figure della dualità", tenuto da Lea Melandri per l'Università delle Donne di Milano. Gli scritti, insieme agli altri materiali del corso, sono stati raccolti in un fascicolo dalla copertina rosa, curato dalle stesse corsiste. Volutamente tralascio di parlare del tema "esplicito" del corso e dell'interessante percorso tracciato in quasi sei mesi di lavoro, per riflettere invece sul valore,

la forma e il significato dei racconti di nascita e di gravidanza che "letti con forte coinvolgimento, con partecipazione diversa per ognuna, ma sempre intensa e carica di echi interiori", sono stati un momento chiave del corso, come sottolineano le curatrici nella premessa.

Scrivere del parto significa per queste donne sforzarsi di rendere con parole un'esperienza-limite, come nessun'altra insieme fisica e interiore, come nessun'altra conturbante per il suo stare in bilico sul crinale che divide la vita dalla morte. E una scrittura di frontiera, densa di possibilità e di rischi, una specie di mostro bifronte che guarda al passato (il corpo della madre, da cui veniamo) e al futuro (quel "dopo di noi" che sono i figli), in uno sforzo continuo di ricordare e nominare, narrare e riflettere. Una scrittura di frontiera che, al di là dei risultati visibili, è paradigmatica di ciò che potrebbe configurarsi come un nuovo sapere delle donne, che passi attraverso la ragione senza dimenticare il corpo, che colga la materia dei sogni, dei miti, delle leggende primordiali che bussano alle porte della nostra coscienza e di cui variamente siamo impastate, per restituirla al corpo e alle ragioni del corpo mediante parole concrete e visibili, non irretite dalla tentazione dell'ineffabile, ma lucide e pesanti, sulla carta e nella vita.

A tratti, questo nuovo sapere delle donne brilla negli scritti del fascicolo rosa, come il riverbero ancora lontano di una coscienza che esiste, e che sta cercando parole e modi per esprimersi. A tratti: non è poco. Perché per partorire al mondo scritti d'esperienza in cui trovi spazio la decifrazione di quell'atto femminile che è il dare alla luce, le donne hanno a disposizione solo lingua e scrittura, strumenti di un mondo culturale opposto, maschile. E quale scrittore mai, per quanto sensibile e geniale, ha tentato di imitare, oggettivandoli sulla carta, i suoni inarticolati del travaglio? In quale dizionario, in quale manuale di grammatica le donne possono sperare di rintracciare parole e modi per dire l'angoscia del dentro e del fuori di sé, di un corpo che non è già più un solo corpo, e che non è ancora due? C'è tutto un vocabolario da scoprire, una sintassi da inventare per dare ordine ad un nuovo universo linguistico. Non per produrre una nuova letteratura (non è questo l'obiettivo), ma per produrre una nuova coscienza di sé. Eppure la tentazione letteraria, in alcuni degli scritti che ho letto, esiste, ed è forte. È forse il pudore (non quello fisico) che si vuol celare fra le righe, ammantandolo di veli formali e di grazia letteraria? Quel pudore (cito a memoria un pensiero di Lea Melandri) che si annida dentro di noi a coprire zone di esperienza privata coincidenti con una rappresentazione di sé cui è difficile rinunciare, e nella quale inseguiamo un ideale di assolutezza e di perfezione

che siamo ben lungi dal possedere. Per alcune donne, forse, il disagio di svelarsi scrivendo si ammanta di preoccupazioni formali, e dà vita ad un linguaggio che non è ancora quello del nuovo sapere, e non è più quello materno (il linguaggio facile, dico, dell'immediatezza, dell'istinto, dello stare a proprio agio, come può essere il dialetto per chi lo ha parlato da bambina). Calandosi nei panni dello "scrittore", che naviga in un mare di segni ben conosciuti, una donna può vincere il pudore di svelarsi intera, corpo e psiche. In questi casi, il messaggio cifrato del corpo riesce ugualmente a passare, ma edulcorato, indebolito da una mascheratura letteraria che, se lo "avvalora" da un punto di vista "culturale", lo priva però di autenticità e, una volta di più, di legittimità.

Per contrasto, mi viene in mente la prosa di Agnese Seranis (1), che definirei insopportabile se dovessi misurarla sul metro del modello formale letterario. La contraddizione costante di alcune regole di "buona scrittura" (a partire dalla punteggiatura) suona a tutta prima barbarica all'orecchio di chi legge. Ma è forse per il venir meno del pudico velo della "buona letteratura", steso a neutralizzare una esposizione violenta e scioccante di riflessioni che riguardano il corpo e la psiche, che la prosa della Seranis è quella che è, vale a dire infuocata, impudica, illimitata nel dire e nell'evocare? C'è poi un altro modo di scrivere, di cui pure si rintracciano esempi nel fascicolo rosa. E quello di quante, non avendo seguito un itinerario scolastico tradizionale, sono arrivate alla scrittura grazie ai luoghi di cultura delle donne (i corsi 150 ore aperti alle casalinghe, per esempio; o le iniziative come quelle della Università delle Donne). I loro scritti si offrono alla lettura o all'ascolto con immediatezza felice: narrazione e riflessione si tengono semplicemente per mano, nascono l'una dall'altra senza apparenti conflitti. Come se queste donne, non appena entrate in possesso di alcuni strumenti davvero minimi (la capacità di scrivere e la voglia di farlo, un po' di tempo per sè e l'identificazione in un progetto di crescita collettiva) fossero in grado di dar voce ad ogni parte di sè, con coraggio e naturalezza. Per le altre, invece, per le "intellettuali", si tratta di ricomporsi, riagguantando sparsi frammenti, riconoscendosi attraverso mille specchi deformanti. Quegli specchi culturali che ci costringono a spostare l'attenzione sempre più in là - più avanti, magari - ma comunque più in là del corpo.

## Note

(1) Agnese Seranis, *Io, la strada e la luce di luna*, Ed. Del Leone, Spinea Venezia, 1988.

# Come assomigliare al proprio nome

di Paola Redaelli

**C**ìò che rimane dopo una prima lettura dell'ultimo libro di Grazia Livi, *Le lettere del mio nome* (1), è che in esse sono raccontate molte storie: quella della narratrice, quella collettiva di molte donne negli ultimi decenni, quella di alcune grandi scrittrici del nostro secolo, quella di Carla Lonzi e quella di Agnes Bojaxhiu, Madre Teresa di Calcutta. La struttura del libro, che è l'ordine e la ragione di tutti questi racconti, risultano di primo acchito meno evidenti. Come in fondo è giusto che sia. Così anche eravamo abituate un tempo, nei gruppi di autoscienza. Si ascoltava, si ascoltava e solo dopo si cercava la connessione, il nesso di tante storie disperate. Ma questo, di Grazia Livi, è un narrare molto speciale e avvincente al di là della discontinuità dei toni, ed è assolutamente necessario parlarne. Innanzitutto c'è il fatto che il materiale di questo narrare non è prodotto di fantasia, ma una mistura di documenti relativi ai personaggi di cui si narra (noti e ignoti), di loro scritti e di versi per lo più di poetesse contemporanee. La scrittura che rielabora questo materiale sparato ha assimilato a mio avviso fino in fondo la grande lezione di Anna Banti. Una capacità eccezionale di intrecciare racconto in terza persona e racconto filtrato attraverso la coscienza del personaggio, un gettarsi vertiginoso nel suo pensiero e nei suoi sogni, un ricreare, che lascia stordite, l'ambiente in cui esso si muove, come attraverso i suoi stessi occhi. Un periodare misurato, mai semplice mai sciatto, che ogni tanto si impunta su una frase piccolissima che illumina ciò che è stato detto prima e spesso dà una svolta perentoria al filo del racconto e al suo senso.

Separa, abissalmente, Grazia Livi da Anna Banti e fa di questo libro non un romanzo, ma qualcosa di più complesso che non saprei definire, la volontà di chi scrive di farsi presente nel racconto, di chiarire cioè, anche attraverso quella delle altre, la propria storia: l'abbandono della famiglia, delle famiglie, la scelta dell'emancipazione e di un lavoro -quello di giornalista - l'ammirazione per Anna Banti e poi il distacco e la frattura con lei, l'inizio di una pratica di



scrittura diversa, il femminismo, l'intervista con Ingeborg Bachmann poco prima del suicidio e di conseguenza la decisione di abbandonare il giornalismo. Ciò che regge e direi costituisce la struttura del libro è questa scelta di dar conto di se stessa e della propria vita da parte dell'autrice. Ma non di tutta la propria vita: principalmente di quella che è montata attorno alle due grandi e necessarie passioni per la letteratura e per la ricerca del "proprio centro", di sè insieme alle altre donne. La luce di queste due passioni permetterebbe di individuare l'itinerario complicato che compie la scrittura di Grazie Livi anche senza la guida dei titoli, fin troppo esplicativi, dei vari capitoli.

Il racconto ha inizio nel 1947, con Simone de Beauvoir che decide di scrivere *Il secondo sesso*; si sofferma, come attraversando una quadreria, su alcune "donne d'eccezione" che "mirarono a conquistare il centro di sè. E a volte riuscirono a regnare su quel centro, mediante la scrittura"; prosegue narrando del risveglio delle donne nel 1968, dei dubbi e delle lacerazioni dell'autrice e di altre, dei tentativi di "rendere reale ogni cosa", del vuoto e della solitudine creati dall'assenza di interlocutori, della scelta necessaria del separatismo; si avvia verso la conclusione proponendo un tormentoso interrogativo: come sarà possibile creare un rapporto nuovo con il mondo degli uomini? Tratteggia un magnifico e ambiguo ritratto di Madre Teresa di Calcutta che, obbedendo al Padre e per amore del Figlio, incarna quell'amore così attento da essere divino, per cui soltanto maschile e femminile possono riunirsi - anche se non certo, direi io, uomini e donne procedere affiancati riconoscendo le rispettive soggettività; finisce con la riflessione che "L'avvenire imprevisto del mondo sta nel ricominciare il cammino e percorrerlo con la donna come soggetto" e con una poesia di Julia Lang, che ipotizza la possibilità di assomigliare finalmente al proprio nome.

Pilastro di questa lunga narrazione/riflessione in cui confluiscono tutte le storie di cui parlavo all'inizio è la vicenda del rapporto tra l'autrice/narratrice e Anna Banti, che già è stata la materia di altri scritti di Grazia Livi. Qui quel rapporto si dispiega compiutamente come una tormentata relazione madre/figlia. La figlia, prima adorante, poi dubbiosa, poi critica e distante e infine - dopo l'uscita del libro autobiografico di Anna Banti, *Un grido lacerante* - pietosa e affannata nel tentativo di capire, osserva e descrive la madre sempre dall'esterno e ben rappresenta la congenita impossibilità che tutte le figlie hanno, finché si sentono tali, di cogliere il nucleo della personalità delle madri. La scrittura di quei capitoli, tesa, commovente, tra l'affettuoso e il risentito, corre sul filo di un'emozione molto diversa da quella che dà vita ad alcuni dei più riusciti racconti/ritratti del libro, in cui forse il coinvolgimento meno diretto

dell'autrice le ha permesso un andirivieni tra identificazione e distacco che trascina sottilmente la lettrice in uno stato quasi onirico.

Le parti meno persuasive - e del resto forse più difficili - del libro mi paiono invece quelle in cui Grazia Livi racconta della vicenda collettiva di molte donne in questi ultimi vent'anni. Come per una forte stanchezza, l'autrice rinuncia a distinguere, a mantenere distinto l'io dal lei, dal noi, dal loro. Il risultato è che quell'io e la storia che le appartiene appaiono sbiadite. Ma non solo, tutti i volti diventano confusi, personaggi e situazioni appaiono spesso astratti. Per usare una metafora, direi che le lettere che compongono il nome del soggetto donna cui si aspira, e che dovrebbero essere disegnate da queste pagine, risultano pallide e incerte, soprattutto se confrontate con quelle che altre pagine tracciano con vigore e sicurezza. L'anelito a raccontare le molte storie di donne di questi due ultimi decenni come un'unica Storia è certamente comprensibile, ma non è detto debba corrispondere, anzi non corrisponde, alla loro per ora irriducibile molteplicità e varietà.

Del resto, esso mi pare quasi in contrasto con la struttura estremamente articolata del libro, che lascia al lettore il compito di trovare il filo, e anche con una delle caratteristiche che l'autrice ha voluto dare al suo testo. Alludo al riconoscimento puntuale e continuo che Grazia Livi fa del suo debito verso scritture di altre e di altri. A questo proposito va detto che ella è riuscita a trasformare il vecchio e onesto istituto della citazione, tanto spesso gettato in un cantone, in qualcosa di aereo, leggero e originalissimo, in un elemento del testo. Leggendo il suo libro pare di assistere a un sogno. E come nel sogno alcuni elementi dell'esperienza reale si ripresentano tali e quali ed altri subiscono complesse modificazioni, così avviene per le citazioni di Grazia Livi. Persino le poetesse, che si vedono adattati e un po' trasformati i loro versi, non dovrebbero aversene a male: la riconoscenza dell'autrice per aver trovato in essi una profonda corrispondenza e le "parole per dirlo" è evidente, ed è parte della felicità della sua scrittura.

## Note

(1) Grazia Livi, *Le lettere del mio nome*, La Tartaruga, Milano 1991.

# Una comunità pensosa di attrici

di Maria Nadotti

**A**lla base della bella ricerca *Il Tempo delle attrici: emancipazionismo e teatro in Italia tra Ottocento e Novecento* (Bologna, Editoriale Mongolfiera, 1991) di Laura Mariani c'è un'ipotesi "politicamente" coraggiosa e controcorrente: l'emancipazionismo che sigla il passaggio dal diciannovesimo al ventesimo secolo nel nostro paese sarebbe fortemente imparentato con le arti sceniche, da cui avrebbe ricevuto impulsi e direttrici di marcia. Non viceversa.

In altre parole il teatro di quell'epoca, ancora in fase pre-industriale e dunque ancora del tutto affidato all'individualità di singoli attori e attrici con ruoli e responsabilità capocomici, avrebbe prodotto una serie di figure femminili *forti*, capaci di candidarsi a modelli o a personaggi-guida nella contraddittoria e accidentata ricerca di nuove identità delle e per le donne. Con un impatto e un'efficacia capaci di agire sul contemporaneo movimento politico delle donne e di produrre in esso cambiamenti altrimenti più lenti e meno radicali.

Per dimostrare la sua tesi (ma meglio sarebbe dire suffragare, visto che, con modestia e intelligenza, Mariani è riuscita a sgombrare il suo testo di ogni ansia dimostrativa e di ogni, forzosa, volontà definitoria), l'appassionata studiosa bolognese ha scelto la via apparentemente piana della ricostruzione di

un ambiente culturale e di un tempo storico-politico attraverso l'attenta ricostruzione di alcune biografie femminili d'eccezione e delle trame che le hanno via via legate, avvinte, rese incompatibili, gemellate in tropismi spesso spudoratamente privati, sentimentali e/o affettivi prima e più che politici.

In scena sono alcune grandi figure di intellettuali e artiste dell'epoca: le attrici Giacinta

Pezzana e Eleonora Duse, la scrittrice Sibilla Aleramo, le riformatrici e militanti politiche Giorgina Saffi, Gualberta Beccari, Alessandrina Ravizza. Unite, oltre che da un unico grande progetto di trasformazione, da una comune, forte refrattarietà allo stato delle cose e da una condivisa, dolente consapevolezza dell'intollerabilità del destino femminile, da quella che - suggerisce Mariani - è una rete elettiva di "amicizie militanti". I loro percorsi, che Mariani tratteggia senza isolarli, usando come fonte documentaria privilegiata un corpus di intensi (ma talora incompletamente e unidirezionalmente sopravvissuti) epistolari, danno conto infatti non solo delle singole individualità, ma anche di una piccola comunità pensosa e sensibile, attenta tanto alle grandi trasformazioni sociali e alle sorti del femminile, quanto alla dura materialità, alle piccole miserie quotidiane e agli infortuni del sentimento che in uguale misura caratterizzano le loro esistenze di "sperimentatrici" della vita e dell'arte. La ricostruzione di Mariani parte dunque da una prospettiva che è insieme di metodo (lavorare su materiali di prima mano e per lo più inediti o mai finora incrociati, rendendoli disponibili ai lettori/lettrici in una sorta di montaggio ragionato e mirato) e di sostanza (assumere che il pensiero e l'invenzione individuali nascano solo dall'interno di una o più relazioni significative e vadano dunque investigati e analizzati nelle loro reciproche connessioni). L'esito di questa peraltro sapiente operazione di rinvenimento, che è anche tentativo sostanzialmente dichiarato di dare fondamenta genealogiche al movimento politico delle donne, lascia - pur riconoscendogli un indubbio valore documentario - in qualche modo insoddisfatti. Come se ci si trovasse di fronte a un lavoro preliminare a altro, preparatorio, prudentemente o ansiosamente al riparo da prese di posizione marcate o troppo soggettive, e che risente forse di un eccessivo scrupolo storiografico a scapito di un più accentuato e meno scolastico sbilanciamento interpretativo. Le pagine più belle del testo risultano infatti quelle in cui, superando la preoccupazione cronachistica di delineare gli "esterni biografici" dei personaggi in questione, l'autrice si abbandona al piacere delle empatie e delle identificazioni, a quella spericolata "biografia dell'interno" che si fa, inevitabilmente, anche autobiografia. E che, oltre a restituire diacronicamente moventi e ragioni dell'agire storico, opera sul presente e lo illumina.

# Nostalgia del futuro

di Luciana Percovich

**N**on so quando esattamente sia cominciata la mia passione per la fantascienza. Ricordo però che le storie che cominciavano con "c'era una volta", e parlavano di principi e di guardiane d'ocche, non mi toccavano più di tanto. Quei mondi fiabeschi eppure così solidamente piantati per terre e boschi, dai contorni ben definiti anche se così lontani, avevano per lo più su di me un effetto claustrofobico. Mi facevano sentire come davanti a tante belle scatole colorate ma chiuse e autosufficienti, che non potevo spostare né aprire, perché per loro non era previsto nessun movimento. Potevo giusto perdersi in qualche fantasticheria sul principe o sui vestiti della principessa o su cosa si sarebbero detti. Soggiogata dal loro infrangibile buon senso, restavo ad ascoltare tra l'impaziente e il rassegnato, come davanti al cucchiaino della medicina, quando occorre fermare la voglia di correr via che è nelle gambe e, cedendo alla ragione e all'insistenza, buttar giù l'ineluttabile: così il pancino guariva e tutti vivevano felici e contenti. Ben altri movimenti interiori mi provocò la strana storia dei *Viaggi di Gulliver*: come a un segnale di via libera, che inconsapevolmente aspettavo, la fantasia si accese e cominciò a volare. Per un po' Lilliput diventò il serbatoio da cui traevo materiale inesauribile con cui dar forma ai miei desideri - fino a quel momento trattenuti - di espansione fantastica, che soddisfaceva sia i miei impulsi sadico-masturbatori che quelli progettuali-grandiosi. Costruivo mondi fatti a mio piacere, in cui adulti/nanetti ruotavano intorno alla mia grande figura di bambina/gigante. Avevo un bel da fare per plasmarli e amarli a modo mio: li chiudevo in gabbiette, li spogliavo, li tormentavo, poi li liberavo, costruivo loro meravigliose case e città, davo loro regole e premi. Il mio occhio era come quello di Dio, onnipotente. Mi pareva di aver scoperto la libertà, una libertà segreta e solo mia. Peccato però che mi faceva sentire anche un po' in colpa.

Il rovesciamento della situazione nota all'io narrante e al suo pubblico costituisce uno dei

meccanismi fondamentali della letteratura utopica e fantascientifica. L'invenzione di un mondo oltre lo specchio, in un luogo che per definizione non c'è se non come categoria del pensiero, favorisce il prender forma degli indistinti movimenti della psiche e delle viscere.

L'utopia non è gradevole o ideale per sua natura, essendo che si alimenta di sentimenti assai intensi - e per qualche ragione impediti alla luce del giorno - di istinti grezzi che lottano per trasformarsi in ordine nuovo, di impulsi di rivalsa e di dominio, oltre che di autoconservazione. Sicché la letteratura fantascientifica può essere considerata come uno schermo gigante su cui si muovono le forme che nel corso del tempo prende l'immaginario, pressato dal bisogno di rappresentare ciò che ancora non ha forma se non come sintomo, tendenza, desiderio. Il catalogo stravagante dei possibili mondi a venire svela l'inquietante filigrana soggiacente al visibile. Inoltrandosi lungo queste gallerie di sogni e di incubi, chi legge rischia di imbattersi anche nei suoi. Allora a volte scatta l'allarme, perché l'incontro che si annuncia minaccia troppo la tollerata coscienza di sé. Quel libro, quei libri si chiudono per sempre.

Pare che soprattutto le donne non amino la fantascienza: è infatti diffusa l'opinione che parli di cose lontane anni luce dalla propria esperienza; che usi un linguaggio incomprensibile a chi è abituata a circoscrivere il proprio orizzonte alle faccende di casa e di cuore; e che, in sostanza, sia noiosa, perché non fa scattare il collaudato meccanismo dell'identificazione, necessaria ad alimentare il narcisismo consolatorio di chi sta a lato della Storia e dei suoi Progetti. C'è poi qualcosa che ha a che fare col comune pregiudizio femminile verso la scienza, rafforzato da un'oscura e minacciosa sensazione di inadeguatezza, di spiazzamento, di paura: "Non voglio pensare al futuro, a come potrebbe essere, mi sembrerebbe di porre dei limiti alla mia libertà e a quella degli altri", "Non mi riguarda ripensare la società per rimediare i guasti provocati dagli altri", "Non riesco a sopportare l'angoscia che mi viene dalla mia incompetenza a pensare l'umanità in generale". E un rifiuto profondo. Quasi fosse impossibile osare immaginare mondi, situazioni, intrecci, tecnologie, simboli e religioni restando aderenti alla propria esperienza del mondo. O quasi che faccia paura poter scoprire l'incommensurabilità e la sproporzione del proprio desiderio sul mondo; o, addirittura, scoprire di non averne, di non essere più - o ancora - capaci di sognare sul mondo.

Eppure esiste una lunga e variegata tradizione di scrittura "fantascientifica" femminile. Ci sono state molte scrittrici - anche se nessuna loro creatura è mai diventata famosa come la *Città del Sole* o *La Nuova Atlantide* - che si sono misurate con complesse architetture sociali descritte

fin nei minimi dettagli. Oggi ci appaiono insieme repellenti e affascinanti perché tradiscono i fallimenti di una immaginazione ancora trattenuta nel mondo dell'uomo. Queste raffinate costruzioni fantastiche, nonostante la loro evidente reattività, mostrano tuttavia i segni di una grandezza femminile fondata sulla caparbia volontà di sapersi e volersi migliori dell'uomo, sulla rivendicazione di genealogie solo materne e sulla tragica coscienza di uno scacco storico, l'impossibilità cioè di pensarsi altrimenti.

Quasi tutte le utopie del secolo scorso e dell'inizio di questo mettono in scena mondi senza uomini, inventano minuziose e ossessive costrizioni sociali e urbanistiche, relazioni affettive perfette, felici e serenamente autosufficienti. In *Terra di lei* di Charlotte Perkins Gilman, in *Mizora* di M. E. Bradley Lane, in *Isis* di M. Zimmer Bradley bontà femminile, culto per la madre, superiorità etica e una raffinata estetica raggiungono il loro apogeo. Sono sogni (ingenui? liberatori?) che traboccano perfezione e armonia. Ma sono immobili, claustrofobici, autosufficienti. Diretta e brutale, Emily Brontë così immagina il suo regno ideale:

"Era un mondo di donne, una monarchia di potenti sovrane. A Gondal regnavano tirannicamente solo imperiose regine, che disponevano a loro piacimento di mariti e amanti, e poi cadevano di morte violenta nelle desolate brughiere...".

Le utopie maschili, da parte loro, riducono al minimo la presenza femminile, quando addirittura non la bandiscono, tradendo la stessa illusione di onnipotenza e la stessa incapacità di gestione del conflitto. Se consideriamo in particolare come viene affrontato il tema della riproduzione, ci troviamo nel Regno dell'Iperbole. Come esistere senza bisogno l'uno/a dell'altra/o? Due le fantasie opposte e complementari: clonazione, rispondono gli uomini, partenogenesi le donne. (1)

Da *Il Mondo Nuovo* in poi, la domanda - anche se in quel caso fortemente provocatoria - è: come si otterrà un mondo nuovo? Risposta: eliminando il bisogno del grembo materno, dell'emozione, del desiderio.

"L'embrione ha fame; giorno per giorno, la pompa del surrogato sanguigno compie incessantemente i suoi ottocento giri al minuto. Il bambino travasato urla: occorre immediatamente una bambinaia con una bottiglia di secrezione esterna. Il sentimento sta in agguato in questo intervallo di tempo tra il desiderio e il suo soddisfacimento. Abbreviare l'intervallo, abbattere tutti gli antichi, inutili ostacoli". (2)

Del resto, non è forse questo il sogno finale di tutta l'impresa scientifica, esplicitamente almeno fin dal '500? Sostituire al corpo vivo che dà la vita - sia esso natura o grembo materno - un meccanismo artificiale. Nascono così le macchine autoregolate e sempre più ambiziose, dall'orologio al robot all'interconnessione planetaria telematica. La realtà e l'immaginario si sostengono a vicenda. Il baconiano *Temporis Partus Masculus*, frutto delle "caste nozze" con una natura ridotta in schiavitù e costretta a svelare finalmente tutti i suoi segreti produrrà infine una placenta artificiale definitiva, che garantirà la clonazione di soli puri cromosomi maschili, pronti per algidi abbracci per macchine incorruttibili.

Mai come oggi l'immaginario maschile appare popolato da Eroi e Superuomini, anche se talora disturbato da visioni più guardinghe e cupe del futuro, comunque profetizzato dal nuovo *homo sapiens machina*. Il trauma originario del nascere da donna non è stato lenito, la prometeica lotta per non essere risucchiati nel buco nero del cosmo fa del sesso il luogo elettivo di battaglia. La sessualità viene perciò ridotta ed animalità primitiva o a esercizio ginnico, più o meno perverso: nascono meravigliose *cyborg*, seducente ognuna come sette cleopatre, ciascuna dotata di unghie scarlatte, seni a punta, labbra provocanti, sguardo crudele, frusta e giarrettiere nere, attivabili e disattivabili con un banale comando elettronico a distanza. Esse consolano il riposo del guerriero tra una guerra stellare e l'altra. Nei laboratori ferve il disumano: androidi, umanoidi seriali alfa, beta e gamma, macchine più corpi in varie combinazioni. Farsi umani, cioè finalmente uomini e donne, è il sogno perduto per sempre.

Sul fronte femminile, nei loro incubi le donne si vedono costrette nel sottosuolo, degradate in sottospecie di riproduttrici/schiave, private della parola, della prole, del corpo. Nei sogni, si vedono vivere in società tutte femminili, dove hanno imparato a riprodursi da sole, attraverso pratiche che stanno tra il magico, il simbolico e l'ipnotico, capaci di liberare la potenza generativa contenuta nel proprio corpo. Non c'è interazione possibile con l'Altro. Neanche nel sogno.

Ma, dagli anni '60 in poi, nell'immaginario femminile succede qualcosa di grosso: come se una stanza chiusa a perdita di memoria fosse ora invasa dal sole. La luce da sola non è capace di cambiare la gialla tappezzeria consunta, i poveri mobili da *boudoir* e i centrini messi a camuffare il degrado; ma permette di tutto una nuova vista, mentre la polvere vola rimescolandosi, e colori e contorni si mostrano con diversa evidenza.

Ora esistono grandiosi racconti aperti da cui energie positive cominciano a scorrere verso



futuri che, per la forza della loro invenzione, lasciano in chi legge una sorta di nostalgia alla rovescia. In Suzy McKee Charnas, dall'incubo della prigionia nel mondo in rovina degli uomini si passa agli sconfinati territori popolati da donne, molto diverse tra loro, che si incontrano, si amano e configgono, lungo le praterie che un tempo gli uomini chiamavano con ribrezzo Le Terre Selvagge. Non possiedono certezze sul loro futuro, il presente non è arcadico, ma forti sono i loro desideri e contemplan*o anche* l'uomo. In Marge Piercy la categoria del tempo è trasformata in un crocevia aperto, in una continuità di stati di coscienza. Nel divenire del presente si transustanziano i mondi prossimi, più belli del sogno che sia ancora mai stato sognato o più letali dell'incubo più nero. In *Sul Filo del Tempo* la drammaticità del presente e la vitalità delle visioni del futuro costringono a una radicale verifica delle proprie certezze, dei propri non interrogati taciti presupposti. La mutazione del mondo presentata come desiderabile è assoluta eppure risuona familiare quanto un antico desiderio a lungo accarezzato; passa nei corpi, che rinascono come farfalle uscite dai bozzoli duri della costrizione dei generi, fin qui ritenuti immutabili.

Il punto così lontano cui porta il cambiamento non appare però né freddo né estraneo ma sembra combaciare e toccare, svegliandole, parti di noi profondamente assopite. La tecnologia non è più solo nemica, ma permette e asseconda il dispiegarsi pieno della naturalità. L'impotenza e l'invidia, l'esclusione e la gelosia dell'uomo di fronte al corpo delle madri non hanno più alimento. La maternità - "Come può sapere che cosa vuol dire essere madri chi non ha portato il peso di un figlio per nove mesi sotto il cuore, chi non l'ha partorito tra il dolore e il sangue, chi non l'ha mai allattato?" - ora è di tutti, è cultura e funzione *umanamente* condivisa. "E uno degli effetti della lunga rivoluzione femminile. Quando abbiamo sovvertito tutti i vecchi ordinamenti. Alla fine non era rimasta che quell'unica cosa da abbandonare, il solo potere che noi avessimo mai avuto, in cambio di nessun potere per nessuna. La creazione originale: il potere di dare la vita. Infatti finché fossimo stati geneticamente legati, non saremmo mai stati uguali. I maschi non si sarebbero mai umanizzati fino a diventare teneri e amorevoli. Così siamo diventati tutti quanti madri. Ogni bambino ne ha tre. Per spezzare la famiglia tradizionale". (3) Marge Piercy, e con lei Ursula Le Guin, Naomi Mitchison e molte altre scrittrici di "fantascienza" (4) - che un'altra scrittrice contemporanea, Judith Merrill, a ragione chiama *speculative fiction* - hanno metabolizzato in narrazione la parte più vitale del pensiero del '900, filtrato alla coscienza incarnata nel proprio sesso. I loro racconti non servono più a consolare o a garantirsi la sopravvivenza: Sherazade ora racconta di sé per sé. Lo spazio di libertà segreta protetto dentro di sé si fa parola sul mondo. Senza più nessun senso di

colpa.

## Note

(1) Clonazione: riproduzione asessuata una cellula, attualmente usata per la riproduzione di piante e animali, per selezionare i tipi desiderati. Partenogenesi: produzione di un embrione da un uovo senza che vi sia fecondazione da parte dello sperma. Circa mille specie animali si riproducono esclusivamente per partenogenesi.

(2) Aldous Huxley, *Il Mondo Nuovo*, Oscar Mondadori, 1932, p. 54.

(3) Marge Piercy, *Sul Filo del Tempo*. Eleuthera 1976, pp. 119 e 120.

(4) I romanzi di Ursula Le Guin sono quasi tutti disponibili presso la casa Editrice Nord. Naomi Mitchison, *Diario di un'Astronauta*, e Judith Merril, *Il Richiamo*, sono state tradotte da La Tartaruga. Un'antologia ricca e indicativa delle nuove tendenze delle scrittrici di fantascienza è: *Aliene, Amazzoni, Astronauta*, a cura di Oriana Palusci, Oscar Mondadori, 1990.

## 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.

*Trimestrale registrato presso il tribunale di Ravenna al fasc. 896/ in data 18.03.1989*

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