

# 15

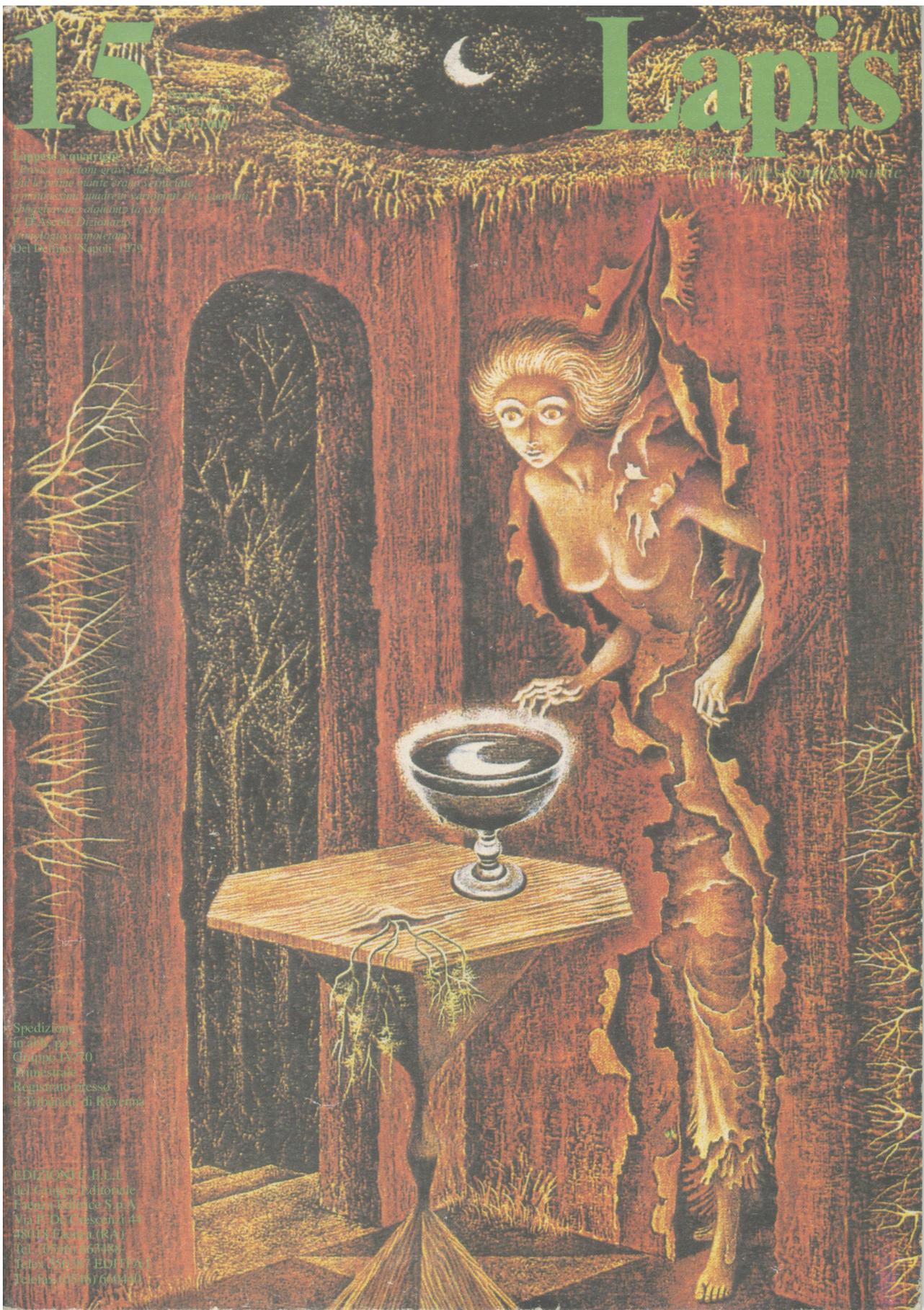
# Lapis

L'acqua a quattro  
Ecco i quattro gradi del  
che le forme plastiche sono venute  
e un'ossessione quadrata scintillante che si  
inghiottiva qualcosa in vista  
F. B. Ascoli, Dizionario  
Etimologico napoletano  
Del Lembo, Napoli, 1979

pubblicato da L'ESPRESSO

Spedizione  
in abb. post.  
C. 0101/70  
Trimestrale  
Registrazione presso  
il Tribunale di Ravenna

EDIZIONE E.L.L.  
del Gruppo Editoriale  
L'Espresso S.p.A.  
Via F. De' Casertani, 43  
00144 Roma (RA)  
Tel. (06) 47863484  
Telex (32007) EDIET I  
Telefax (06) 606440



## CREDITS EBOOK

Titolo: Lapis - numero 15

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 15**

**Marzo - 1992**

# Sommario

Credits Ebook.....	2
Il sapere, le origini: la Costruzione della Memoria.....	5
Gli artifici della memoria.....	5
Quel raccontare femminile.....	9
Il golfino della psicanalista.....	16
Testi/Pretesti.....	21
Marie Bonaparte. Diario di una piccola principessa.....	21
Dai cinque quaderni.....	26
La poesia, un nido fuori casa.....	30
In versi.....	34
Il sogno e le Storie.....	41
Mal di madre.....	41
Racconti di nascita.....	50
Paesaggio del figlio.....	50
Proscenio.....	58
Le muse dei surrealisti.....	58
Tempo che incombe: Corpus di Mary Kelly.....	66
Fare video: una forma di anoressia.....	74
Spazi Percorsi Persone.....	76
La meteca.....	76
Biblioteca di Lapis.....	85
Paesaggi di guerra con figure.....	85
Nel labirinto del materno.....	92
Una preistoria femminile senza trionfalismi.....	105
I cari estranei.....	110
La vecchia dell'aceto.....	113
Le rubriche.....	118
Colophon.....	122
Lapis.....	122

## Gli artifici della memoria

*di Paola Redaelli*

**U**n padre, grande sostenitore della teoria 'digestiva' dei sogni, che talvolta amplia fino ad ammettere che essi possano anche avere origine da una brutta posizione assunta a letto, ha sempre detto alla figlia che lui non sogna mai. Vero è che ha uno stomaco di ferro, ma, sin dove giunge la memoria della figlia, egli ha sempre sofferto di fastidiosi dolori notturni. Così è sempre stato costretto ad alzarsi più volte e a sottoporsi ad ingegnose ginnastiche allo scopo di far tacere un muscolo, un'articolazione o di riallineare un paio di dolenti ossa scomposte. Di queste sue fatiche, per quanto compiute nel colmo della notte e solo di rado testimoniabili ocularmente da qualche membro della famiglia occasionalmente insonne, tuttavia nessuno è all'oscuro, in quanto esse sono sempre state da lui raccontate con abbondanza di particolari. Fatto è che la figlia non ha mai creduto né a lui né a chiunque asserisca troppo perentoriamente di non sognare mai; anzi, ha maturato la convinzione che siano sommamente da invidiare coloro che, diversamente da lei e dal padre, ricordano i sogni della notte precedente.

Sostiene, la figlia, che i possessori di questa fausta facoltà abbiano in genere la possibilità di vivere le due vite che ci sono state concesse - quella diurna e quella notturna - nel tempo che è proprio di ciascuna. Infatti, la memoria della vita notturna si erge come lieve e naturale barriera ad impedire che l'una sconfini nell'altra, e soprattutto che quella notturna dilaghi nelle ore diurne, specialmente nella forma medusiaca del sogno ad occhi aperti. Di altrettanto lieve, sempre secondo la figlia, ci sarebbe soltanto la memoria che occasionale e improvvisa affiora di volti, fatti, immagini, emozioni passate, pronta a dileguarsi appena il presenta ci ricattura. Anch'essa, lievemente (che non significa felicemente o senza dolore) si incaricherebbe di stabilire un confine tra due tempi, in modo del tutto naturale.

Sarei d'accordo con quella figlia se per esperienza diretta e indiretta non mi sembrasse che quelle lievi barriere vengano molto frequentemente, quasi sempre, travolte e che la vita notturna trabocchi inondando quella diurna e che la vita passata si avventi in quella presente, la assoggetti e se ne faccia signora. Perciò direi che la memoria e il memorare sono, non so da quando, diventati totalmente artificiali, l'arte per eccellenza, un'azione raffinatissima della volontà, un'opera paziente con cui, su un terreno dove si aggira il caos, si tracciano indefessamente confini che si vorrebbero solidissimi a delimitare tempi (e vite) passati e presenti, tempi (e vite) notturne e diurne, tempi (e vite) individuali e storico-sociali. Di rado ci si avvede che, così operando ripetutamente, nella paura appunto che i confini per avventura si cancellino, le nuove linee non si sovrappongono mai a quelle già tracciate, né le nuove mura si innalzano sopra quelle già edificate. Scarti più o meno vistosi si producono e modificano gli spazi/tempi precedentemente individuati e ciò che essi "contengono", nonché le loro reciproche relazioni. Nel 1938, Elsa Morante scriveva che "forse, tutto l'inventare è ricordare", ma io penso di affermare un'ovvietà se dico che probabilmente ogni volta che si ricorda si inventa.

Credo che siano vari gli impulsi che ci inducono a voler memorare, ma l'unico di cui io sia a conoscenza assume le sembianze di un'acuta percezione di mancanza accompagnata da un ineludibile sospetto di menzogna. Appartengo a una generazione che non ha dato molto credito alle parole dei genitori, né nella vita sociale, né in quella personale. Apparentemente, almeno. In me, la possibilità di aderire al presente e di immaginare un futuro si è configurata innanzitutto come necessità di colmare la mancanza e cancellare la menzogna a un tempo causa ed effetto della mia sfiducia. Si trattava di capire che cosa non mi era stato detto e perché. E, massima illusione, di rinvenirlo una volta per tutte. La mia amatoriale passione per la storia all'epoca del mio impegno politico aveva questa origine. E di ugual natura fu la passione che mi prese quando incominciai a frequentare i gruppi di sole donne. Anch'essa nasceva da una grande sfiducia maturata verso la sinistra, con la differenza che il terreno su cui cercavo di far operare la memoria era quello della vita mia e delle mie compagne.

*Ricordo:* Mia madre è alla finestra. "Bambine", dice, "dove siete state a giocare?".

Io: "In fondo al giardino".

Mia madre: "Siete uscite dal cancello!".

Io: "No".

Mia madre: "Alza la faccia! Chi dice la verità non ha bisogno di abbassare gli occhi".

Io alzo la faccia: "No".

Per quanto mi sforzi, non ricordo se fossimo o meno uscite dal cancello del giardino. E in effetti era al desiderio, alla furia di verità di mia madre che io rispondevo di no.

Ma ho ereditato la sua stessa furia. E a lungo ho coltivato la certezza che nel passato stesse il segreto del presente e del mio e del nostro presente soffrire. E che una volta messo a nudo il passato, la piaga del presente si sarebbe rimarginata e, proprio così, l'avvenire sarebbe stato radioso. Non è stato così. Però, finché resistette, quella furia di memoria e verità mi garantì parentele storiche e sorellanze reali e simboliche, senso di appartenenza e di possesso, una sembianza di identità individuale e collettiva.

*Ricordo:* Sono seduta con altre dietro un lungo tavolo, nella sala di un convegno di donne del Manifesto a Rimini. La sera prima sono stata a fare una passeggiata sulla spiaggia: il mare fuori stagione e tutto il resto, ma, soprattutto, ho visto un gran numero di ossi di seppia. E quando mi metto a parlare io, ri-raccontando la mia storia personale a giustificazione, exemplum, spiegazione di non ricordo più quale scelta collettiva dovessimo fare, che mi rendo conto di come il mio discorso, la memoria di me trasformata in quel discorso più volte ripetuto, assomigli tremendamente a un osso di seppia. Lo stesso biancore, la stessa perfezione di linee e bombature, la stessa assenza di peso.

Di peso, di emozione, di vita, di invenzione. Da bambina nemmeno mi soffermavo a immaginare le forme del cefalopode cui era appartenuto ciò che davo al canarino. Non pensavo che esistessero le seppie. Pensavo che quello che mettevo nella gabbia fosse solo un cibo prelibato per uccelli dal nome strano, come strani mi suonavano i nomi di certi cibi, a mio avviso prelibati, per esseri umani: ossa di morti, lingue di gatto, chiacchiere.

Oggi piacciono molto, sono giudicati squisiti, i discorsi e in particolare le scritture che ingabbiano nelle loro diverse guaine la memoria. Si raccontano storie d'infanzia, si costruiscono alberi genealogici. A che pro? Già sul finire del secolo scorso con *Tess degli Ubervilles*, Thomas Hardy ci spiegava come a niente valga possedere una genealogia, persino nobile e antica, di fronte alle miserie e alle felicità dell'oggi. Ciò che manca a Tess non è il suo

lignaggio, ciò che la perde non è che esso le sia stato sottratto, o meglio le sia stato falsificato da Alee, ma un'ordinaria vicenda d'amore cui affida tutta se stessa e la sua possibilità di salvezza.

Che cosa distinguono gli usi inerti della memoria da altri più creativi? Per esempio l'uso che della memoria faceva Edward Munch. Lui scriveva: "Non dipingo mai ciò che vedo, ma ciò che ho visto". Ciò che aveva visto *attraverso* un soggetto. Comunque, una volta trovato, questo soggetto lo ripeteva più volte, sempre diverso eppure, in un certo senso, sempre uguale, rinnovante miracolosamente la stessa emozione o variazioni della stessa emozione. Ma anche, oggi possiamo vedere bene, la stessa ossessione e la stessa omicida nostalgia. Con tutta la sua opera Munch ci ammonisce che quest'uso volontario della memoria è rischioso.

Che dire? È quasi lo stesso messaggio che dallo schermo televisivo ci inviano quelle celebrazioni del presente, splendidamente ripetitivo perché sempre immemore, che sono le soap opera americane. Da mesi con profondo interesse, soprattutto nei periodi premestruali quando la memoria del corpo mi riempie di accidia forse perché ho mancato di essere madre, seguo gli sforzi disperati che l'intera famiglia Forrester compie affinché uno dei suoi membri non ricordi ciò che potrebbe disintegrarla. Thorn infatti obnubilato da alcool e psicofarmaci ha tentato di uccidere in un impeto di gelosia suo fratello.

## Quel raccontare femminile

di Lea Melandri

*Il femminismo è stato ai suoi inizi, e per molte ha continuato ad essere, il tentativo più originale di costruire, attraverso "oggetti seppelliti" nelle vite singole, se non una memoria comune delle donne, quanto meno il tracciato di percorsi analoghi. Per questo faticoso e lento lavoro di scavo nel profondo era stata inventata una lingua, parlata e scritta, che oggi rischia di confondersi con quelle più consolidate e facilmente riconoscibili della cultura maschile. L'articolo che segue è stato scritto in relazione a un dibattito che per la prima volta, in modo chiaro, si è posto il problema di come ogni "raccontare di sé", ogni scrittura femminile, che non sia saggistica o specialistica, finisca per essere considerata "letteratura".*

**N**el convegno "In forma di rivista", svoltosi a Roma il 26/10/91, è stato posto al centro del dibattito il fatto che il confine tra "scrittura e letteratura" appaia, per le donne, piuttosto "labile". Se penso alla mia esperienza - che è quella della rivista "Lapis", dei corsi tenuti all'Università delle donne di Milano, e di rubriche basate sulle lettere, come è quella attuale su "Noi donne" - non posso che essere d'accordo. Si tratta però di chiarire quanto questa "labilità" o "indeterminatezza" di confini provenga da una *trasformazione* o da un atteggiamento innovativo, del pensiero prima ancora che della scrittura delle donne, quanto invece da *uri ambiguità* antica, che ha radici profonde, e che forse proprio per questo è diventata *luogo comune*. Questo dubbio mi viene confermato dall'insistenza con cui sia "Lapis" che la rubrica su "Noi donne" vengono scambiate per "spazi letterari", benché *dichiaratamente* non vogliono essere tali. Nell'articolo di apertura della rivista si diceva che essa avrebbe potuto costituire:

*"uno spazio di scrittura da cui tornare a interrogare l'esperienza delle donne e, dove è possibile, delineare i percorsi attraverso i quali esse hanno cominciato a porsi in modo più autonomo rispetto a modelli interiorizzati, relazioni sociali, schemi interpretativi storicamente dati".*

E inoltre che si voleva *"tener fede a un progetto"* che mettesse in risalto *"le connessioni non viste tra un sapere e l'altro, tra i luoghi comuni della vita affettiva e le scritture legittimate a esprimerli, tra i percorsi individuali e la complessità del fare collettivo"*. A dimostrazione che la letteratura doveva essere uno di questi linguaggi da interrogare, era la presenza, tra le altre, di una rubrica apposita, intitolata "Testi/Pretesti".

Ancora più esplicita è la didascalia che accompagna la rubrica su "Noi donne": *"Le scritture femminili che nel privato conservano la memoria di una riflessione quotidiana, possono costruire la mappa di un territorio che la civiltà dell'uomo ha voluto restasse oscuro e misterioso... con questa rubrica si intende aprire uno spazio per le lettrici che vorranno con le loro lettere (ma anche altri scritti) tracciare le linee di un pensiero comune"*.

Questo vuol dire, a mio avviso, che tutto ciò che non è riducibile a un pensiero riflessivo tradizionalmente inteso, quale è quello dei linguaggi disciplinari, specialistici, tecnici, o professionali, passa per letteratura. (Una semplificazione analoga è quella che si verifica in tutti gli incontri che hanno per tema la scrittura femminile - e sono stati tanti in questi anni - dove si dà per scontato che si tratta di scrittura letteraria).

Una supposizione immediata e un po' malevola, che si può fare, è che, chi ha taciuto così a lungo, come le donne, non si accontenta di parlare, e vorrebbe avere subito una voce sublime, quale è quella della poesia. Una ragione più profonda può essere rintracciata nel fatto che la letteratura, così come si è configurata finora, ha raccolto tutto il materiale di esperienza (passioni, sogni, affetti, vicissitudini più vicine al corpo, al mondo interno), che la storia si è lasciata a lato; *quell'altrove* della vita sociale in cui si sono trovate, confuse insieme, la natura, la donna, l'origine, il quotidiano e l'eterno, il contingente e l'infinito. Ciò spiega anche perché essa abbia potuto essere confusa col "femminile". I poeti stessi hanno contribuito a rafforzare questa identificazione. Nel suo saggio, *Del sublime: la prossimità dell'assente* (in "Il gallo silvestre", Ed. Barbablu, Siena, n. 2), Antonio Prete, con riferimento a Leopardi, *L'Inno alla sua donna*, scrive che l'oggetto della poesia è l'"assente", "l'infinitamente distante", "la donna che non si trova", un tu privo di volto eppure causa di affanno amoroso, privo di lingua eppure ragione della lingua". Il rapporto che il poeta intrattiene è con questa "figura cancellata" e con il suo "impossibile ritorno"; la poesia è "il procedimento che rende prossimo l'assente, vissuto il non evento, proprio il totalmente estraneo". Di tutte le costruzioni storiche dell'uomo, la letteratura, e in particolare la poesia, è dunque quella che va più vicina alle origini, portata

dalla nostalgia per una "lingua perduta" che non a caso appare disegnata nel corpo o nella voce di una madre. La memoria che lì si celebra, è essenzialmente la memoria dell'uomo-figlio.

Che cosa sia diventata la letteratura in mano a donne consapevoli dell'incidenza che ha il rapporto tra i sessi sulla storia, sulla cultura, sulla creatività, non so dire, perché mi mancano conoscenze sufficienti.

Posso raccontare invece come le donne hanno cominciato a costruire *memoria di sé* - memoria di vicissitudini sepolte, che hanno lasciato più segni nel corpo, nei sogni, che nel pensiero - dal momento in cui hanno preso coscienza della loro individualità e del rapporto con l'altro sesso.

Già nel primo femminismo, nella sottolineatura dell'"inesistenza" delle donne, c'era stata l'intuizione che l'essere reale di una donna si trovava *dislocato* rispetto alle immagini con cui è stato rappresentato e alla percezione che noi stesse ne abbiamo; che si doveva perciò disseppellirlo o farlo nascere. Quel raccontare femminile, prevalentemente parlato, che è stata l'autocoscienza, testimoniava che c'era una parte di storia non ancora scritta e che, una volta portata alla luce, avrebbe costretto a guardare con altri occhi anche la storia sociale. Su che cosa sia questa "memoria di sé" non ancora scritta, e che si pone oggi in modo sempre più evidente come oggetto della ricerca delle donne, occorre tuttavia discutere, perché c'è molta confusione e diversità di giudizi. Quando, per esempio, V. Woolf in *Una stanza tutta per sé*, parla di "oggetti seppelliti", "storie non registrate" che la letteratura femminile non ha saputo raccogliere, si riferisce ancora al quotidiano, alle vite singole come polo di una dualità nota. Anche il primo femminismo si era mosso in questo ordine dualistico: si recuperava la sfera privata, intima (corpo, sessualità) conferendole la dignità che la politica, la cultura, la scienza, le avevano negato. Il "personale" diventava di per se stesso, per semplice processo di ribaltamento, "politico". Ciò che per alcune donne è diventato chiaro in seguito, è che nella memoria sedimentata nel corpo, nei sogni, negli affetti, negli avvolgimenti del pensiero interno, si possono cominciare a vedere le linee di quella storia della specie che si è dimostrata non riducibile alla storia sociale: è la vicenda che interessa il rapporto tra i sessi nei suoi risvolti profondi, la nascita, l'accoppiamento, e i miti che vi sono cresciuti sopra.

Quelle che ho chiamato in varie occasioni, "scritture di esperienza", non vanno perciò confuse né con la diaristica e l'autobiografia letteraria né con le scritture autocoscienziali (anche se non sempre si possono fare distinzioni nette). Si tratta di una produzione scritta ancora esigua, che nasce insieme alla coscienza che le donne vanno acquistando di sé, del rapporto con

l'uomo e col mondo. La forma che prende, generalmente, è quella di un *raccontare di sé* - tutto quello che passa nell'esperienza, soprattutto in quella più nascosta che ha a che fare col corpo, gli affetti, i sogni - ma anche del *riflettere su di sé*. Questi due elementi - il racconto, e quindi il sogno, e la lucidità d'analisi - tuttavia, prima di trovare un'intersecazione naturale (e non un artificioso abbinamento, come poli complementari) passano attraverso una *zona di confusione*, su cui influiscono modelli storici, ma anche figure e modi della rappresentazione di sé che hanno radici nel profondo di ogni essere, in quella che potremmo chiamare la *preistoria* degli individui e della specie.

Dal modello storico discende:

a) la contrapposizione tra *privato* e *pubblico*, tra l'aspetto particolare, contingente del vissuto, e quello generale, che sembra appartenere solo alla teoria e al pensiero interpretativo;

b) il *velo di pudore* calato sul mondo interno;

c) la *gerarchia di valori* che colloca la vita personale e tutto ciò che l'attraversa, in un ordine inferiore, marginale, rispetto ai saperi e ai linguaggi della cultura. Quando non la si pensa come "muta", la vita reale e tutto il suo carico emotivo e riflessivo, la si tratta comunque come un *parlare di minor conto*.

Da questo scarto, o disparità, che implica quasi sempre anche esercizio e attribuzione di potere, non sono esenti i rapporti che si stabiliscono all'interno dei corsi tenuti da donne per altre donne: da un lato un pensiero teorico e riflessivo, che raramente diventa scrittura, dall'altro scritture legate all'esperienza, sollecitate da quello stesso pensiero, rispetto al quale si pongono però come corollario o complemento. Qualcosa di simile avviene nel lavoro delle storiche basato sulle fonti orali, o delle sociologhe rispetto al materiale raccolto attraverso le interviste.

Questi ostacoli, che vengono dal modello culturale ereditato, ma anche da un radicamento più profondo, e inconsapevole, degli schemi dualistici, si attenuano man mano che diventa più chiaro come l'esperienza, la memoria personale, siano teatro, e campo di ricerca indispensabile, non solo di ciò che riguarda il corpo, la sessualità, i sogni, ma anche di tutte le connessioni che passano tra privato e pubblico, tra interno ed esterno, tra inconscio e coscienza. Se è vero, come scriveva Freud, che è possibile costruire una "scienza

dell'individuo", una sorta di "nexologia umana" (E. Fachinelli), deve essere possibile anche tracciare un campo di sapere che includa l'*individuo donna*, che, interrogando l'esperienza, delinea le traiettorie di una storia della specie vista dal profondo, dalle sue radici, a partire dalla vicenda dei sessi. Ma è bene anche tener presente che il confronto tra un sapere - e quindi un pensiero, una scrittura -, nato da questa consapevolezza e sviluppatosi attraverso la riflessione individuale e collettiva delle donne, con i "saperi" che abbiamo ereditato, non si risolve una volta per sempre. Anche quando nasce in stretta aderenza con la vita, il processo conoscitivo può distaccarsene, dietro l'imperativo di un condizionamento esterno (per esempio il rispetto di metodologie accademiche, il bisogno di competere con modelli culturali maschili), oppure per una spinta interna, come il bisogno di rigore concettuale per far fronte al caos, alla dispersività del vivere quotidiano. Viceversa, può esserci il rischio opposto: trincerarsi in una pretesa di "sincerità", "autenticità", avvalorando tutto ciò che è trascrizione di esperienza in quanto tale, contro l'astrattezza dei linguaggi colti.

Perché si costituisca un campo di ricerca che porti nella direzione di una maggiore autonomia dell'essere femminile, è necessario un *duplice scostamento*:

- dalla percezione riduttiva e limitante che abbiamo del "vissuto", come contingenza, quotidianità, appendice dell'organismo, fatti, accadimenti, "a fondo perduto" (Aleramo). Tutto ciò che nasce in così stretta aderenza con la vita, anche se sono acquisizioni generali del pensiero, sembra destinato a perdersi, a scadere insieme ad essa;

- dai linguaggi della cultura, dalle metodologie del sapere che vengono dalla storia dell'uomo e che portano il segno di come l'uomo si è rapportato alla sua origine, alla natura, ai suoi simili.

Se è così difficile "raccontarsi", accedere con la scrittura a un'interiorità inesplorata, è perché sulla realtà concreta del nostro essere pesa l'effetto deformante di una rappresentazione immaginaria di sé, del corpo proprio e di quello dell'altro sesso. Le scritture di esperienza, se analizzate attentamente, possono mostrarci ciò che ci ha incantato o reso cieche e sorde, e metterci sulla strada che conduce a una maggiore "somiglianza" a noi stesse (maggiore aderenza tra corpo e pensieri). Non c'è dubbio che questi scritti rappresentano un *avvicinamento a sé*, uno sforzo di percezione più reale del proprio organismo e della propria psiche, ma stentano a oltrepassare la barriera delle fantasie profonde, restano impigliati loro malgrado nel *sogno*. Scrive Francesca Grazzini in un "racconto di nascita" pubblicato sul n. 7 della rivista "Lapis".

"Quando penso al mio desiderio di maternità, mi viene l'aggettivo 'retorico' ... E dalla retorica che mi devo guardare".

Per "retorico" credo si possa intendere, non solo la letterarietà, la patina lirica con cui si tenta di abbellire il racconto di un'esperienza, ma anche l'impianto fantastico, di sogno, che ci tiene lontano da noi stesse, in una sorta di esilio e di estraneità che sembra non avere fine.

Lavorando per molti anni intorno a questo tipo di materiale scritto, mi sono posta alcuni interrogativi:

a) che peso ha l'istruzione sulla capacità delle donne di volgere la riflessione su di sé? L'imperativo, che ancora attraversa il femminismo nelle sue varie componenti, del "partire da sé", per molte intellettuali, professioniste della cultura, è rimasto spesso solo un buon proposito. Dallo scavo nella vita personale stenta, d'altra parte, a nascere un sapere che faccia luce su tutto ciò che la storia si è lasciata dietro, una generalizzazione meno astratta e deformata di vicende come la nascita, la morte, il rapporto tra i sessi.

b) come influisce la relazione, e quindi lo sguardo di altre donne, nell'imprimere una maggiore lucidità al "narrare di sé"? Quali sono invece gli interlocutori, o interlocutrici, della scrittura solitaria, in cui il sogno sembra avere maggior peso?

c) perché lo "svelamento" di aspetti di vita considerati "intimi" suscita nelle donne che ascoltano o leggono, reazioni così diverse, di totale adesione o di fuga?

d) è possibile pensare che, sia pure attraverso una costruzione lenta e paziente, la *memoria di sé* e dell'esperienza vissuta, anziché essere consegnata soltanto alla *registrazione orale*, come "fonte di archivio" su cui si esercita l'interpretazione colta, possa parlare direttamente, attraverso la scrittura o altre forme espressive?

Una considerazione conclusiva, che mi si è fatta più evidente in seguito al seminario che ho tenuto all'Università delle donne di Milano.

Quasi tutti gli scritti che nascono con questa particolare attenzione a sé, insistono sulla frattura tra *corpo e pensiero*, tra ciò che viene abitualmente consegnato alla parola e una larga parte di esperienza che rischia di rimanere indicibile. A ciò si accompagna, di riflesso, il desiderio di una *ricomposizione* che, a volte, coincide con la preoccupazione di darsi una "bella

veste letteraria", che funziona in questo caso come "pudore", copertura formale di un "disagio" inesprimibile.

La polarizzazione sembra evidenziarsi proprio nel momento in cui ci si accosta alla scrittura. Nello scritto di una delle partecipanti al corso, c'è una metafora rivelatrice. La scrittura appare, anche se non è detto esplicitamente, come l'incontro con un amante: sogno d'amore, di sintonia perfetta di mente e di corpo, che si colloca fuori dal tempo sociale, fatto di ruoli, abitudini, divisioni. Ma l'incontro non avviene nel modo in cui è sognato: di fronte alla penna e alla luce "indagatrice" di una lampada, che mette a fuoco la scrittura, non ci si può concedere senza pudore.

Ma mentre svanisce il sogno che le sta dietro, *di fatto* la scrittura c'è stata, e il suo percorso è stato proprio di *mostrare il sogno* da cui ha preso le mosse. La possibilità di dare avvio, attraverso la scrittura, a una memoria profonda di sé, ancora inesplorata, non comincia là dove finisce il sogno, ma dove il sogno comincia a poter essere visto e additato.

# Il golfino della psicanalista

di Teresa Corsi Piacentini

*“Che orribile golf verde elettrico! - Pensò la paziente entrando in seduta - mi irrita, com'è possibile che si sia messa una cosa simile!”.*

**L**a seduta si trascinò stentatamente; la paziente diceva cose qualsiasi, tanto per parlare, ma era ossessionata da quel colore insopportabile. L'analista taceva, e anche la paziente finì per rinchiudersi in un silenzio ostile. Mancavano pochi minuti alla fine della seduta; l'analista disse: "oggi mi sembra arrabbiata!", e la paziente sbottò: "oggi la odio perché ha quel brutto golf addosso; non mi era mai successo prima d'ora di avercela così tanto con lei". L'analista chiuse la seduta dicendo che questa rabbia non doveva andare perduta e che ne avrebbero parlato la prossima volta. Nell'intervallo fra una seduta e l'altra la paziente cominciò a meravigliarsi della persistenza e dell'intensità della sua reazione; ma nello stesso tempo non la ricacciava indietro e se la tratteneva dentro con la pervicace volontà di venirne a capo; proprio come aveva detto la sua analista, nulla deve andar perduto. L'elaborazione dell'episodio occupò diverse sedute; il momento centrale della ricostruzione mnestica fu quando la paziente attribuì all'analista un dispregio verso se stessa che la induceva a mettersi indumenti brutti come quel golf. A questo punto l'interpretazione della proiezione transferale che la paziente poneva sull'analista aprì la porta alla comprensione profonda del processo psichico in atto; la paziente si rese conto di come si era sempre svalutata e di come si era sempre sentita trascurata dai familiari; in particolare aveva sempre pensato che la madre la vestisse con indumenti di poco prezzo o di scarto; emerse a questo punto il ricordo di un vestitino verde passatole da una sua cugina e di cui fino a quel momento si era completamente dimenticata. Cos'è accaduto in questo spezzone di analisi? Ad una prima lettura sembra trattarsi di un fatto apparentemente semplice: uno spunto casuale (il golf verde) provoca una forte emozione e l'elaborazione che ne è seguita ha messo in moto la catena associativa che ha portato al

ricupero del ricordo doloroso, fino a quel momento rimosso. Ma se ci soffermiamo su tutti gli aspetti di questo evento ne scopriamo la grande complessità: prima di tutto vediamo che la rimozione riguarda il ricordo del fatto reale (il vestito smesso della cugina), ma non ha cancellato l'emozione legata a tale oggetto, emozione rimasta per così dire fluttuante finché non si è imbattuta nel richiamo metaforico costituito dal colore verde. Ma questo è solo l'inizio del processo di ricostruzione mnestica; il fatto più importante sta nella ripetizione del sentimento di rabbia infantile che si rinnova nei confronti della sua analista, la quale si è trasformata in un duplicato di se stessa, di quell'immagine di sé odiata e svalutata che la paziente ha fissato nel suo mondo interno, senza sapere perché e senza poterla modificare. Inoltre l'analista si è trasformata anche nella figura materna perché, nel vissuto della paziente, non si era data la pena di vestirsi bene e quindi l'aveva mantenuta nell'atmosfera deprimente e svilita del suo passato. La complessità del transfert corrisponde alla complessità dei meccanismi psichici e alla loro contraddittorietà. Nell'inconscio della paziente, per effetto dell'analisi, si era riattivato il conflitto tra la tendenza a soffocare, mediante la rimozione, i sentimenti ostili verso la madre spostati su se stessa e sulla propria immagine interna, e il desiderio opposto di liberare finalmente l'aggressività soffocata; questo secondo elemento del conflitto è paragonabile ad un cane tenuto fino allora al guinzaglio che si accorge di non essere più trattenuto e si lancia sulla pista di caccia cogliendo tutte le tracce che incontra sul suo cammino. Il superamento della resistenza si rende possibile grazie ai ripetuti interventi preparatori dell'analista che permettono alla lunga di superare gli ostacoli nei quali il paziente si imprigiona, e di recuperare la facoltà della memoria e della consapevolezza.

In questo senso si spiega come la paziente abbia potuto cogliere il segnale del golf verde, e come il tranquillo riconoscimento della sua rabbia da parte dell'analista le abbia consentito di riappropriarsi dei contenuti connessi all'emozione. Questa lotta straordinaria fra forze opposte - da un lato l'imperativo super-egoico, dall'altro la spinta a liberarsene e a raggiungere la piena consapevolezza di sé - si dipana lungo tutto il percorso dell'analisi coinvolgendo in pari misura paziente ed analista, a volte avversari, a volte alleati nel perseguire passo passo con movimenti alternativamente progressivi e regressivi la scoperta della conoscenza. Tale scoperta è direttamente legata alla memoria, le cui rivelazioni sono ostacolate dal bisogno di mantenere l'oscurità, ma che attraverso la ripetizione transferale finisce il più delle volte per farsi strada grazie alla riedizione di emozioni e contenuti fino allora sommersi nell'oblio.

Per capire come ciò possa accadere conviene chiedersi cosa accade all'interno del fenomeno

del transfert che si instaura nella relazione analitica. Ciò che emerge via via non è tanto la vera e reale storia obiettivata del paziente, ma la ricomparsa delle fantasie e delle emozioni che hanno costellato la vita infantile e che si sono incise nell'esperienza esistenziale, mantenendone imm modificata l'intensità come un potenziale nascosto. Tutto questo fardello che ognuno di noi, con diversi livelli di consapevolezza, si porta appresso, viene ulteriormente modificato e rafforzato nella relazione con l'analista, che dal canto suo lo arricchisce con le proprie emozioni, proiezioni, identificazioni; ne risulta una storia che da solitaria diviene duale, ed è costituita ad un tempo da elementi vecchi e nuovi. Così le risposte emozionali di entrambi si intrecciano e si corrispondono per dare vita ad una trama comune che viene elaborata ed interpretata nel qui e ora, all'interno del chiuso contenitore dell'analisi.

Ciò che in questa interazione differenzia l'analista dal paziente è la conoscenza dei significati interiori, acquisita attraverso la propria analisi personale e il training successivo, e quindi la capacità di distinguere ciò che appartiene solo a sé da ciò che invece fa parte della relazione col paziente.

I momenti più produttivi dell'analisi, secondo la mia esperienza, si verificano quando, dopo sedute apparentemente poco significative o piene di razionalizzazioni. Il/la paziente si ferma di colpo e dice: "un momento, mi viene in mente una cosa che non c'entra con quello che sto dicendo...". È come il risveglio da un letargo, e il pezzo che mancava nella trama della memoria viene ad incastrarsi nel buco, nell'istante preciso in cui l'analista si è inserito nel fluire dei pensieri del paziente, magari dicendo banalmente "sento che lei parla meccanicamente, ma che emotivamente è altrove", oppure "l'espressione del suo viso contrasta con quello che sta dicendo". Questi interventi fanno parte del lavoro sulla resistenza con cui il paziente si impedisce di far emergere i ricordi legati a fantasie, emozioni, contenuti troppo dolorosi, o troppo pieni di sensi di colpa e di vergogna.

Freud nel suo scritto del 1914, *Ricordare, ripetere, elaborare*, descrive così il procedimento: "... il medico... si accontenta di studiare gli elementi superficiali che si presentano di volta in volta... per riconoscere le resistenze e per renderle accessibili alla coscienza del malato. Si stabilisce così una nuova specie di divisione del lavoro: il medico scopre le resistenze ignote all'ammalato; e solo in seguito al superamento di queste resistenze, l'ammalato, spesso senza alcuna fatica, racconta le situazioni e le connessioni dimenticate".

Ma cosa induce l'analista (che Freud nel '14 chiamava ancora "medico") a scegliere tra i tanti

elementi superficiali che il paziente mostra nel suo dire, nel suo silenzio, nel suo comportamento, nei suoi sogni, quello che poi si rivelerà la chiave d'entrata nella stanza segreta della memoria? Certamente non esiste e non può esistere una catalogazione dei segni che devono far drizzare le orecchie all'analista. Si tratta invece di un collegamento sottile e profondo fra l'inconscio di quell'analista e l'inconscio di quel paziente, che si va strutturando nel progredire dell'analisi, per cui in certi momenti piuttosto che in altri l'analista viene catturato emotivamente da immagini, sentimenti e anche ricordi della propria vita interiore che hanno una risonanza con la vita psichica del paziente; entrambi i partners si introducono in uno spazio comune sul quale si riproduce quel pezzo di storia affettiva fino allora rimasta nascosta. Questo processo di identificazione non si limita quindi a ricostruire le vicissitudini psichiche del paziente, ma porta anche l'analista ad una aumentata conoscenza di sé, che a volte è addirittura un'autorivelazione. La reciproca induzione emotiva è lo strumento principe che, nel corso del lungo e a volte impervio cammino dell'analisi, perviene ad abbattere il muro ottuso della resistenza e della rimozione. Quando si giunge a percepire con la coscienza ciò che si temeva di sapere, l'emozione della scoperta è intensissima sia per il paziente che per l'analista, e ripaga il dolore che l'accompagna, il più delle volte. Dopo il pianto, la frustrazione, la rabbia, si fanno strada la *vis conoscendi*, la curiosità che supera la paura, e il desiderio di proseguire l'esplorazione delle proprie terre sconosciute insieme al compagno di viaggio.

C'è da chiedersi però a questo punto se l'appartenenza dei compagni di viaggio all'uno o all'altro sesso non determini una sostanziale diversità di convivenza reciproca. Le risposte al quesito possono variare da persona a persona; nella mia esperienza di analista-donna l'incontro con le pazienti del mio stesso sesso è stato sempre segnato, rispetto al rapporto con i pazienti maschi, da una più profonda e diretta condivisibilità del sentire, indotta dalla comunanza di genere, dall'essere ugualmente figlie di madri, dall'aver attraversato in modo analogo le tappe fondamentali della crescita psico-biologica, nel cui corso l'inconscio di ciascuna, pur nella varietà delle storie individuali, ha sviluppato la stessa percezione del vuoto e del pieno dentro di sé, e di quel vissuto specificamente femminile che fa sentire la vita interiore direttamente collegata alle proprie radici corporee. Nell'esempio riportato in apertura di questo scritto si può cogliere l'elemento specifico al quale il contenuto emotivo della paziente si è agganciato; si tratta infatti dell'unione diretta fra il corpo della madre e il corpo della figlia, confusi uno con l'altro, nella comunanza della stessa miseria; se il corpo materno è mortificato e privo di femminilità, la figlia non può che rispecchiarsi in esso, anzi si vive addirittura come il duplicato della madre, dalla quale non è possibile separarsi. Nel transfert si è riprodotto lo stesso

fenomeno di commistione trasferito sull'analista, assimilata dalla paziente a sé stessa e nel contempo anche alla propria madre. Ma la riflessione sull'interazione che si è instaurata in questo rapporto analitico, va rivolta anche all'intuizione profonda e diretta della terapeuta che si è identificata con il nucleo primario della paziente, cogliendo il livello arcaico della sua sofferenza. Ciò ha consentito all'analista di scegliere fra le tante interpretazioni possibili, quella che andava al cuore del problema; è stato così scartato l'intervento inerente all'area edipica, che si sarebbe focalizzato sull'aggressione alla madre in quanto rivale.

In seguito all'episodio del golf verde, elaborato unicamente sulla base del rapporto simbiotico con la madre, l'analisi ha compiuto una svolta, e lungo il suo proseguimento la paziente ha potuto percorrere le tappe successive fino al recupero della figura paterna e dei ricordi ad essa connessi, e giungere infine all'assunzione della propria identità con la separazione dalla potente immagine materna.

Sicuramente anche un analista uomo sarebbe pervenuto alla radice primitiva del malessere della paziente, ma attraverso canali molto più elaborati e un accostamento costellato di prove ed errori, rispetto alla connaturata capacità femminile di percepire e di condividere senza transizioni l'intimo travaglio intessuto nel mondo interiore della donna e nel suo stesso corpo. Tutte noi abbiamo in comune questa matrice dalla quale prende forma nei modi più svariati la strutturazione della vita interiore; qualunque sia il risultato di questo processo, ciascuna di noi si può riconoscere nell'altra e rintracciare insieme i segni dell'antico e tenace connubio madre-figlia. La differenza fra l'analista donna e la sua paziente sta unicamente nel fatto che la prima si è riappropriata nel corso della sua analisi dei contenuti, mentre la seconda è tuttora immersa nel velo dell'inconsapevolezza calato sul proprio scenario interno.

Questa disparità va gradatamente riducendosi durante l'analisi grazie all'allargamento della coscienza arricchita dalla ricostruzione mnestica; si arriva così al momento finale del rapporto, quando cioè la separazione è divenuta possibile, pur con il sentimento di appartenere insieme con l'analista alla medesima condizione originaria.

# Marie Bonaparte. Diario di una piccola principessa

di Laura Kreyder

L'anno in cui muore Freud, Marie Bonaparte pubblica a proprie spese il primo volume del suo diario infantile, tredici anni dopo che, insieme, l'avevano letto e analizzato. Nel frattempo, lei ha fondato la Società Francese di Psicanalisi, creato l'omonima Rivista, pubblicato alcuni saggi sulla sessualità femminile e sull'opera di Edgar Allan Poe, che poi raccoglierà e pubblicherà in volume.

Marie Bonaparte ha cominciato la sua analisi tardi, a quarantatré anni, nel settembre del 1925. Prima, era nota soprattutto per essere contemporaneamente bisnipote di un imperatore, ereditiera del fondatore del Casinò di Montecarlo, moglie di un principe di casa regnante (Giorgio di Grecia), amante di un Presidente del Consiglio (e futuro Nobel della pace, Aristide Briand). Scriverà nelle sue memorie: "Tutta la mia vita, ho dato valore solo all'opinione, all'approvazione, all'amore di alcuni 'padri', scelti sempre più in alto, e il cui ultimo è stato il mio grande maestro, Freud" (1). Freud presta subito la debita attenzione allo strano materiale autobiografico che gli viene presentato dalla sua paziente (all'inizio del '26), ma quando lei, ormai entusiasta seguace della nuova scienza, parla di pubblicare i quaderni, le consiglia di aspettare e la indirizza verso lo studio della sessualità della donna. In questo campo, Marie Bonaparte si rivelerà rovinosa.

Freud non era stato così guardingo quando aveva patrocinato l'edizione del *Diario di una giovinetta* (1919), sulla cui autenticità sono ormai confermati i dubbi che sin d'allora nacquero. Il *Diario* è un falso confezionato, a partire dalla propria esperienza riletta attraverso le tesi freudiane, da Hermine von Hug-Hellmuth, la prima psicanalista di bambini, che se ne fingeva la

curatrice.

Ma, dal lontano 1915 in cui Freud scrisse la lettera prefazione al *Diario*, sono successe molte cose. Freud si è ammalato di cancro, e nel '23 subisce la prima delle numerose operazioni alla mascella, alla quale aggiunge, di sponte propria, un'operazione ai testicoli ("legatura bilaterale del vaso deferente") (2) nella speranza di ritrovare qualche vigore. Marie Bonaparte che ancora non lo conosce, dal canto suo, sta concependo con un chirurgo un intervento ispirato alla clitoridectomia per guarire le donne dalla frigidity (3). Lei stessa vi si sottoporrà dopo l'inizio dell'analisi. Ad aprile, le muore l'adorato padre e tra le carte, ritrova i suoi quaderni infantili. Lo stesso mese si svolge il Congresso di Salisburgo dove Melanie Klein presenta una comunicazione sulla piccola Erna. Hermine Hug-Hellmuth pubblica: *Nuove vie per la comprensione della giovane età*. Freud sta analizzando sua figlia Anna. D'altronde, anche Melanie Klein ha analizzato suo figlio e Hermine Hug-Hellmuth, suo nipote. L'8 settembre, quest'ultimo strangola la zia, dopo essersi introdotto nell'appartamento per reclamare denaro. Durante il processo, il ragazzo non smetterà di addossare la colpa del proprio delitto alla psicanalisi. Esterrefatta, la comunità psicanalitica tace. In dicembre Freud rompe con Otto Rank, rottura causata dal suo saggio *Il trauma della nascita*. Anna Freud, sostituendolo, diventa membro del "Ring", il Comitato ristretto intorno alla persona del padre. A lei viene affidato il compito di rifondare la psicanalisi dei bambini. Pochi mesi dopo Freud comincia a ricevere lettere di un collega e discepolo parigino che funge da intermediario per chiedergli di prendere in analisi Marie Bonaparte.

I quaderni che gli mostra Marie sono un documento straordinario, forse unico, del lavoro fantasmatico di una bambina, in piena latenza, tra i sette e i dieci anni. Ma l'analisi nasce sotto tutt'altro segno: "La situazione dei due protagonisti li predispone a un legame indissolubile dove la mutilazione occupa un posto centrale" (4). Sono abitati da un sogno, o chimera chirurgica dalla quale nemmeno Freud è immune. Eppure non lavoreranno su questi temi, lasceranno che l'analisi, per loro, cresca come consolazione reciproca, per Freud di esser vecchio, malato, fisicamente diminuito; per la Bonaparte, di esser donna e orfana. Nei quaderni, verranno indagati soprattutto la scena primaria, i ricordi di copertura, l'Edipo. Se Freud ne ritarda la pubblicazione, è forse perché l'età alla quale sono stati scritti rimette in discussione la teoria della latenza, perché sono pieni di mutilazioni e di morte, temi che nel suo rapporto con Marie, sono agiti più che elaborati, perché infine sono assai più illustrativi delle tesi di Melanie Klein che non di quelle, ragionevoli e didattiche, di Anna Freud. Marie Bonaparte finirà per altro coll'accorgersene, nel 1934, ormai troppo tardi. I legami che ha tessuto con la

famiglia Freud, la passione che ha sviluppato nei confronti del Maestro, rendono impossibile ogni controversia (la Klein e Anna F. ormai rivaleggiano), e lei rimarrà fedele ai suoi amici. Anche se colpisce che l'unico commento di Anna a proposito dei quaderni suoni in fondo piuttosto malevolo: "Anna Freud mi fece osservare un giorno che c'era una discordanza tra il mio sviluppo intellettuale, la mia inventività da bambina precoce quale ero e la mia ortografia di allora" (5).

Marie li scriveva al riparo degli sguardi: "Lì, nella penombra degli scialli buttati sopra due sedie, componevo in quadernetti neri quelle storie fantastiche che solo quarantanni più tardi Freud mi insegnò a decifrare e dove, in inglese, la mia lingua segreta, in un linguaggio figurato e simbolico rivivevano le osservazioni dei miei primi anni. Non sono mai riuscita a ricordarmi di averli scritti neanche dopo averli ritrovati e analizzati, tant'era forte la rimozione del loro contenuto" (6). La principale caratteristica dei quaderni infantili di Marie Bonaparte consiste nella lingua in cui sono stati redatti. Non solo, la bambina ha scelto di scrivere in lingua straniera (inglese e tedesco), ma usa anche un codice, più o meno consapevole, consistente in strani nomi propri e nomi di cose. L'inglese e il tedesco sono le lingue che il padre conosce e ha voluto venissero insegnate prestissimo alla figlia. In tedesco (lingua della madre morta un mese dopo il parto) le viene rivelato come si fanno i bambini e ciò che l'uomo fa alla donna: "Etwas geht hinein", le risponde l'istitutrice tedesca. In tedesco e in inglese, Freud accetta di analizzare Marie, ad eccezione del francese (che pure conosceva bene, ma che si sente troppo stanco e arrugginito da poter usare). Da piccola, Marie le usa come linguaggio segreto; non vuole che sua nonna e la sua dama di compagnia, Mme Proveux, possano leggere le sue pagine, mentre le lascia vedere al padre e all'istitutrice. Sono piene, quelle pagine, di esplosioni, allucinazioni, pezzi di corpo, oggetti animati, animali mostruosi, detonazioni, puzze, vomiti, ferite, smembramenti. Piene di giochi di parole, di enigmi, di piante topografiche immaginarie. Marie è un'Alice veramente vista dall'altra parte dello specchio, cioè senza la mediazione di una scrittura adulta. Marie non scrive solo fiabe, ma anche poesie, aforismi, scenette teatrali.

Usa tutte le forme che conosce, dal semplice sfogo diaristico ai proverbi. Sin dalle prime pagine del diario, nella serie di proverbi qui riprodotti compare il fascino per la magia, o meglio il gioco della magia, la prestidigitazione che fa sparire e rapisce. La possibilità di sparire, di diventare invisibile è un tema presente durante tutti i quaderni, così come l'aggressione violenta e sanguinosa, lo squartamento, lo sgozzamento. La storia della bambola è quella

dell'interazione tra ossessioni adulte e infantili. L'importanza del giocattolo nell'infanzia femminile viene enfatizzata da metà dell'Ottocento, mentre contemporaneamente in Francia si sviluppa un artigianato, poi un'industria molto raffinata della bambola. La contessa de Ségur, autrice per l'infanzia di grande successo e le cui opere Marie leggeva da bambina ("Da piccola mi piaceva leggere, dapprima, le fiabe, poi i libri di Mme de Ségur") (7) crea nel 1859 un personaggio di bambina quattrenne, Sophie, alle prese con una bambola cui infligge ogni sorta di cattivo trattamento: la lascia al sole e la bambola di cera fonde; le fa il bagno ed essa si stinge; le arriccia i capelli e la bambola diventa calva. Infine, smembrata, vecchia, distrutta, viene seppellita con un lietissimo funerale. Nel frattempo Sophie ha imparato, educandosi, come trattare il proprio corpo. Nel 1862, compare un'altra bambola destinata a diventare ancora più famosa, Cosette, nei *Miserabili*. Anche per lei, il fulcro dell'infanzia sarà una bambola, splendida, che somiglia a una signora. Ma contrariamente a Sophie, gioca con la bambola senza toccarla, solo contemplandola.

Tra questi due atteggiamenti sta tutto il destino dell'infanzia femminile: riprodurre sul simulacro un'esperienza corporale educativa che passa attraverso la distruzione; d'altra parte, proiettare in un'esperienza mistica, sull'apparenza della bambola, il fascino narcisistico del proprio intoccabile e splendente corpo. Questo dicono gli adulti. Trent'anni dopo una bambina dice la sua. La bambola, prima disdegnata, diventa oggetto d'amore perché ha un vestito barometrico (il cui colore varia con il tempo) durante una malattia (cioè quando sorge un dubbio sull'onnipotenza del corpo). La bambola è "matta" (segno di distanza nell'identificazione), viene mutilata, ma anche riparata grazie al padre, è adulta, ha famiglia e riceve regali. La lezione è insieme più violenta, ma meno brutalmente didascalica.

Il viaggio all'interno del corpo si completa con l'eruzione del vulcano: dal corpo, non fuoriesce più segatura, bensì lava e vermi e fiamme. In questi brani emergono alcune costanti che ben poco spesso vengono attribuite alle bambine: un'intensa riflessione, morale e cosmica, che si esprime oscillatoriamente tra terrore e burla. Le bambine, come ha saputo intuire Lewis Carroll, nell'esperire la loro identità nel mondo, conoscono le maggiori angosce umane, cercano di esorcizzarle nel sogno, nel turpiloquio, in un gran ridere. Questo era inedito. Anche i quaderni di Marie rischiarono di rimanere inediti, se la principessa Bonaparte non fosse stata così ricca e eccentrica da potersene permettere una stampa. Il suo maestro era convinto che nella loro origine stesse la verità degli uomini, e quindi la si dovesse ricercare nelle fantasie, nelle grida e negli scherzi dei bambini. L'*infans* era colui al quale gli antichi avevano assegnato

il predicato di non parlare. Con Marie Bonaparte, trova non solo una voce, ma perfino una scrittura.

### Note

(1) Marie Bonaparte, *A la mémoire des disparus*, 1958, 1, p. 113.

(2) Peter Gay, *Freud. Una vita per i nostri tempi*, Milano, Bompiani, 1988, p. 386.

(3) Pubblica il frutto delle sue ricerche, con lo pseudonimo di Narjani: "Considérations sur les causes de la frigidity chez la femme" nell'aprile '24, in una rivista medica.

(4) Questa considerazione, insieme a numerose altre molto acute, è fatta dalla storica della psicanalisi francese, Elisabeth Roudinesco, in un'intervista pubblicata nella rivista "L'Infini", n. 2, primavera 1983.

(5) Marie Bonaparte, *Cinq cahiers...*, III, p. 271.

(6) Id., *A la mémoire...*, ed. cit., p. 125.

(7) Id. *Cinq cahiers*, II, p. 449.

# Dai cinque quaderni

di Marie Bonaparte

**R**edatti tra i mesi di novembre 1889 e maggio 1892, pubblicati in quattro volumi tra il 1939 e il 1951 dalla Imago Publications (530 esemplari spediti ai membri della Società Francese di Psicanalisi) con riproduzione in facsimile degli originali, i *Cinque quaderni scritti da una bambina tra i sette anni e mezzo e i dieci con commento* sono stati trascritti, tradotti, infine commentati dall'autrice. Solo per il primo brano, si riproduce qui anche la versione originale, per fornire un esempio dell'eterodossa lingua creata dalla bambina. Nei brani successivi, si è cercato di conservare, quando era possibile, alcune scorrettezze di tale linguaggio.

## Proverbes

1. *L'escamotage est l'image du ravissement.*
2. *The bad bousem is the servant of the good one.*
3. *A good bull will be always recoverd of flowers, but a but one of longnoses.*
4. *The strars are spartling like goodness, the night is drark like badness.*
5. *Make always good when you can, some times you are not regarded, but you have the sadisfaction - to have been good.*
6. *Il vaut mieux ne rien dire, que de mentir. The days of manifestations, never go out!!! - for you could see "Jack l'eventreur!"*

Mimi

## Proverbi

1. *L'escamotage è l'immagine del rapimento.*

2. *Il cattivo seno è il servo del buon seno.*

3. *Un buon toro sarà sempre ricoperto di fiori, ma uno cattivo di lunghi nasi [i.e. maramao].*

4. *Le stelle scintillano come il bene, la notte è scura come il male.*

5. *Fa sempre il bene quando puoi, a volte non sei ricompensata, ma hai la soddisfazione - di essere stata buona.*

6. *È meglio non dire niente, piuttosto che mentire I giorni di manifestazione, non uscire mai!!! - poiché potresti vedere "Jack lo squartatore"*

*Mimi. (Cinq cahiers, I, pp. 24-26)*

## Storia completa di Clinette la matta

Clinette la matta stava in un negozio ed era una bambola barometrica. Un giorno la Nonna di Mimi ha comprato questa bambolina. È rimasta per sei mesi sopra una biblioteca. Si rovinava e stava lo stesso sopra la biblioteca. Poi Mimi si è ammalata e Mimau\* la divertiva con questa bambolina, e il suo amore rimase sopra di lei. Poi ha avuto tre bambini: Traderideralonlilonlaflonfliflonfla, Gamberetta e Fanfaluca: e lo strano da dirsi era che Traderideralonlilonlaflonfliflonfla, la più giovane, aveva i capelli al didentro. Poi Clinette la matta ha avuto un marito chiamato Clinet il matto poi dopo che il barometro è stato tolto, siamo andati nel bosco e madame Proveux\* l'ha fatta saltare, io ho voluto fare lo stesso ed è caduta dalla carrozza!!!.... Urlavo e piangevo tutto quello che potevo il piccolo Louis\* è andato a prenderla e ha fatto smettere questi pianti!... (Ho dimenticato di dirvi che quando è stato tolto il barometro Mimau ha fatto un vestito per Clinette la matta) tre carrozze le sono passate sopra!.... Ha perso un po' della sua segatura, è stata ricucita la stoffa che era sul suo corpo, perché non potesse più perdere tutta la segatura, poi siccome si erano fatti dei buchi nella stoffa il suo corpo è stato ricoperto di calicò.

Un giorno, Mimau stava per vestirla quando Mimi vide con spavento che le si era rotto il piede!... Mimau me l'ha fatto vedere che stavo quasi piangendo, poi le lacrime rotolavano giù

sulla mia faccia ed ero molto triste!...

La nonna disse che si poteva metterci un po' di stoffa sopra, ma Papà ha avuto un'idea migliore!... Cioè di comprare bamboline, di prenderne i piedi e di metterli a Clinette la matta. Così è stato fatto, ed ero molto contenta. Si è rotta molto - si è rotta molto le braccia, le gambe, ma non il corpo e la testa.

Poi ha cominciato ad avere vestitini e Nonna le ha comprato un letto!... Lei, insieme ai figli e al marito, stava nello stesso letto poi - ho dimenticato di dirvi che aveva il marito e anche i figli e anche le camicie da notte!

Poi Nonna le ha comprato dei mobiletti. - Poi per Natale (1889) Nonna le ha dato due scatole di cosette e cosine, e un albero da Natale. - Poi dopo ha avuto una casa e - poi un quadro piccolo e un'immagine smaltata.

(*Cinq cahiers*, II, pp. 224-247)

\* *Mimau è la bambinaia di Marie; il piccolo Louis, il groom di casa Bonaparte; Mme Proveux, la dama di compagnia della nonna.*

### **Un viaggio in un vulcano**

Una volta sono andata in un Vulcano. E molto curioso. Questo vulcano era in eruzione. Prima quando entri sei abbagliato da quelle fiamme splendide e dai vermiciattoli dorati vivi che sono nella "lava", sono chiamati "Vermi Vulcanici". Poi senti il "Rumore Formidabile" che fanno i "Vermi Vulcanici". Volevo andar via ma, "O cara me!!" ho visto un enorme "Leone Vulcanico". Avevo paura e sono andata "Arditamente" nel lago di "Lava". Poi ho visto una "Balena Vulcanica" che nuotava nella "Lava" e sono stata "Quasi Bruciata" dalla "Lava" così "Bruciante". Poi, Oh! Se non fosse successo sarei ancora "Nella Lava" sono caduta in una "Corrente di Lava" e andavo più veloce delle "Ferrovie" scivolando giù dal "Vulcano" Oh! Com'era piacevole!!! Ma stavo sempre "bruciando"! e "se" qualcuno mi avesse toccata - sarebbe stato per loro come se avessero toccato il fuoco!!!... Ma "fortunatamente" sono caduta nel mare e sono tornata sulla spiaggia! Un'altra volta sono andata in un altro "Vulcano" e sono "Balzata" fuori e sono tornata alla riva.

(*Cinq cahiers*, II, pp. 425-426)

Dettato di Juliana Reichenbach!

## La partenza del tappeziere

Giovedì 17 Dicembre 1891

1

Il tappeziere è via Con il falegname E sta camminando Su per le colline! Ha lasciato cadere Un'ascia, Sopra un Bel tappeto Dove quest'ascia Ha rotto Più di un asino\*.

2

Va nella sua stalla Cosa vede? La sua capra in due pezzi E l'asino in tre! Il montone in quattro E [la vacca\*] il gallo in sei Cosa sente? Sette barbagianni che urlano "Sei [un ladro\*] un briccone Riporta a Parigi, Quel che hai portato via".

3

"Ah! Ah! Disse / Cos'ho preso / Solo la puzza / Della sedia?" / Poi ha preso una borsa / Soffiato tutte le puzze dentro / Era tutta gonfia / E l'ha portata indietro / In cammino è scoppiata / "Oh! Povero me ha urlato / Cosa farò / Dove troverò / Un negozio di puzze" / E andò in un negozio / Dove ha visto solo tappi / Ne ha comprati centinaia / Li ha fatti bruciare un minuto / E raccolta la puzza / Che volava via.

Firmato Il Giovedì Verdognolo

(*Cinq cahiers*, IV, pp. 291-293)

\* I termini fra parentesi quadre sono stati corretti dalla bambina. E interessante notare come i sensi osceni delle parole inglesi usate, sia pure con ortografia erronea ("as", ovvero "ass", culo; "cock", cazzo) non sono presi in considerazione da Marie Bonaparte adulta che li traduce con "asino", "gallo".

# La poesia, un nido fuori casa

*di Carmela Fratantonio*

**D**ella poesia posso dire quando è nata e come. Non perché. È nata intorno ai miei dieci anni, smossa da un grande mutamento: di luogo, d'età, e sentimento di me. Da allora, torna sempre così, sull'orlo tra ciò che è stato e ciò che sta per essere. Ho imparato a distinguerne i passi approssimanti, mi predispongo a lei, mi metto calma. Ma nulla, nel frattempo, ho imparato sul perché sia toccata proprio a me.

La poesia è arrivata precocemente, confusamente. In mezzo a uno stuolo d'altre cose: gli albori dell'adolescenza, i palpiti della sessualità, la miopia, la fobia. Non da sola, non segno di luce nel cielo, non angelo al cui annuncio ineluttabile chinare il capo e dire "sì". Mescolata col resto, nuvola d'indistinto che attrae verso di sé pericolosamente. Se i primi versi sono precoci, la tendenza alla poesia è precocissima. Comincia con l'ascolto smodato d'ogni voce e, prima ancora dell'ascolto, comincia con un senso di mancanza riguardo al linguaggio. Le parole esistenti sembrano poche, elementari, spoglie. Dove sono quelle che potrebbero dire la voce del sangue, la parte muta del pensiero, i sensi in traducibili? Si ascolta, si origlia: niente. La lingua di tutti è goffa, opaca, ridotta e falsa. Solo gli uccelli, le foglie, la pioggia, oppure gli oggetti inanimati, oppure il rollio del corpo e i suoi mistici interni parlano una lingua più ricca, più vera. Ma, come si fa a parlarla? Poi trovi la lingua che cerchi, ed esulti. Ciò che ti assomiglia è nei libri e i libri sono infiniti, l'ascolto si sposta alle pagine e ripaga d'ogni insoddisfazione precedente. Non è ancora riconoscimento di sé come poeta. I libri ti sono compagni, alzano una barricata contro il mondo, un piedistallo in mezzo al fango: nessuna idea, però, che dietro di essi ci sia qualcuno che li ha scritti, qualcuno che un giorno potresti essere tu. La scoperta della lettura è inebriante, ogni libro sembra il seguito dell'altro, tutti insieme cantilenano il mmmmmmm dell'esistenza, il suo motivo più promettente e oscuro. Dall'ascolto forsennato di voci, nasce l'urgenza di emettere la tua. Come un coro incessante nelle orecchie, ti spinge a

unirti ad esso, in qualunque tonalità, purché canti. Per questo, non ho mai creduto che la poesia culli in solitudine, è piuttosto la risposta a un richiamo che a sua volta risponde: come un abbaire di cani che si riconoscono a distanza nella notte.

È nell'incoscienza più totale che ho scritto le prime poesie, dietro un impulso incoercibile, più forte d'ogni volontà ragionevole. Chi ero, infatti, io per osare tanto? Una bambina di quinta elementare, i cui genitori mai avevano letto libro né regolatogliene uno, in un mondo stentatamente vivo tra le miserie. Allo scrivere orgoglioso si associò immediatamente la vergogna, ed ora so che era il sentimento più adeguato: coi primi versi s'intraprende la via degli sfrontati, dei grandi egoisti, dei bari incalliti che nel gioco avranno sempre un jolly di troppo. Travolti da sconquassi, perdite e dissesti, srotoleranno la loro striscia bianca e cominceranno a scrivere. Il gesto non li salva: come tutti i mortali, anche i truffatori perderanno infine la partita. Ma il gesto li illude: scettici e disincantati quanti altri mai, pure continueranno a credere che scrivere abbia un senso, che riempire un foglio riempia il vuoto. La percezione vaghissima d'essere un poeta giunge accompagnata dal timore che si pagherà per questo, che giustamente te la faranno pagare.

Intorno ai dieci anni, dunque. La mia famiglia, immigrata dal sud a una città del nord, si sposta dalla città a una frazione di campagna e, qui, tutto cambia in meglio per me. Nel borgo di poveracci, la mia inferiorità sociale e psicologica subisce un rovesciamento inaspettato. Se in città vivevo nelle case popolari e la mia condizione era al di sotto d'ogni mia compagna di scuola, qui, con una casa nostra, la mia bicicletta rossa, il mio italiano contro il ruvido dialetto, sono beata. La cosa più stupefacente è lo spegnersi di mia madre. I villani sono insensibili alla sua bellezza e affabilità, da sempre strumenti del suo successo e della mia sconfitta. I punti che lei perde, magicamente s'aggiungono al mio punteggio in ascesa.

È un caso, se a quel periodo data il mio esordio poetico? Non credo. Credo, anzi, che non il dolore, ma la vittoria sul dolore tramuti la tendenza alla poesia in poesia. Ci vogliono condizioni favorevoli perché l'essere vaporoso e disperso che sei abbia un moto di apprendimento, una scossa di vitalità e dica *Io sono, io posso, io scrivo*. Qualcuno costantemente schiacciato dall'impotenza non può scrivere, ammesso che ne abbia la capacità virtuale. È la forza, l'esuberanza, che consente l'atto poetico. Non è un io dimidiato quello che scrive, ma un io che si raddoppia, un io tanto eccedente da poter traboccare fuori di sé senza perdere terra.

"Felicità del comporre", dice Leopardi dei suoi acerbi tempi poetici, e nessuno dopo meglio di

lui. Scrivere, infatti, è una forma di felicità, nel trasformare il dolore distruttivo in parola creata, nel togliersi il sasso dal petto e scagliarlo lontano. E mai è così viva come nelle prime prove, così stordente, così incomunicabile ad alcuno. E nessun verbo più appropriato, per indicare la scrittura di versi, che "comporre". Già al principio l'ho interpretato in maniera particolare: comporre, non vuol dire per me raccogliere frantumi del mondo e ricomporli alla luce della bellezza, essendo la bellezza molto di più dell'ordine pacificante. E vero, la poesia usa artifici che sembrano dar ordine al caos, dirigere un'immensa orchestrazione dove tutto si accorda. Ma non bisogna mai prendere la poesia alla lettera: essa agisce per contrasto, allude ad altro, segnala col suo pieno la mancanza. Con una mano liscia il pelo al linguaggio, con l'altra ne drizza tutti gli aculei. E non compone mai nulla senza lasciar intravedere le fessure, gli spigoli taglienti, gli sfregi. La poetica di un autore nasce insieme alla sua poesia e, nel tempo, si fa più consapevole: la mia idea di poesia era implicita fin dai primi versi, non è molto cambiata. Per questo non capisco chi non vuole parlarne, quasi la scrittura poetica fosse un delitto compiuto in stato di raptus.

La scoperta della poesia è contemporanea alla miopia. La vista del reale dev'esser mi parsa ben presto insostenibile se v'intromisi la nebbia dell'imprecisa visione. Le cose nude e crude mi vincevano con la loro preponderanza, non c'era posto per me in un mondo troppo nitido.

La miopia me lo rese sopportabile, arretrando la vista impaurita e disgustata dalle immagini nette. La miopia corrisponde a un offuscamento del pensiero che, stornandosi dalle idee chiare e distinte, procede per associazione e disgiunzione, senza rispetto per la veridicità. Scrivere versi è prima di tutto un diverso funzionamento del pensiero. Nel pensiero poetico, i suoni delle parole e le immagini da essi evocate hanno tutta la forza di una realtà incontrovertibile. Le parole hanno un sapore, un colore, una consistenza, un respiro, cioè tutte le qualità degli organismi viventi. E come i corpi, si attraggono e respingono secondo leggi mai del tutto decifrabili: rientrano nella sfera dell'eros, contro la luce della ragione e contro la morte.

La fobia dei cani giunse nello stesso fatidico anno, come sintomo delle mie paure. Io credo nel valore protettivo delle fobie che, restringendo la libertà d'azione, facilitano la conoscenza del recinto. E nello spazio circoscritto che l'identità stabilisce i suoi contorni e le tendenze si rafforzano. "Hortus conclusus" chiamavano i latini lo spazio della poesia, della riflessione, della preghiera, e forse io non avrei mai scritto senza il terrore di qualcosa là fuori, senza un limite entro il quale concentrarmi. Fobia e poesia, inoltre, mi sono sempre sembrate simili nel

funzionamento di base: entrambe, invece di affrontare lo scontro diretto con la realtà, frappongono un'immagine, attuano un meccanismo di geniale *défaillance*.

La sessualità esplose, all'epoca, in fragore assordante. Da quando ho memoria mi riconosco un essere desiderante. Ma, nell'infanzia, il desiderio era espansione corporea verso le cose, mentre alle soglie della pubertà divenne accorato bisogno di persone. E, quali, era facile capirlo: quelle della mia famiglia, quelle più proibite.

Il primo amore, esaltato di desiderio non chiamato tale, fu per mio zio, di passaggio da noi per qualche giorno. Per lui spesi i miei pochi soldi, risi alle sue risate, piansi tutte le lacrime di un'innamorata quando andò via. Fu chiaro anche a me di allora quanto pericolose fossero le mie mire? La rivelazione fu accecante? Direi di sì, ma mi lasciò un barlume di salvezza. Infatti, presi simbolicamente le mie cianfrusaglie e traslocai un po' più in là, qualcosa come piantare una tenda nel cortile di casa. Vivevo ancora coi miei, ma non ero più lì. A tavola, io sola vedevo pendere, dal soffitto sulle nostre teste, il ragno della mia abiezione, elezione. Avrebbe potuto cadere nel piatto, svelando il mio avvenuto tradimento: comunque fosse, per troppo amore me n'ero andata.

Come l'eros, la poesia è uno stato d'allegoria. Una potenza che dà alla realtà uno splendore in sovrappiù. Essendo una donna, nulla m'indispone come lo stereotipo della poetessa esangue, frivola, lacrimevole e assatanata di sesso. Se anche lo fosse nei fatti contingenti, il gesto poetico sconfesserebbe la sua debolezza. Sono i poeti uomini che paragonano il farsi poetico alla gestazione e al parto, con tutte le dolcezze e i travagli connessi. Per le donne, o almeno per me, è un atto saliente di forza creatrice. Nella mia nascita alla poesia, e dopo, nel suo ripetersi a intervalli, non ho mai sentito nessuna fecondazione estranea. La poesia somiglia, per me, a un nido che si va facendo, nella testa, nel ventre, nel sesso, sotto l'ascella. Son io che all'esterno raccolgo paglia, ramoscelli, piume, a mia completa discrezione. Mia la saliva che li tiene insieme. Mia la gioia del movimento, mia la linea dell'andirivieni.

Non covo nulla. Il nido è vuoto: il suo contenuto tutto intrapreso nella forma.

# In versi

*di Rossella Mosca, Francesca Rotondo, Cristina Gualandi, Mara Cini*

**Rossella Mosca\***

Al giardino

Se aria erba il treno, rotolando come un cerchio, se scalpita la ghiaia nei vialetti e in alto il padiglione cede con la forza, la dolcezza del vecchio leone, se una palla rossa sta scappando e la panchina tiene d'occhio la scena se l'aiuola muggisce snervata io, cosa sono?

*Giugno 1985*

Selvatica

Iniziai docile come cera cadendo in stampi vuoti. Ora l'esistenza m'invade come un giardino incolto.

*Maggio 1982*

Marta

Ha la pelle bianca, lisci i capelli, indossa sottane scozzesi, e quando siede raccoglie le pieghe della gonna tracciando con la mano un arco e sembra una regina. È fatta, anche, di un solo piccolo polso danzante nel cerchio sottile che l'avvolge, dove spesso la incontro. L'aspro della sua giovinezza nel punto fine della vita dove l'abito scatta a campana e l'anima è dritta come un fuso. La ragazza che sa d'elastico e d'arancio.

*Aprile 1984*

## Ascolto

Come una lepre sbigottita il temporale come il vivace rosaio la cedrina elegante come la mano il cuore, suo maestro e la bambina vestita di rosso una storia e il mare di settembre ogni cielo come la casa gialla i suoi abitanti come l'arancio il viola il rosa il bianco io ti ascolto.

*Settembre 1986 - A Cristina - in mortem.*

\*Rossella Mosca, amica e collaboratrice di "Lapis", è morta a Firenze il 12.2.1990. Faceva parte del Centro Documentazione Donna di Firenze.

## **Francesca Rotondo**

Un uomo piangeva tra le ciglia, e un uccello di sangue usciva dal suo cranio sul marciapiede i sedicenni conoscevano dell'alba il necessario: le allodole cantavano tra i capelli, se non era stato deciso l'azzurro di una sirena, svolazzando, piegava in due l'ansia, la piegava di traverso trattenendola in sé moribonda. I calligrafi celebrano di una sconfitta la parte sinistra hanno pollici che non si toccano e cellule invase da un pensiero frontale, senza alberi: la poesia è qui un vortice di rovine. Leggiamo i libri accanto alla finestra e niente è perduto, neppure quella briciola ingoiata, al mattino che chiama la sorella ed è muta nel mondo di ieri. Ecco le strade nella prospettiva si mescolano alla coscienza: è una partenza rettilinea. E l'addio. E finito questo tempo e i segni che muovono le panchine, e gli invisibili insetti vengono da oriente e dal sud straripante e invocato. L'algebra è di chi prevede. È la purezza impastata nella parola ignara: accorre, è.

1987

## **Cristina Gualandi**

Filigrana di filo d'inchiostro, pece che t'incolla qui rigida sasso di fiume possedermi perdermi andavi, venivi a brandelli ogni sera finivi nel silenzio di un pensato vivente, impallidivi vivida al classificare dividere il puntello, del punto di fuoco luccicante di bellezza riflessa rubata di un tu.

\*\*\*

Non la luce il buio la veglia il sonno a cifrare lo sporgere dei giorni vengono la voce il silenzio

la ferita la sutura a rivolgere il mento nell'altrove vanno sillabando trattano pieni e vuoti, pieni e vuoti, mattone rosso cupo, su mattone rosso cupo e tra quel rosso e rosso la pausa è bianca della calce viva.

\*\*\*

**a.V.**

Ingravidato il muro d'incerta traccia a pennello lo zigomo è somnessa curvatura via scura stradello di acquarello e guancia e mento e collo, giuntura concava della convessa spalla tondeggio scivolio geografia di tornanti al gomito a riposo se mano alla cintura come di raggi d'aria è già ventaglio d'un tratto andante a terra seduto ricadevi là, fuori di me in glosse di curve, sinuoso balbettio, rituffato il pennello nel bicchiere ritornano traslucide spirali, qualche macchia scura, in ventagli di raggi d'onde, regolari dove minuta trovo la sagoma scomposta andare dove la quiete.

### Arcobaleno

Porgi sguardo all'uno nell'altro vegliandosi esistono sfumano figurano altri l'altro dall'uno confondono il distinto nei confini di ciascuno.

\*\*\*

Ho pronto per te un ripetuto alloggio credendo alla tua fine e che sia lì sulla sua porta c'è scritto non entrare soltanto non entrare.

**Mara Cini**

### Primi esercizi sulle ambientazioni

Dicono è così strano averne uno nuovo. E non sprecare il tuo tempo. Che è nostro. Piatti da lavare, in sostanza. Non la (di lei) coscienza. In fin dei conti è evidente che ci vuole molta legna da ardere (come per Marina C.). Legna occhi di cerbiatto.

Dicono siamo fottute. Da quel punto di vista è certo che lo siamo. Dicono anche sono i soldi il motore. Che qualcosa sia veggente poco importa. Poi è fragilissimo. Lo si coltivi in serre.

Dicono si cercherà mai conforto nei bambini? Che non sono fragilissimi. Che vivono all'aperto...

Dicono l'ottica dell'osservatore, se cambia... Capovolta diventa l'immenso bersaglio dell'ansia.

Dicono alla prova dei fatti non arrivarci. E per quanto la riguarda le prove sono state molte, i fatti pochi. Per esempio: vuole restare da sola/ma piange/allora mette un disco/ma si dispera/allora prende una pillola/aspetta/come niente/al primo sgarbo crolla/senza rumori/si spegne la lampada/si restaura la facciata/si imbiancano le stanze/si oliano le porte/si serrano i chiavistelli/ognuno nel suo lettino/la notte porta qualcosa/se si leggesse dentro/farsi non capire/assicurarsi vie d'uscita/soprattutto bere di più. Allora, dicono, sfregamenti più fluidi, umori meno concentrati e pesci finalmente dentro acqua.

### Primi esercizi sulle paure

Ogni volta che entra in un bagno, non quello di casa sua, pensa di trovarci un morto. Un corpo accasciato tra il cesso e il muro. Raggomitolato su se stesso, con gli occhi debitamente sbarrati.

Ogni volta che entra in un bar teme di dimenticarsi di pagare. Se è successo se ne è dimenticata.

Ogni volta che sale su un autobus teme di aver sbagliato linea, di restare su oltre fermata giusta. Con i treni questo timore si fa più complicato ancora.

Ogni volta che entra in autostrada teme di avere un incidente. Sull'autostrada Bologna-Firenze, nel marzo di quest'anno, crede di essere destinata a sicura morte. Fa una specie di voto che poi non mantiene. Perciò teme di meritare ancor di più questo castigo stradale.

Ogni volta che entra nell'atrio, in fondo alle scale, teme ci siano stati i ladri. Questo lo teme sia prima che dopo il loro effettivo passaggio.

Ogni volta che entra nell'appartamento pensa che qualcuno suonerà alla porta nel momento peggiore. Cioè che il momento migliore si trasformerà nel momento peggiore.

Ogni volta che entra in un museo ricorda con timore quando al Louvre le hanno detto remettez-vous vos chaussures, mademoiselle, s'il vous plait! I suoi piedi nudi stavano godendo del liscio parquet.

Ogni volta che entra in una chiesa guarda in alto. Il timore qui non c'entra. E che lei ha uno

sguardo regolato sul gotico, si può dire.

Ogni volta che entra in un ristorante sa che mangerà meno di quanto è possibile per quel prezzo. Lei teme di sprecare cibo e denaro.

Ogni volta che vede una fila di campanelli, se sono d'ottone al di qua di un giardinetto con del verde, lei vorrebbe spingerli e scappare. Ma naturalmente ha paura di farlo per davvero. Ha paura che lo farà per davvero.

Ogni volta che quella volta deve arrivare lei è piena di timori. Ogni volta che quella volta è passata lei pensa che ci sarà un'altra volta.

### Primi esercizi sulle incapacità

Ormai viene considerata un'incapace. Giovani si è inesperti, passano gli anni, le cose non le impari, diventi un'incapace.

Giovani si viene perfino scelti per la propria inesperienza. Qualcuno si diverte a farti da maestro, passano gli anni, le cose non le impari, il maestro non si diverte più. Non c'è tanto da civettare con la goffaggine. L'approssimazione non è più tollerata. E neanche una ragionevole imperizia.

Fai le cose, sai che ti guardano e niente è più orribile che sapere come andrà a finire. (Andrà a finire)

Non riesci a scuotere un termometro senza far staccare il mercurio. Non riesci a chiamare Bologna. Non riesci a dosare gli ingredienti delle torte (benché il risultato spesso sia ottimo, qualche volta è disastroso: è di questa seconda, negativa alchimia che ci si ricorda). Guidi l'automobile velocissima per una strada secondaria però non superi la linea immaginaria che separa città e campagna. Non t'avventuri nelle vie urbane (infatti non sei per niente urbana). Scrivi poesie o brevi testi. Finché non si scrive un romanzo si è degli incapaci. Hai dimestichezza con legna e fascine (sai per esempio quanto sia piacevole spezzare il pioppo e quanto spiacevole l'acacio) e malgrado questo non riesci ad accendere la stufa.

A cosa non riesci ancora? A stirare bene le camicie. A pulire a fondo la casa. A fare gli acquisti giusti. A vestirti con gusto. A non far tardi di continuo. A decidere qualcosa. A cantare

un motivetto. A disegnare in prospettiva (e anche non in prospettiva). A citare una fonte.

E poi non sei una semplice incapace. Si potrebbe dire che sei un'incapace complessa. Doppia mente colpevole. Con i piedi per terra non sai stare ma - ritornello - voli basso tu che sai volare.

Quando va bene le sue incapacità sono disarmanti. Quando va male sono indisponenti. Da selvatica allieva (così distratta dalle cose e perciò così eccitante) a svogliata ripetente (non ci sei mai con la testa).

Incapace di prendere le dovute precauzioni si ritrova a dover ammazzare nidiate di gattini (li butta nella spazzatura dentro un sacco di plastica, incapace di una vera violenza. Quanto più liberatorio il gesto di Pel di Carota, la zappata in fronte e così sia).

Incapace di prendere e di pretendere, di darsi e di lasciarsi veramente prendere.

La situazione è questa: la paura di sbagliare la blocca. I movimenti s'impacciano. Se non succedono guai è un miracolo. In effetti lei si sente una miracolata. Maldestra & Miracolata.

Incapace di lavarsi i capelli sotto la doccia (le sembra di affogare). Incapace di nuotare.

Se in qualcosa è capace (certo in qualcosa di invisibile) non lo si può tollerare. Incapace perfino d'essere perfettamente incapace.

### Primi esercizi sui segreti

Il problema è che non ha mai confidato niente a nessuno. Le piacciono i segreti anche quando non ci sono. Il segreto è che non c'è segreto. C'è il posto del segreto: un angolo.

Quando ne resta prigioniera - anche dei più sciocchi, sciocchi segreti - trasuda ansia d'animale braccato. I bracconieri negano la cattura di questa preda spaurita che mette in loro una segreta voglia di tacere.

Doveva avere circa cinque anni quando si innamorò di un ventenne molto indulgente con lei. Chi ha mai saputo che solo per lui venivano preparate quelle tarde colazioni estive in piatti di bambola? In casi speciali, quando accettava di essere accudito a letto, lei poteva infilarsi gli zoccoli della sorella, che la alzavano di qualche centimetro, e servire tacchettando le petit

déjeuner come una vera fidanzata. Spalancava la finestra sulla giornata non ancora contaminata dai libri, dalla radio, dalle voci degli ospiti e si sedeva regalmente sulle coperte aspettando che il suo innamorato assaggiasse le piccole cose (mai l'ha visto goloso): una foglia, uno stelo, un acino. Pronta a lasciare il campo prima di ogni segno d'impazienza. Con il suo segreto. Appagata signora del mattino.

Allora, da allora, segreto uguale fidanzato, senza altro significato.

Quando le amiche chiedevano hai un fidanzato? Lei arrossiva. Un fidanzato l'aveva sempre. Un fidanzato che non sapeva di esistere. Al sicuro nell'apposito angolo.

Quando la madre le chiedeva ma tu hai soltanto degli amici mai dei fidanzati?

Lei arrossiva. Un fidanzato c'era sempre tra i suoi amici. Un amico che subiva, senza saperlo, una dose esagerata di inconfessabile amicizia.

Quando il marito diceva al figlio, ah, è così, la mamma ha un fidanzato! Lei arrossiva. Con una sorta di riprovevole insistenza qualche parte di lei continuava a farsi segreta (si fidanzava, si prometteva).

Poi, nell'incerto funzionamento del segreto rimase prigioniera. A nessuno interessò più sapere ciò che non sapeva. Lei si trovò segregata a svelare prove occultate e cambio di sesso e di dislocazione. Come spesso succede (negli archivi, nel mondo a parte degli uffici) si ebbe un'efficiente mutazione: la pratica segreta apparve (segretaria) qual era.

# Mal di madre

di Paola Cavallari

Il mito di Medea

**L**a forza del mito, nell'evocare e nell'accendere l'immaginario e il pensiero, mi sembra straordinaria. Il sapere mitico, dove la fluttuazione di significato costituisce il tratto distintivo più autentico, e dove s'insinuano sensi dovunque e in nessun luogo si fissano, s'apparenta con le costruzioni oniriche e dischiude un affastellarsi di domande e risposte sul senso dell'origine. Se non avessi incontrato Medea, non avrebbero trovato a che legarsi le mie fantasie, non avrebbero intravisto uno specchio per apparire nel mondo come forme compiute.

Tempo fa, insieme ad un gruppo di donne, ho riletto *Medea* di Euripide. A molte non è piaciuto, io l'ho difeso. Se è vero che un testo classico vive mille vite, allora io dirò che in me si è insinuata, in quella lettura, una fitta trama di sensi, difficilmente riconducibile ad un'architettura ordinata, con un punto di fuga inequivocabile. Anzi, due letture quasi opposte mi pareva emergessero dalle pagine, due profili interpretativi di quel corpo tragico. Come se il testo fosse materia che, sottoposta a un esperimento chimico, rivelasse ad un reagente prima una immagine e uno sfondo; ma, sottoposta ad un altro reagente, desse forma a linee e colori diversi dai primi, percepibili addirittura come il rovescio di quelli. Mi è sembrato poi che questi profili si potessero ricucire in un unico sguardo. E ne ho provato un gran sollievo, come se la necessità dell'ordine dovesse per forza dominare.

In quella figura di donna, sublime e crudele, sovrana e abietta, mostro protervo che attua un gesto estremo - l'uccisione dei propri figli - risuonavano echi e modulazioni di senso che in me, lettrice lontana nel tempo, si sono riallacciati al mio abitare nel mondo. Medea, malefica, artefice di magici filtri, barbara, è colei che, per donarsi all'uomo amato e seguirlo, aveva

spezzato, "rinnegato" ogni legame di appartenenza. Aveva lasciato la patria, ingannato il padre, ucciso turpemente il fratello. Nel monologo iniziale, Medea dice espressamente a Giasone: "Qui tu hai patria e la casa paterna, hai comodità di vita e compagnia di amici, e qui io sono sola, senza patria, esposta agli oltraggi di un uomo che mi ha rapita da una terra straniera come una preda, io non ho madre, non ho fratello, non ho congiunti, a cui riparare da questa tempesta". Con risentimento, ricorderà a Giasone le tappe della sua epica impresa quando "più innamorata che saggia", la travolgente passione la infiammò e la indusse a confortarlo ("e te liberai da ogni altro timore") a salvarlo, a consentirgli di trionfare. I misfatti compiuti con tanta temerarietà per l'amato complice cementeranno l'unione, santificandola come in un rito sacrificale. E s'illudeva di poterne essere ricompensata, poi.

Ma il sacrificio è stato compiuto e non ci sarà restituzione della "donazione elargita", che ora si riveste dei colori di rapina subita.

("Tutto questo hai avuto da me; e ora tu, scellerato e vile, mi abbandoni, e ti congiungi in nuove nozze, tu che anche figli avevi da me. [...] Ahimè, quante volte prendesti questa mia mano, quante volte mi pregasti per le mie ginocchia! E fui toccata ogni volta da un miserabile, e fui ingannata in ogni speranza, e tutto fu vano").

Nel testo, la consapevolezza della sudditanza sociale del ruolo femminile, è sgombra da equivoci. Non è su questo piano che il testo può deludere: "Quando poi l'uomo di stare coi suoi di casa sente noia, allora va fuori e le noie se le fa passare; ma noi donne a quella sola persona dobbiamo guardare". Ma anche: "Noi donne [...] dobbiamo anzitutto, con dispendio di denaro, comprarci il marito e dare un padrone alla nostra persona".

Inoltre, Medea troneggia nella sua nobiltà per i suoi attributi di esiliata e di orfana. Si assommano in lei i tratti della "non appartenenza" ai codici di valori esistenti. Medea è stata istruita fuor di misura dai propri genitori: "Ora è proprio questa la mia sorte. Il mio sapere ad alcuni mi rende odiosa, ad altri difficile e ostile". La sua sapienza la estrania da quella dialettica e sofisticata di un certo mondo maschile, che Medea respinge -e con lei Euripide, che in lei celebra l'aurea decadenza d'un mondo arcaico soppiantato dalla modernità della polis "Se esponi a gente ignorante novità sapienti, passerai per uomo inutile, non per uomo sapiente; e se d'altra parte sei reputato superiore a coloro dei quali si dice posseggano gran varietà di conoscenze, alla città apparirai molesto". "Per me l'uomo iniquo che insieme è abile parlatore merita il maggior castigo. Confidando colui di poter accomodare e celare con le parole le sue

nequizie, è capace di tutto. Ma la sua abilità non va poi troppo oltre". Ma nemmeno altri codici di riferimento più viscerali o preverbalisti ella condivide con il suo stesso sesso, l'universo delle donne.

Da queste le distingue il coraggio, la forza ("di essere maltrattata non tollera", di lei dice la nutrice) l'audacia del regale gesto, fiero fino ad uccidere, la lucida pianificazione dei propri atti.

Non trova rifugio e conforto né tra le domestiche ancelle che l'accompagnano nella casa - e tra queste la fedele nutrice, che per lei si strazia - né tra le donne del coro, che pure si dolgono accorate della sua sventura. Pur patendo con lei, la invitano alla rassegnazione paziente: "Assuefarsi a vivere tra eguali è il meglio - dice la nutrice - "E così possa io invecchiare in una magnifica mediocrità. Il giusto mezzo già nel nome vince".

Tragica e solenne, si erge la ribellione di Medea.

Intorno a questa polimorfa figura tragica, vittima ed assassina ad un tempo, si affastellano sentimenti che non si compongono nello sfociare della catarsi finale.

Avverto in me qualcosa che questo corpo tragico non riesce a rinchiudere dentro di sé compostamente, con la sua uscita di scena. In questo essere sventurato, sondando, trovo gli echi di una non risolta ossessione, di un irriducibile amore/odio nei confronti del corpo femminile. Sento emergere, evocati, i vapori di un antico Torto, sepolto nell'oblio, ingiunto dalla legge dei Padri. Medea, la malefica, la straniera, la maga, è colei che è stata tradita, "rapinata", che ha subito un tradimento "di letto" (di latte), e allora ella sa osare pensare e attuare il gesto più empio e al tempo stesso più trasgressivo, l'uccisione della propria prole.

Ma, vendicando l'onta subita, ella s'avviluppa e precipita nel fondo della rete con cui il desiderio maschile ha disegnato, simbolicamente, il mondo. Uccidendo i propri figli, ella dà corpo a quel velato nodo di ambiguità da cui ogni madre è segnata: che i figli sono "suoi", simbolo della propria onnipotenza, sfera da cui il sesso maschile è escluso, materia su cui rivendicare i propri diritti; ma al tempo stesso si svela che i figli non sono suoi, essendo lei tramite e strumento di filiazioni patriarcali; finché tramandare nomi sarà atto maschile, finché non si porrà l'interrogativo: cos'è generare? In Medea dimora allora, per questa sua natura anfibia, sia il simbolo della potenza vitale cosmica sia quello della potenza devastante maligna. A queste connotazioni estreme, sempre ammantate di sacralità e di mistero, una impalcatura

discorsiva enunciata dal *logos* ha incatenato il rapporto Madre/Figlio-a. Con questi archetipi ai limiti del territorio trascendente, la madre è stata violentata e fissata. Medea li inscena entrambi.

Giasone, del resto, non è essere spregevole, né agisce, dal suo punto di vista, da vile traditore. È poco audace, è un opportunista, ma la sua decisione di intraprendere nuove nozze non è stata dettata da passione travolgente per un'altra, ma bensì egli ha agito per un guadagno comune, in vista di un futuro più illustre e fastoso anche per Medea stessa, oltre che per i loro figli. Basterebbe assimilarsi e soggiacere alla potestà di Creonte, il re, la legge, l'unico che teme Medea. Medea, orgogliosamente, attua la sua vendetta.

E così, diviene paradigma:

- di quel sogno d'amore, sublime ed estatico, che ogni donna nutre e coltiva dentro di sé, da cui vuole essere avvolta e travolta, e a cui non rinuncia - se non cerebralmente - nonostante le sconfitte.

- di quell'avidità di carezze, mai saziata, il cui non soddisfacimento ha dato luogo ad una sorta di "accaparramento" negli affetti, alla pretesa di amori "recintati", alle rivendicazioni di "proprietà private" in materia amorosa, e a divoranti desideri di vendetta qualora il monopolio fosse perduto, l'esclusività violata. Ma l'accaparramento, la rabbia e la vendetta, istinti primordiali, si dislocano altrove rispetto al bersaglio originario (la seduzione materna), e nel melodramma sempre identico della "coppia innamorata" si perpetua all'infinito, su un oggetto spostato, la richiesta e il reclamo estenuante per il riconoscimento di un antico amore umiliato e di un antico torto subito. Il vero dramma, così, si dà e si sottrae. I sentimenti fatti deragliare dai loro solchi originari, hanno seguito un calco sostitutivo, già predisposto, che un demiurgo interessato, siglato al maschile, ha manipolato.

- di quella confusa voce, straziante e sublime, che chiama ogni donna all'appuntamento con il Dono di sé, la Dedizione, l'Accoglimento dell'altro in sé, il Confondersi - anche se per rinnegare poi tutto bestialmente, come in questa tragedia - appuntamento cui il suo essere biologico conferisce il supporto di una "ovvia", autoevidente necessità.

Ma la risposta alla sventura che Medea invoca è un gesto che - come in Dostoevskij - confonde libertà di sé con apertura alle seduzioni del Male. Dunque il suo scacco è duplice: da un lato è

vittima di un doppio - ma lo stesso - abbandono amoroso, d'altro lato è vittima di un ordine simbolico che le impone di incarnare l'Abiezione. La Legge dei padri, infatti, governa un orizzonte di attese per cui una donna è soccorritrice o è reietta. Assumendo su di sé le attese, che invocano la presenza del Male incarnato e ne celebrano poi la Caduta e la Dannazione - e qui si dislocano emblematicamente le rimozioni sul corpo della madre - Medea è eroe d'un vagheggiato/abborrito universo maschile.

Eppure, oltre a questo palcoscenico "maschile", c'è anche altroché inquieta. Medea era devota ad Ecate. Ecate era la dea Luna stessa, e doveva essere assai venerata in Grecia se, come si dice, davanti alla maggior parte delle porte che davano sulla strada, essa, "si ergeva quale Prothyraia, che portava aiuto, o crudeli vessazioni, alle puerpere. Dire in quale modo e a quali scopi essa venisse invocata dalle donne esperte, rientra nella sfera della magia...". Così chiude C. Kerényi, con smagliante insensibilità sul tema (*Gli dei e gli eroi della Grecia*).

Una forte risonanza femminile si ispessisce, e un vago ondeggiare di materno minaccioso prende forma. Sento che Medea è figlia che uccide nei figli il suo essere madre. Con la morte dei figli ella recide l'universo in cui deve recitare come madre e dove nessuno ascolta più il suo essere figlia. Con l'infanticidio commesso, distrugge la madre che è lei e nello stesso tempo uccide la madre che è dentro di lei. Uccide sé infante abitando ella ora, finalmente, il corpo di una madre onnipotente. Medea è squarciata dentro di sé. Né la potenza di vita, né quella di morte saranno mai strappate alle paludi del sacro e del trascendente fino a che, nel mondo delle donne, non troverà ascolto una pratica di discorsi, irriverenti, che si cimentino su questa materia.

### **Il coincidente "adesivo". L'identico, il troppo identico, quasi inesistente.**

Un enunciato di Maria Zambrano (da *Chiari di Bosco*), così recita: "Per non essere divorato dal nulla, dal vuoto, uno deve farlo in se stesso". Vuoto/Pieno, Nulla/Tutto, Divorare/essere divorati: coppie antitetiche asfissianti che si susseguono nelle pratiche discorsive comuni e nei pensieri ingordi individuali delle donne. La frase della Zambrano mi accende una cascata di pensieri. Essere divorati dal nulla.

La perenne ricerca di Pienezza cui ogni individuo tende, è marcata dal ricordo della *rotondità* avvolgente, materialmente sperimentata nel soggiorno intrauterino. La nostalgia del contatto sublime e l'insopprimibile paura per la sua assenza generano il senso del terribile vuoto. Il

tentativo di recuperare quello stato aurorale, tentativo necessariamente votato al fallimento, condanna all'idea di essere "gettati nel nulla".

Uno/a deve farlo in se stesso/a. Bisogna riattraversare un antico tragitto contrassegnato dall'arcano "corpo-a-corpo" con la madre. Risentirne, nei muscoli e nelle viscere, i richiami delle passioni avidi e gli echi dei tormenti causati dalle disillusioni. L'andare incerto per questi sentieri impervi porta a percepire emanazioni disgustose, odori acri, soprattutto l'acido odore del rancore; porta al desiderio di vendetta, all'ira rappresa in gola nella fanciullezza e ai dolori intestinali, di cui finalmente si conosce, si sente l'inequivocabile senso.

Come equilibristi inetti, in una sofferenza senza fascino, si esce da un corpo - che è poi quello della madre scambiato per il proprio - e se ne abita un altro, nuovo ma più vecchio insieme, più avaro di innocenze, più segnato da rughe, più vuoto, forse. E cogliere i confini, allora, disgiunti, sciolti, di due corpi che erano fusi, un giorno. Gesto sempre così "disumano". Scrutare quel groviglio raccapricciante che giaceva nel fondo, significa incontrarsi faccia a faccia con i desideri accecanti, ma anche con i fantasmi di furti, rapine, inganni e tradimenti che due corpi, uno solo, un tempo, si sono scambiati e inferti l'un l'altro; quando, oltre ad un estatico delirio di pienezza, s'avvertiva anche, poi, la tirannia d'un nodo avviluppante due esseri, proiettati a guadagnare o a difendere il proprio spazio nel mondo.

Lotta insostenibile al pensiero. Dunque, passare per questo percorso è svuotarsi. È uno specchiarsi e vedersi vuoti d'amore; il pieno d'amore da "donare generosamente" non s'avverte più, troppo essendo stato dato "invano", e al tempo stesso, vedendosi il corpo bambino/vecchio, bisognoso e sprezzante a un tempo.

Tutto ciò che vela, con enigmi seducenti, il nodo del materno, la relazione madre/figlio-a, tutte le sacre rappresentazioni che divinizzano, smaterializzandoli, i misteri della vita, la potenza salvifica della vita, l'ignoto che governa il riprodursi della vita e, insieme a queste, le categorie estese del Sacro, dell'Ignoto, del Misterioso, dell'Ineffabile, sono le aree di pensiero in cui si tramanda e si perpetua la culla in cui può concedersi il suo sonno il sesso maschile, pronto per giocare alla caccia quando si risveglia.

Nell'epopea edulcorata del materno si sono velati i crimini più vili. Entrambi, uomini e donne, inceppano nelle insidie che la separazione dalla fusione con la madre fa affiorare. Per gli uni e gli altri, la madre si è dilatata, aprendo i contorni della propria pelle per accogliere e nutrire.

Per gli uni e per le altre, per molto tempo dopo la nascita, la madre sentirà uno spazio cavo in sé, luogo che pare ancora contenere l'altro; l'altro da cui non sa più sgravarsi; l'altro che è prolungamento di se stessa.

Per uomini e donne, c'è stato un soggiorno "claustrofilico" (mutuo tale concetto da *Claustrofilia* di E. Fachinelli, Adelphi 1983) che ha segnato con una impronta indelebile il tracciato dell'esistenza. E così vero che la relazione madre/figlio-a è l'impensato della cultura, che di tale legame - che Fachinelli chiama "coidentità" - si dice: "L'esistenza di una relazione tra due persone che siano, nello stesso tempo, per una certa parte, la stessa persona, (...) questo stato di cose viene facilmente negato (in quanto) si tratta di una relazione impossibile". L'occultamento di tale universo diventerebbe allora l'origine di tutte le disincarnazioni, di tutte le metafisiche da cui siamo salvati e perseguitati nella nostra tradizione di sapere? Sempre in *Claustrofilia*: "Ho l'impressione che questo elemento di segreto mistero faccia parte integrante di quella particolare comunicazione con la madre che è a mio avviso il modello per la successiva consonanza telepatica. Al feto-bambino accadono cose che egli non è in grado di comprendere, che lo permeano, diventano lui, rimanendo un segreto per lui. All'altro polo la madre nota il passaggio di cose sue al bambino, ma questo passaggio rimane per lei un mistero".

Le sovrane architetture dei miti cosmogonici, i cerchi escatologici, gli eterni ritorni, sembrano nient'altro che superbe variazioni sul tema del medesimo nascondimento.

La materialità diviene materia troppo ardente, là "dove l'uno non può più confondersi col due, perché c'è il tre". Per uomini e donne c'è, pertanto, da costruire una semiotica del corpo-a-corpo.

Ma, se la relazione "adesiva" è tra due donne? Se il feto/neonata è femmina? Alle insidie originatesi nell'intreccio della dipendenza, comuni ad entrambi i sessi, dissimulate dal discorso, si assommeranno in lei, figlia, quelle del suo essere come la madre anche nel sesso. All'idea di *simbiosi* di due corpi, si sovrappone quella ancor più fondante di *identica a sé*.

Mi rifaccio qui ad alcuni spunti assai interessanti tratti dalla voce "Incesto" - *Enciclopedia Einaudi*. "La nozione di identico si concentra sulla comunanza di sesso. Allorché ai fini della determinazione dell'identico è privilegiato il concepimento e non il rapporto tra germani, la comunanza di sesso rimane ancora il criterio fondamentale: i rapporti madre/figlia e/o

padre/figlio sono concepiti da alcune società come supporti privilegiati dell'identità".

Nelle società primitive prese in considerazione da Françoise Heritier, emerge quanto le donne temano lo squilibrio delle parti - identico, differente -, che deve essere sempre evitato al fine di scongiurare malattie e sciagure. Riporto un esempio: "Presso i Samo, quando una donna sposata viene a sapere che il marito ha rapporti sessuali con una delle sue cugine, se ne va per la paura e la collera contro il marito e la parente che le fanno correre dei rischi. Un cumulo d'identico provoca sempre una perdita dell'equilibrio, un eccesso". Ancora: "La masturbazione è un cumulo di identico, forse il più perfetto". Cosa è mai tale cumulo di identico? Il contatto con il proprio corpo nell'orizzonte di un godimento, sembrerebbe; ma forse tale esperire è oggetto di sanzione proprio perché prefigura la rappresentazione più perfetta di autoerotismo: l'avvolgimento nel "proprio" corpo della "propria" madre? Ancora da F. Heritier: una figlia, se ha contatti sessuali con un partner della madre, deve compiere, per riportare la madre in stato di purezza, un rito purificatorio che ristabilisca gli antichi legami e sopprima il rapporto incestuoso tra le due. Tramite un terzo, la figlia si riunirebbe alla madre; una sanzione lo vieta. Ella non può riannodarsi in quel corpo da cui, per altro, non è mai uscita come altro, differente da lui.

Dunque, la figlia, è l'immagine speculare in cui la propria identità di madre si duplica, evocando un sogno di *partenogenesi*? ("Tutte le società o quasi hanno dei vecchi fantasmi partogenetici"). Dopo il soggiorno intrauterino, il maschio prenderebbe la via del forzato distacco dal corpo matrice, in una vertigine lacerante. La femmina rimane avvolta nel magma della confusione con lei.

La recisione non può avvenire proprio perché non si è data prima la dimora, ovvero la rappresentazione dell'avvolgimento che ho detto sopra. O, se lo strappo avviene, - come i principi regolativi sociali ingiungono - è in una lotta di ambivalenze della mente e del corpo, essendo la copia ciò da cui, per eccellenza, si vuole sia coincidenza, sia separazione, in una spirale logica senza sbocco.

(Le coincidenze tra questo percorso "genealogico" e il sapere logico-filosofico paiono non causali: nella sua fondazione della metafisica, "l'ostetrico" Platone colloca come principi: l'essenza, l'identico, il diverso. Identico e diverso sono proprio i paradigmi risultanti dalla comunanza o meno di sesso seguendo il discorso antropologico che ho riportato).

Dal doppio si originano allora - o meglio - si risvegliano nella madre, i fantasmi di annientamento e morte, fantasie distruttive, minacce di spodestamento, di usurpazione.

E "l'ingenua" voracità della figlia, catturata in questa rete di messaggi ambivalenti e a sua volta tirannicamente ingorda di nutrimento e di cure, di questa materia non ne saprà nulla, e ne saprà tutto.

E sarà madre a sua volta e tramanderà. Tramanderà anche quel disagio inspiegabile alla vista, o all'olfatto, degli umori viscerali del corpo femminile. Mentre le fantasie persecutorie, riguardo il corpo delle donne e/o della propria madre, non troveranno ascolto e saranno espulse da un sapere che le nullifica, o le deride.

Basta considerare il silenzio quasi totale sull'incesto omosessuale, di cui, secondo F. Heritier, esistono tracce.

In un'epoca così propensa a divinizzare le madri, sento necessario interrogarci sulla domanda intorno a quel "vuoto di madre" che pare renderci tanto naufraghe, anche se questa domanda inquietante si camuffa spesso ricorrendo a simulacri.

Esprimere gratitudine è un grande atto: significa, anche, essere usciti dalla prigione della dipendenza, che ci distorce la visione ("in/video"). Ma è un sentimento presbite, spesso. Prima di giungere al porto della comunicazione con Lei, dobbiamo compiere un lungo periplo, individualmente e nel nostro sapere.

Nulla è cambiato, se la madre non sopporterà di sentire, se la figlia non sopporterà di sentire la verità bruciante che l'altra vorrebbe lasciar fluire, lasciare nominarsi intorno al loro poema d'amore e d'odio.

Per ora, siamo costrette a essere, per lo più, vuote e sole, in un universo di non co/appartenenza con chi ci ha generato, ad essere costantemente all'erta, ascoltando e spiando se mai sia giunto l'attimo in cui sciogliersi le giunture dei tendini; ma sempre più rassegnate. Non ho raccontato questi pensieri a mia madre; ne potrò farlo. "Una madre che ha conosciuto la disperazione, desidera che la figlia non debba provare lo stesso dolore, ma se vuole tenerla vicina, non può che catturarla dentro la sua sorte. La libertà produce separazione, il piacere rompe la catena della sopravvivenza familiare e sociale, che impone vincoli, rinunce, ripetizione degli stessi percorsi... Se una figlia diventa più forte della propria madre, deve

rassegnarsi a non *avere più bisogno* di lei, e prendere su di sé l'autorità che fino a quel momento apparteneva solo all'altra". (Da *Come nasce il sogno d'amore* di Lea Melandri, Rizzoli 1988).

# Paesaggio del figlio

*di Marosia Castaldi*

**T**utto il mondo era il paesaggio del movimento e tutto il mondo si pose a un'altezza vertiginosa come un alto dirupo cadente in un mare bluissimo e barche e barche passavano tra i canali formati tra scogli paurosi. Dove andavano? In quale periferia o centro del mondo andavano tutti a conficcarsi sicuri di trovare ovunque una casa? Arrivavano tutti alla meta.

Tutti ci arrivano tranne i drogati le donne incinte le donne sterili i barboni gli emigrati i vagabondi. Non arrivano e basta e le donne incinte regrediscono e le donne sterili invecchiano. Prima del tempo. E mi dicono: fai viaggi e fai questo e fai quello, ti assicuro che quando son grandi questi figli ti voglio vedere a stargli dietro quando litigano a tavola e gomitate sotto il tavolo e vestiti da comprare e professori da sfamare, beata te che non ne hai, ti assicuro che è meglio non averne. E io rispondo sì forse hai ragione perché da dove cominciare a spiegare dal momento che è tanto più facile capire le cose che si vedono: i figli drogati i figli handicappati i figli disobbedienti ma non i figli non nati? Chi può vedere intorno alla testa di ognuno le ombre di cui il suo mondo è popolato? I rimpianti i desideri le speranze frustrate le speranze che muoiono? Chi potrebbe vedere questo indicibile corteggio intorno alla testa di ognuno? Io cominciai a vederlo come se ognuno camminasse con sulle spalle una montagna e ognuno si portasse due o tre gruppi di nubi appesi alla cima di quella montagna e feci l'abitudine a vivere così: con le cose che non esistono. Come i bambini i deficienti i drogati tutti quelli che non servono a nessuno e sanno vedere solo montagne. Andavo in giro abbagliata dall'oscurità che promanava dalla mia personale montagna: un cratere spento come il mio ventre prosciugato. Ognuno ha la sua montagna e tutte le montagne hanno forme diverse. I picchi si innevano, il verde si dirada perché anche le montagne invecchiano.

Mi dissero che le tube erano chiuse. Le cause infinite: infiammazioni aderenze interiezioni

cattive disposizioni, tantissime, bisognava vedere. Mi misi nel letto d'ospedale accanto a una donna che aspettava cose ben più terribili di me. Entrambe avevamo dimenticato il nostro corpo che riceveva sul collo la carezza del vento e tutte le promesse dell'aria e dei giorni futuri. Avevamo dimenticato nel nostro letto verde nella stanza verde con i guanciali verdi col pavimento verde con le coperte verdi. E oltre, il corridoio verde e le infermiere verdi e i medici verdi e il paesaggio verde e i fiori finti verdi e il dentifricio verde e il colore della notte verde. Anche le voci erano verdi e i passi silenziosi verdi e la lucina di notte verde e il sole al mattino verde.

Entrai in un'altra stanza verde con tante apparecchiature metalliche verdi e le facce verdi e mi addormentai nel verde e mi svegliai mentre una donna verde mi dava buffetti sulla guancia e diceva si svegli, è finito.

Aspettai sul mio letto verde che la nausea passasse e c'erano intorno a me altre donne che tutte volevano un figlio. Un figlio tutto verde perché negli ospedali i figli sono verdi e le madri sono verdi e il latte è verde e le culle sono verdi e i parenti sono verdi. Anch'io aspettai un figlio e andammo in vacanza a Bruneck. Per arrivare a Bruneck bisognava attraversare le montagne e la strada era strettissima e le montagne altissime. A Bruneck c'era un albergo di legno e intorno il paesaggio bianco con le montagne bianche e il cielo bianco e la padrona dell'albergo bianca che diceva a tutti Willkommen.

Di notte tutto diventava bianco e invisibile. Ci sarebbero voluti gli occhi di Dio per vedere l'albergo bianco nella neve bianca nella valle bianca e come si faceva se si aveva bisogno di qualcosa?

Le montagne si incuneavano dappertutto e sembrava non ci fosse un punto in cui dovessero finire come se tutto il mondo non fosse che un'unica montagna e la vita si incuneava negli esigui spazi concessi dalla montagna in vallate che viste dall'alto sembravano senza respiro.

Sognavo di notte mari bluissimi e ospedali verdissimi e montagne bianchissime e andavo di giorno solcata dai colori della mia ossessione. Una notte il rosso tinse la camicia e i colori dell'ansia si fusero in un nero uniforme che inondò il paesaggio e lo fermò nel tempo come una cartolina stampata di dolore. Mi ricordai della lettera di Beatrice... "Se il signor Papa fosse stato qui presente mio padre non avrebbe potuto morire".

Telefonammo al medico che ordinò assoluto riposo.

Mi stesi nel mio letto di montagna aprii il mio quaderno e lessi: La montagna è lì. Io sono qui.

L'orizzonte è molto vicino e ripido. Le montagne stringono intorno come una cintura. Sopra le nuvole. E lessi: "La campana della chiesa ha suonato le quattro e quarantacinque minuti. L'orologio di questo paese e il mio orologio segnano la stessa ora. Ma cosa ha a che fare con me quest'ora?" E ancora: "Io non desidero vedere che il paesaggio che si apre davanti alla mia finestra".

L'ospedale era avvolto dalle nuvole, branchi densi di nuvole che si abbarbicavano sulle cime. Dalla finestra vedevo l'altra ala dell'ospedale dalla quale si affacciavano uomini a guardare fuori. È come in prigione. C'è un silenzio assoluto. Ogni tanto passa un carrello o si sente una voce parlare in tedesco e il rumore uguale del condizionatore come un vento artificiale nella stanza tutta chiusa. Sentivo le voci dei neonati, mi sembrava così lontano il giorno in cui arrivando a Bruneck scrissi: "la montagna è lì. Io sono qui. L'orizzonte è molto vicino e ripido. Le montagne stringono intorno come una cintura. Sopra le nuvole". Entrò un'infermiera e mi chiese: vuole il tè?

Si grazie, risposi e alzai di nuovo gli occhi verso la finestra. Le nuvole si addensavano sulle cime intorno alla città. Era tardi. In alcune stanza del padiglione laterale le luci erano già accese. L'infermiera poggiò il bicchiere di tè sul comodino e se ne andò sorridendo. Stavo quasi per chiederle dove vive? Ma non feci in tempo e riabbassai lo sguardo sul mio quaderno. Mi ricordai di me stessa bambina a letto malata, circondata di fogli di giochi di figure mentre fuori pioveva e le mie compagne erano interrogate a scuola e vidi scritto sul quaderno: "tutto quello che scrivo è il mio vero paesaggio" e guardai fuori le nubi nere convertirsi in pioggia sui tetti rossi della città di Bruneck.

Andammo via dalla città di Bruneck. Passarono mesi o anni ed è nata Lidia ed è cambiato il paesaggio. Non più montagne e dirupi riversatisi sulle pareti, non più scogli puntuti che impedivano l'accesso non più sirene striate di silenzio e mari bluissimi dal nero cuore profondo non più pareti scivolose e impendibili non più sibili notturni non più distanze incolmabili. Ma prima che nascesse ho conosciuto tutto il paesaggio dell'immobilità e ancora a lungo ho dovuto star ferma nella stanza per cominciare a camminare e uscire dalla stanza. Prima di lei tutto il pensiero delle cose impossibili mi aveva fatto perdere la stazione eretta. Quella posa "naturale"

così faticosa per sostenere la quale tutti i muscoli sono in funzione e devono voler reggere il corpo. Mi aggrappavo alle pareti e guardavo tutto da sotto in su e questo era il mio solo paesaggio perché a chi cerca le cose impossibili il nulla è il suo solo paesaggio. Ora guardo le sponde del nulla le rive anguste di quel fiume nero lungo il quale a lungo ho passeggiato parlando coi fiori deserti tra i sassi coi sassi abbandonati a se stessi vedendo passare le anime dei morti dei cari scomparsi di tutti quelli che passano senza lasciar traccia. Di tutti quelli che passiamo senza lasciar traccia e intorno al fiume si ergevano altissime montagne e mai io potevo superare la montagna mai arrivare a quel cuore di fuoco che la polverizzasse un attimo e indicasse la strada dell'uscita la strada verso il tempo futuro perché le strade vanno sempre nel tempo e nello spazio come dolorosamente sanno coloro le cui miglia son le ore e i cui passi son minuti e di ogni brandello di spazio sanno che è un brandello di tempo. Sono stata a lungo sdraiata nella stanza e la crescita di un corpo dentro il mio mi ha fatto muovere i primi passi dopo anni nel tempo e poi ho potuto muovere i passi nello spazio e aprire la porta della stanza.

Mi circondai di libri riviste di ore silenziose di bibite ricordi appena accennati brusii impercettibili scricchiolii sul muro imbiancato di fresco. Era finalmente dolce stare nella stanza perché non per mia volontà vi ero chiusa ma per necessità dettata da un altro e finalmente potevo marinare il mondo marinare la scuola e avere la giustificazione in anticipo. Non come figlia cattiva ero chiusa nella stanza ma come madre buona che provvede al figlio. Forse è anche questo: anche il poter godere senza colpe l'esilio nella stanza che ha fatto cambiare il paesaggio. Oltre la stanza c'erano le strade e il mondo. Il mio posto non era là. Era nella stanza. Come tutti i drogati i disadattati le donne i bambini i pazzi tranquilli non ambivo ad altro che all'esilio nella stanza. C'era un grande letto due comodini l'armadio bianco che è stato trascinato per tutte le mie case era la mia stanza ed ora è la sua stanza e in quell'esatto margine di spazio dove ero sdraiata sul letto ora c'è la sua culla e la mia impronta si ridisegna sulla sua nel tempo. Tutti i mobili sono stati spostati ma le nostre sagome presenti e passate si incontrano di notte nella stanza e parlano tra loro e Lidia mi chiede se mi annoio a star sempre sul letto e sul muro ridisegna la mappa della sua stanza. Questa stanza non bastò più perché lei rischiava di uscire anzi tempo dalla sua prima stanza nel mio corpo e strusciava contro le pareti e premeva e premeva e dove c'era una gobba a destra era la sua testa e una gobbina a sinistra c'era un piede e ora non c'è più nessuno perché intorno alla sua testa c'è l'aria della stanza e intorno alla stanza c'è l'aria della strada e della città e della regione e della nazione e la stratosfera e la ionosfera e gli spazi astrali e il grande nero e le stelle lontane nel nero come diamanti punteggiati sul manto del nulla. Così prima in questa stanza c'era un armadio un

letto due comodini ma non c'era nessuno che chiama nessuno che piange nessuno che sorride nessuno che fa smorfie nessuno che ha bisogno di te nessuno che ti guarda nessuno con le guance rosse nessuno così piccolo da entrare nelle braccia. Quando è stesa sul fasciatoio stende le gambette le flette le agita le batte sul mio petto e la sua presenza riempie la stanza e viene assorbita dalle pareti e colora il pavimento e la luce che filtra dalle tapparelle. Questa luce che un tempo cadeva a illuminare un letto vicino alla finestra dove hanno dormito mio padre e il padre di C. quando venivano a trovarci nella nostra casa sicché questa è stata anche la stanza dei padri e invisibili le generazioni si seguono e le pareti erano verdi e su un tavolo immobile era posato un vaso di margherite fotografato nella memoria a intrecciare uno degli innumerevoli fili che solcano l'aria e rendono proteiforme e complesso il grande semplice lineare spazio della stanza.

E dato che lei faceva pressione anzitempo mi sono trasferita in una stanza d'ospedale e lì sono ricomparse le altissime montagne e i mari bluissimi e neri e uccelli svettanti nel silenzio e stridore di treni di intrecci di affari lontani passi felpati nel corridoio come pesanti mannaie su un acciottolato grigio e giorni e giorni spaventosamente uguali ma anche questa era una condizione di pace. Era la condizione dell'immobilità e da quell'immobilità io sapevo che avrei riconquistato il movimento. La stanza era grande o gialla o verde o bianchiccia come tutte le stanze d'ospedale come l'azzurra stanza di Bruneck anche lì tutto era verde. I mobili verdi le vestaglie verdi le finestre verdi gli spazzolini verdi i dentifrici verdi le infermiere verdi che sembrava non uscissero mai dalla stanza come se facessero parte del mobilio.

In realtà i colori delle vestaglie cambiavano e cambiavano le persone accanto a me. Ne ho viste tante con problemi di ipertensione di diabete di ghiandole asportate e poi c'erano quelle che erano lì non per far nascere un figlio ma per farsi levare qualche parte del corpo mal funzionante come se i medici non fossero che raffinatissimi macellai senza i quali il gregge umano si inceppa. Ne ho sentite piangere accanto a me di notte e io stessa mi son sentita piangere per l'incertezza la fatica l'attesa.

Al mattino ci lavavamo, come si poteva, ai lavabi in fila. Chi vestita chi spogliata. Alcune senza capelli per la chemioterapia si passavano un velo di rossetto o di cipria perché è più importante non arrivare brutte alla morte che non il fatto di arrivarci *tout court*. Passeggiavano da una stanza all'altra per raccontare e farsi raccontare alleviare la tensione e chiedere spiegazioni che ai medici non osavano chiedere o che i medici davano male. Tutto era scandito e regolare: i

pasti il tè la camomilla il giro dei medici.

Il cielo mutava colore dietro i vetri. Venivano i parenti poi andavano via e arrivava il pasto della sera. Quando gli uomini fuori erano appena usciti dagli uffici dalle fabbriche e la città era immersa nel caos, noi ci preparavamo alla notte e quando la città silenziosa era ancora avvolta dalla nebbia per noi cominciava il giorno. Io non uscivo quasi mai dalla mia stanza. Ero come un'isola e alcune approdavano all'isola e raccontavano tutte le navi che avevano preso, tutte le strategie di attraversamento per uscire incolumi dall'ospedale verde, per combattere contro la cattiva informazione l'incuria la routine la burocrazia la stanchezza la meccanicità dei rapporti l'impazienza l'usura la delusione il verde. Nel sottobosco della struttura intrecciavamo relazioni regalandoci confidenze libri conforti giornoletti e carnicini per i futuri bambini. Tante volte mi sono sorpresa a dire che i medici non sono pazzi e che se facevano così lo facevano "per il nostro bene", poi ho visto che il massimo bene era per loro che ognuno se ne stesse nel suo letto senza fare troppe domande. Così non parlavamo coi medici parlavamo tra noi e con le infermiere per rabbonirle per ottenere che non facessero storie all'ora dei pasti con frasi come "ma lei prende sempre insalata?" E non portassero la camomilla fredda e non ti facessero scendere dal letto anche se avevi mal di pancia e paura di perdere il bambino e non ti accendessero il neon sulla faccia alle cinque del mattino per infilarti un termometro in mano.

Ma in quella stanza sono stata anche felice perché ero già in compagnia di qualcuno che non si vede che allungava il mio tempo nel tempo futuro e guardavo il cielo schiarire dietro la finestra come nella adolescenza aspettavo l'alba dopo lunghe notti insonni e vedevo il cielo lievitare come un pane denso e dorato e non dilatarsi e strinarsi come uno straccio slavato dagli anni consunto dalle attese illividito dalla depressione. Ho guardato di nuovo il paesaggio del cielo e da lì piano piano è cambiato ogni paesaggio perché ora guardo il paesaggio come gli altri che si muovono o come gli altri che stanno dritti io che strisciavo lungo le pareti e non sapevo più stazionare eretta. Come fanno gli uomini. Stando ferma nella stanza sono andata avanti, come diceva Plotino: anche stando fermo sei andato avanti, frase che avevo attribuito a mia madre nei lunghi mesi d'agonia che la portarono alla morte, perché come le principesse delle favole mia madre s'ammalò d'amore e morì. Morì per la morte di un figlio. Biondo bello alto sotto l'arco di un tempio sepolto. \*

Ho imparato a camminare perché in quella stanza verde d'ospedale ho imparato a star ferma senza fuggire senza essere presa dal panico senza esser travolta dall'urgente bisogno di

tornare a casa che è il segno esatto che non c'è più una casa e una stanza non è più una stanza e lo spazio diventa un intrico di segni indecifrabile e bisogna fare ordine e dare a ogni cosa il suo nome e mettere sul lavandino gli spazzolini e i dentifrici e i saponi e per terra il pavimento e le sedie intorno ai tavoli e le coperte sui letti e il soffitto in alto e le pareti di lato e il paesaggio ordinato dalla stanza così ordinato che somigli all'ordine mortuario di un lager o alla quiete funesta che succede al terremoto alle maree alle eruzioni alle guerre quando la terra giace devastata e smembrata e offesa nelle profonde viscere del senso che attribuiva a ogni cosa il nome e a ogni nome la cosa prima che la furia degli elementi scompaginasse i fili che legano cosa a cosa sulla terra e nomi e cose e uomini con uomini in una catena di solidarietà accettabile che fa lavare i denti col dentifricio e non con l'abrasivo e fa tendere una mano in segno di saluto anziché dare un pugno che stenda per terra l'avversario. Anche quella stanza era una stanza e se anche quello era il possibile paesaggio di una stanza io avevo ritrovato la mia casa perché ovunque potevo stare senza smarrirmi senza cercare furiosamente la mia casa perduta per sempre. Ho cominciato ad abitare in me da che un altro ha abitato in me e dalla mia casa riconoscibile posso attraversare il paesaggio. Perché stare in un luogo, stare nella stanza, come diceva Pascal, è una cosa difficile. Stare fermi. Stazionare. Accettarsi come cosa nel tempo e nello spazio. Non fuggire non divincolarsi da sé e cioè dagli altri e dai luoghi. Camminare non è che una conseguenza del saper stare fermi. I grandi camminatori sono spesso uomini solitari. Uomini cioè che sanno portare il peso di se stessi. Camminare per un'ora in un bosco o in una città significa contare su di sé come luogo del riconoscimento e dell'inizio dell'azione. Quando questo inizio si perde si perde il luogo e l'azione. Si diventa stranieri e il bosco è il luogo della solitudine pericolosa e la città è il luogo della moltitudine pericolosa.

Ora cammino. Brevi tragitti per strade che non percorrevo da anni. Ritrovo immagini e odori della mia ultima giovinezza esiliata e che credevo persi insieme al tempo. Invece sono ancora là incastonati nelle pietre nel colore dell'aria nei tratti delle fisionomie nelle sagome delle case nella particolare curva che la strada fa proprio lì in quell'angolo che tante volte avevo percorso felice per poi precludermene l'attraversamento e la visione. Non più angosciato dai suoi bisogni il mio corpo, dimentico di sé, ha reimparato a guardare fuori e il mondo diventa un enorme paesaggio in cui si può entrare. Non un immobile paesaggio da cartolina. Ci si può entrare e attraversarlo. Illesi.

Il paesaggio, identico, cambia per l'anima con gli anni e un giorno gli occhi perderanno ogni

paesaggio. Il pensiero che un figlio potrà vedere lo stesso paesaggio dà il piacere di attraversare il mondo coi suoi occhi e di "tradere", di essere tradizione. Io già schierata dalla parte di quelli il cui tempo finisce mentre per lei appena comincia. Lei è dopo di me eppure è a fianco, mi accompagna. Mi prende per mano mi insegna a vedere il paesaggio. È dietro di lei l'ombra di mia madre. Come se in mia figlia vedessi me stessa figlia e sentissi che al di là delle elaborazioni cosce e inconsce che gli anni ci hanno buttato addosso, anche mia madre deve avermi rivolto i sorrisi che io ora le rivolgo quando sul fasciatoio agita le gambette le flette le stira le batte sul mio petto. E mia madre a sua volta deve averli ricevuti. E sua madre a sua volta. Dura legge del tempo a cui tutto si piega. Nell'accettazione della morte risiede dunque la conquista dello spazio? È questo il regalo che mi ha fatto mia figlia? O forse (*horribile visu*) nel sentimento del tempo come lunga catena a cui tutti siamo sospesi come alle pareti scivolose del mondo mentre in eterno le generazioni si seguono? Ora camminiamo insieme e vediamo tutte le pentole i libri le televisioni i passanti i vestiti i lampioni il cielo la strada le auto i tram arancioni i binari le insegne le carni le carte gli alberi i cani i bambini le mamme i carrozzini i drogati i soli gli spaiati i ragazzi coi vestiti stretti il verde di un prato il grigio della strada un cane randagio i sassi del cortile i banconi di prugne di arance di mele di pere di cachi di kiwi di fragole nespole mandorle noci banane rosse gialle verdi marroni violette verdine. Compriamo burro frutta pentole pane giornali merende guanti e magliette guardiamo la faccia di chi ci viene incontro col suo corteggio di nuvole sulla testa come la cima di un'imprevedibile montagna. "Stai dritto" suonava il comandamento del padre all'orecchio di Dario biondo bello alto sotto l'arco di un tempio sepolto. Io non ho più bisogno di star dritta. Mi basta camminare. Cammino cammino e un giorno ho incontrato una donna che non vedeva altro che montagne e andò in una città che si chiamava Bruneck e lì perse un figlio e di nuovo lo attese e non faceva che camminare come cercando pareti che non c'erano e incontrò una donna che vedeva solo montagne ed era figlia di una donna che vedeva solo montagne che era figlia di una donna che vedeva le nuvole che era figlia di una donna che vedeva le cose che non esistono ed era figlia di una figlia di una figlia. "Alma Venus [...] efficit ut cupide generatim saecula propagent". ("Venere nutrice [...] fai in modo che attraverso le generazioni amorosamente si seguano i secoli". Lucrezio). E tutte guardavano il cielo e le stelle trapunte sul cielo come diamanti sul manto del nulla.

# Le muse dei surrealisti

di *Dora Bassi*

**B**elle, giovani, apparentemente ardimentose e disinibite; tali apparivano le donne che ruotavano intorno al gruppo dei surrealisti di Parigi negli anni trenta.

La nuova avanguardia, sull'ondata dello scalpore suscitato fin dal suo primo apparire e alimentata dall'estro inesauribile di Breton e dei suoi compagni di cordata Eluard, Arp, Ernst, Tanguy, Tzara, Ray, Dalì, Penrose, prometteva l'apertura di nuovi orizzonti di conoscenza a ognuno, maschio o femmina che fosse, tenendo sempre tesa l'emergenza e la dirompenza dei postulati teorici e dei comportamenti.

Le donne provenivano da situazioni spesso simili e da contrade diverse. Si chiamavano Eleonor Fini, Valentine Hugo, Leonora Carrington, Jacqueline Lamba, Kay Sage, Gala Eluard, Eileen Agar, Meret Oppenheim, Remedios Varo, Ithel Colquhoun e non tutte sono qui citate.

I loro nomi e le loro storie si trovano nel lungo saggio di Withney Chadwich, *Women Artists and the Surrealist Movement* (Thames and Hudson, New York 1991).

Si tratta di un'accurata indagine, ricca di materiale inedito e mirata a cogliere gli aspetti di una storia sommersa che, come dice l'autrice in chiusura, "pone delle pietre miliari nello sviluppo dell'arte del ventesimo secolo aprendo nuove strade alle artiste delle generazioni successive". Le linee generali tracciate dal gruppo portavano alla valorizzazione della vita individuale, delle forze psichiche, dell'inconscio, della libera espressione della sessualità, e su queste tematiche si misuravano artisti e poeti. I testi a cui i surrealisti si riferivano erano Sade per l'erotismo, Freud per le teorie dell'inconscio e del piacere, Engels per il diritto della donna alla libertà e per l'abbattimento dei modelli borghesi.

Tra i surrealisti si parlava molto della sessualità e del ruolo fondamentale della donna per consentirne la libera espansione, ma alla donna si attribuiva anche la facoltà di accedere attraverso l'intuito alle regioni dell'inconfondibile. Senza di lei il ciclo creativo non giungeva a compimento, le sfere della vita e della morte erano nelle sue mani, nei recessi del suo essere custodiva le rivelazioni che la natura le aveva trasmesso e che soltanto l'eros poteva illuminare. Queste le teorie e le divagazioni che attiravano le fantasiose ragazze al fianco dei grandi sciamani. Nel miraggio di un' autonomia il cui solo prezzo fosse il privilegio di essere nate femmine esse conobbero momenti inebrianti. Erano protette dalla giovinezza. Esibivano le loro stravaganze e talvolta il trionfo dei loro corpi nudi nei caffè, paghe dello scandalo e del compiacimento dei loro compagni, leggevano in pubblico i loro poemi e qualche volta esponevano i loro quadri ma nelle riunioni tacevano, ed ecco queste creature di grazie e di felicità di botto imprigionate in simboli che le negavano, ben diversi da quelli imposti dai grandi sistemi totalizzanti - religione, società, famiglia - ma altrettanto nefasti. Venivano dunque trafitte da sguardi adoranti che le trapassavano senza vederle, perché puntati su un'immagine ideale che sconfiggesse per sempre lo spettro tormentoso dell'impotenza, travaglio perenne della vita psichica maschile. A queste donne si chiedeva di lasciarsi amare, di mantenere vivo il loro mito, di sollecitare con la loro generosa presenza la creatività. La loro coscienza doveva intrattenersi in una luce aurorale, tra la veglia e il sonno. "La donna-bambina - dichiara Peret - ridesta l'amore del maschio totale perché lo completa, punto per punto. Questo amore la rivela a se stessa e la proietta in un mondo meraviglioso da lei atteso come il sole, per fiorire, ed è pronta a riceverlo, più sontuoso di quanto lo abbia mai sognato". Così doveva essere la donna da amare e la musa del poeta.

Dall'imposizione di questa immagine molte furono travolte, ebbero collapsi nervosi e furono messe in terapia nelle cliniche. Altre impararono a ricavarne vantaggi di status sociale, ma alcune, da questa esperienza straordinaria, trassero lucidità e forza creativa e su di essa costruirono la loro identità di artiste. Alla musa surrealista Valentine Hugo somigliava poco, essendo assai sottile d'ingegno e non proprio giovanissima, pertanto fu poco amata. Leonor Fini, che Breton definì "furia italiana", metteva paura per la sua passione per il rischio e per la sfida della sua totale spregiudicatezza. Leonora Carrington imbarazzava per la sua sensibilità e fragilità emotiva. Meret Oppenheim impensieriva perché sospettabile di autentica genialità. Quale donna dunque impersonava la musa ideale?

Indubbiamente Gala, la russa dai lineamenti duri e dallo sguardo indecifrabile. Entrò nel

gruppo come moglie di Eluard che conobbe in un sanatorio e si impose subito a tutti come simbolo sessuale. Infine si unì a Salvador Dalì che ne eternò le sembianze e il mito. Non dipinse nessun quadro importante, non scrisse poemi, eppure la sua fama sopravvisse alla giovinezza e forse durerà nei secoli dei secoli. La ragione? Soltanto il fanciullino che, come afferma Giovanni Pascoli, sta in ogni uomo e specialmente nei poeti potrebbe dircela. I surrealisti cercarono più volte di descrivere i connotati della musa, figura indispensabile per scatenare la creatività dell'artista maschio. Essa prese sembianze diverse.

Fu Nadja, la giovane isterica che Breton, amò finché non venne chiusa in manicomio e che poi straziò nell'omonimo racconto.

Fu la sposa bambina di Max Ernst, prelevata dal convento, una figurina trepida e incantevole che non appena aprì i suoi large *blue eyes* alla cruda realtà della vita venne liquidata e di lei si è perduta memoria.

La musa doveva comunque essere assai giovane: "Una creatura ricca di grazia e promesse chiusa nella sua sensibilità tra i due mondi sacri della femminilità e dell'infanzia".

Se la musa non era bambina doveva comunque sembrarlo, ed ecco quei bianchi collettoni da collegiale, quelle maniche chiuse al polso come appare sulla copertina dell'opuscolo *Ecriture Automatique* del '27.

In un'altra foto molto interessante vediamo Gisele Prassino poco più che quindicenne intenta a leggere le sue poesie a un gruppo di intellettuali. La sua apparenza infantile viene accentuata dal vestitino scuro e dall'atteggiamento da scolarotta.

Interrogate di recente sul loro rapporto col surrealismo alcune artiste importanti prese in esame dalla Chadwich così risposero: "Non ho mai fatto parte del gruppo, non sono mai stata surrealista e neppure Carrington lo era. Lei era una rivoluzionaria, una vera rivoluzionaria..." (Fini).

"La visione di Breton, della donna libera e adorata, non è stata di nessun aiuto per le artiste". (Ithel Colquhoun). "Il surrealismo? Bull-shit!" (Carrington).

"Malgrado mi definissero surrealista io non ho mai dipinto i miei sogni ma soltanto la mia realtà" (Kahlo). Questi rifiuti espliciti rivelano la fierezza di aver ottenuto un'autonomia

espressiva a caro prezzo e nello stesso tempo fanno pensare a una volontà di rimuovere ricordi di sofferenza. Fini, Colquhoun, Carrington, Kahlo non sono le sole a non riconoscersi nel surrealismo, il rigetto è generale. Questo fatto induce a riflettere sull'ultima frase della Chadwich che lascia aperto un interrogativo. Quali dunque sono stati i motivi di dissenso, quali le differenze, quali le strade aperte da queste artiste?

Chadwich indica alcuni punti di divergenza dei percorsi.

Il più evidente sta nel modo di affrontare il tema della sessualità attraverso gli oggetti e i corpi che la rappresentano. Mentre negli artisti il corpo di donna è una proiezione del desiderio, nelle artiste è percezione di sé e superficie emergente del proprio mondo interiore. Chadwich osserva inoltre che la figura della musa non esiste nel mondo fantastico delle donne le quali attingono alle loro sorgenti senza intermediari. Questa giusta osservazione può essere ampliata.

La ridondanza letteraria di cui abbiamo spesso sentito accusare il surrealismo non costituisce un pericolo per le artiste e non inquina i loro percorsi solitari la cui direzione sembra volgersi soprattutto alla conoscenza di se stesse. Eppure, anche se autonome e indifferenti al martellamento teorico dei compagni surrealisti, da quella esperienza incandescente qualcosa di straordinario certamente ricavarono. Innanzi tutto la legittimazione della loro libertà di pensiero e di parola, - e allora soltanto i maschi potevano darla - e poi una indicazione di itinerario, verso un luogo in cui le contraddizioni entrano in fusione. Fu proprio Breton ad immaginarne l'esistenza. "Esiste un punto nella mente umana in cui vita e morte, reale e immaginario, passato e futuro, dicibile e indicibile, alto e basso cessano di essere intesi come contraddizioni". Alla ricerca di quel luogo mossero Frida Kahlo, Leonora Carrington e Remedios Varo, superando decisamente i modelli contenutistici e formali dei surrealisti, mentre Dorothea Tanning e Leonor Fini per ragioni diverse mantennero più stretto il contatto con il surrealismo. Per adesione la prima, per opposizione la seconda.

Americana, ricca di danaro e di talento Dorothea Tanning approda a Parigi nel '39, ma soltanto nel '41, con la prima mostra importante alla galleria Levy di New York e l'unione con Max Ernst si apre la sua carriera d'artista. I motivi ricorrenti della sua opera - la stanza, la porta, la soglia - potrebbero essere interpretati come simboli della sua condizione di spettatrice di se stessa, dell'altro, del qui, dell'altrove, come coscienza di una dualità accettata. Una sua frase significativa riportata dalla Chadwich sembrerebbe confermare questa interpretazione. "La

storia dell'uomo può essere vista come da una finestra". Come in un sogno tormentato Tanning si guarda nella bambina che dà anima alle favole della propria fantasia. Leonor Fini modella se stessa e la sua arte sul dissenso nei confronti della cultura a lei contemporanea. Le situazioni che inventa esistono per dare immagine alla sua opposizione. In tutta la sua opera viene messa in discussione la interpretazione del mondo in generale, quella dei surrealisti in particolare con la messa in scena di personaggi, oggetti, pantomime che introducono l'inquietudine di sottili e velenose ambiguità. Il suo è un gioco colto condotto nei termini eleganti del certame, dei quadri viventi, da cui sembra essere uscita indenne, sia nel corpo che mantenne splendido fino a tarda età, sia nella mente protetta da un sano scetticismo.

Kahlo, Carrington e Varo cercavano la sorgente, la "source", perforando la carne viva della loro vita e i simboli che raccolsero durante il cammino si marchiarono spesso di sofferenza vera. Un'operazione a cuore aperto che introduce silenzi di rispetto, provvide distanze tra narratore e ascoltatore e per questo la loro opera si pone all'infuori di ogni possibile contaminazione. Frida Kahlo, la cui storia scritta da Hayden Herrera è stata di recente tradotta da Maria Nadotti, (*Frida, vita di Frida Kahlo*, Serra e Riva editori, Milano 1991) era la moglie di Diego Rivera. Herrera definisce affettuosamente la coppia "l'elefante e la colomba". A Città del Messico, nello studio di Trotzky, conosce Breton e si sdegna per la sua arroganza. Breton invece rimane affascinato dalla sua bellezza, dalla sua personalità, e ricorda il giorno dell'incontro e un autoritratto della pittrice, che giudica straordinario, appeso alla parete. Definisce subito Frida surrealista, ma per la verità né il Surrealismo né Rivera incidono tanto profondamente la sua opera da deviarne il corso. Frida è legata con un filo tenace alla cultura messicana, alla religiosità degli ex-voto e a tutte le religiosità popolari che attraverso i fioretti, le storiette, le agiografie meravigliose esprimono la domestichezza con il divino.

Ognuno dei suoi piccoli quadri testimonia un giorno guadagnato alla vita attraverso la presenza quasi costante del proprio viso, del proprio corpo, con tutte le stigmate della sofferenza che di volta in volta ha ricevuto.

Il martirio del suo corpo è cosa vera poiché a quindici anni Frida venne coinvolta in un terribile incidente e ne ebbe la spina dorsale fracassata.

Morì a quarantotto anni dopo essere sopravvissuta a diciassette operazioni, a due aborti, a molti amori tempestosi, a sofferenze fisiche costanti, ai ripudi di Diego.

Il tema ricorrente della sua pittura è la coesistenza dolorosa ma non conflittuale degli opposti, il luogo del racconto è il corpo, lo schema compositivo è la presenza frontale dell'evento, da icona medievale, il segno magico è il numero due.

Due sono gli astri che presiedono al suo sdoppiamento nel quadro intitolato *L'albero della speranza*, in cui separati convivono il chiaro e lo scuro, il giorno e la notte, la malattia e il risanamento; due sono gli animali che vegliano sul suo silenzioso tormento nell'autoritratto con collare di spine del '40. Nel dipinto *Le due Fride* del '39 identico e speculare è il gesto della donna in bianco e della donna in bruno e i due cuori anatomici, da mater dolorosa, si alimentano a vicenda attraverso un'arteria artificiale, ma il sangue trattenuto da un forcipe, cola denso sull'abito bianco da sposa messicana. Un senso di sacralità profonda pervade quest'opera laica e il ritmo rituale, la solennità boschiva della natura in cui si iscrivono molte delle sue immagini sembrano confermare la superstiziosa credenza dei surrealisti per cui alla donna è dato il controllo sul doppio mistero della vita e della morte. Mentre il racconto della Kahlo è di presenze e di corporeità e si svolge attraverso la presentazione di eventi pietrificati, quelli di Carrington e Varo parlano di fughe, di situazioni instabili, di metamorfosi. Il loro segno è l'infinito, il luogo è l'altrove, la cultura è l'esoterismo e l'alchimia.

Carrington e Varo si conobbero a Parigi ma il loro sodalizio iniziò molto più tardi. A Parigi Carrington conobbe Max Ernst, lo sposò e poi la coppia si stabilì a St. Martin d'Ardeche. La vita con Ernst era difficile, era scoppiata la guerra, il mondo cadeva a pezzi. L'ultima estate nella loro casa di campagna fu bellissima, con loro c'erano tutti gli amici di Parigi, ma poi Ernst, politicamente compromesso, venne preso e internato in un campo di concentramento. Fu allora che iniziò il grave esaurimento nervoso di Leonora e la sua fuga da una realtà insopportabile e dai luoghi. Per una bottiglia di wisky vendette la casa, lasciò la Francia per un lungo vagabondare che la portò a Madrid e poi a Lisbona.

Venne ritrovata da Ernst e dalla sua nuova compagna Peggy Guggenheim in una clinica neurologica.

Poi ci furono altro dolore, altri motivi di alienazione. Leonora non si rassegnava all'abbandono del compagno ma Peggy non era disposta a cederlo. Per un periodo i tre vissero insieme finché un amico comune, il diplomatico Renato Le Due, non la tolse da questa situazione, la prese in custodia e poi la sposò portandola con sé a New York ma l'incubo non era finito.

A New York incontrò ancora Max Ernst, la pena si rinnovò per entrambi e le opere di quel periodo testimoniano il persistere di un forte legame. Solo a Città del Messico, dove la coppia si stabilì poco più tardi, ci fu per Leonora un po' di pace. La loro casa non era lontana da quella di Varo e di suo marito, lo scrittore francese Peret. "La presenza di Remedios in Messico cambiò la mia vita" dichiarò Leonora in una recente intervista. Da questo incontro, dalle affinità che già esistevano tra le due donne, da una tensione comune verso il mistero prese vita una ricerca che le portò lontano dai tracciati surrealisti e dai loro fini. Nella loro opera i mostri dell'inconscio dileguarono nel processo di metamorfosi delle cose e progressivamente vennero assorbiti dal rovescio magico dell'universo. Per quanto simili le opere di Carrington e di Varo non si possono confondere. La pittura di Carrington rivela nostalgia per l'infanzia favolosa del mondo, tuttavia questa nostalgia è mediata dalla cultura cortese tardo gotica e filtrata attraverso Beato Angelico, Bosch, e lo stupore, l'incantesimo di certi codici miniati irlandesi.

La riflessione sull'uomo, sul suo destino, sulla sua dipendenza da un ordine cosmico i cui scopi sono imperscrutabili è il motivo dominante dell'opera di Varo.

Nelle stanze inquietanti, nelle celle sospese, nelle lande bruciate lei pone solitamente un solo essere umano dai connotati sessuali consunti, forse una donna, forse un androgino, che aziona la macchina elementare della trasformazione alchemica. Raccolto nella pazienza dell'attesa questo essere compie i gesti consueti della vita di una donna -filare, cucinare, riordinare - e per mezzo di questi gesti avviene il sortilegio: la polvere di stelle si fa nutrimento per la luna ingabbiata, le acque del fiume di cristallo risalgono il monte Analogue riguadagnando la sorgente, alla sommità; la navigatrice solitaria trova le sorgenti dell'Orinoco: un calice che stilla acqua goccia a goccia, portando a dimensioni domestiche un impressionante spettacolo naturale.

Queste e altre cose avvengono come in un sogno e c'è da dire che la trasformazione alchemica in Varo non soltanto viene rappresentata ma trova la sua attuazione nell'opera. Normalmente un'opera d'arte non può essere descritta o ben poco della sua potenza espressiva si riversa nelle parole che tentano di raccontarla. Varo ha dato rappresentazione all'indicibile dandogli forma e strutturandolo in un racconto diacronico che può a sua volta essere raccontato a parole, rispecchiarsi nell'immagine, risalire i suoi livelli per ridiventare magma com'era all'origine. Probabilmente lei e Carrington hanno scelto questa strada, questa catena di simboli per liberarsi dal dolore. Forse volevano riportare l'immagine alla sua funzione originaria,

quella che aveva prima che la parola "arte" venisse pronunciata, di segno magico attivo. Fortunatamente molte delle loro opere, anche se sono raccontabili, non sono spiegabili e l'ermetismo dei simboli fa da scudo trasparente ai significati e nello stesso tempo all'artista, alla persona. Questo è già molto, ma il valore dell'opera sta ancora più in là, cioè nella capacità di dare vitalità a mondi paralleli rendendoli credibili e non alieni. I luoghi di Carrington e di Varo erano forse nel sogno, nell'utopia di Breton tuttavia furono loro ad accedervi e a tracciare le mappe di una navigazione stellare che affrontarono da sole e con risultati che nemmeno i surrealisti potevano prevedere.

Alla fine della sua vita Varo lottava contro una gravissima depressione che minacciava di distruggerla. Carrington negli anni settanta entrò nel movimento femminista. Nel corso di una conversazione con una giornalista disse: "Molte di noi oggi sanno che non devono chiedere giustizia. All'inizio la giustizia era con noi, ora dobbiamo soltanto riprendercela".

PROSCENIO

# Tempo che incombe: *Corpus* di Mary Kelly

di Laura Mulvey

*Scritto come testo per il catalogo di Corpus conservato ai Riverside Studios, Londra, e alla Kettle's Yard Gallery, Cambridge, nel 1986.*

**C**orpus, la prima sezione del vasto progetto *Interim* di Mary Kelly, rimescola sensazioni che non possono essere fissate in parole, immagini che sono sul punto di essere scoperte e idee che potrebbero essere sulla punta di una lingua collettiva. Questa sensazione è dovuta al soggetto della mostra e alla sua presentazione visiva. Entrambi si alleano ai dibattiti e agli esperimenti intorno al rapporto delle donne con il linguaggio e le immagini, che portarono l'estetica femminista all'alleanza con l'estetica d'avanguardia durante gli anni '70. Il lavoro di Mary Kelly, come artista e come teorica, ed il mio lavoro di film-maker e di teorica, si identifica con questo movimento ed entrambe abbiamo guadagnato dalla sua esistenza un'identità e una struttura culturale. Ma le nostre comuni origini politiche risalgono a più indietro, ai primi giorni del *Women's Movement* nel 1970. E per questa ragione che scrivere l'introduzione a questo catalogo significa per me più che il piacere di discutere e celebrare il lavoro di un'artista che ammiro, e che considero avere grande significato politico e poetico.

Paradossalmente, l'esperienza che abbiamo condiviso nel *Women's Liberation* dà per me alla mostra un significato che va al di là dell'immediato livello di impegno nella politica e nell'estetica femministe. Il fatto che ora, dalla prospettiva del 1986, possiamo guardare indietro a un'origine e a un coinvolgimento comuni in un movimento che ha necessariamente acquisito una storia, solleva domande su come il passare del tempo diventa storia e, quindi, domande sugli aspetti politici dei nostri concetti del tempo. E queste riflessioni trovano un'eco

nel contenuto della mostra: la crisi del corpo femminile ad una certa età, e gli aspetti formali della mostra: la crisi di un'avanguardia in una certa epoca. Ad un primo sguardo, potrebbe sembrare che *Corpus* parli di finali. La bellezza della donna è come un *memento mori*, che suggerisce con la sua stessa perfezione l'inevitabilità del declino umano. Analogamente, un'avanguardia dev'essere sinonimo di innovazione, convalidata da una lucentezza di novità, ed è così inseguita dal suo primo apparire da una minaccia di entropia e di obsolescenza. La mia tendenza, nella prima metà degli anni '80, era di accettare la morte dell'avanguardia. La congiuntura fra politica radicale ed estetica radicale, che era stata così importante negli anni '70, sembrava essere sopravvissuta alla sua utilità. Sembrava lasciar posto alle richieste del tempo, seguendo lo stesso destino di una donna che perde la sua capacità di desiderare quando si piega alla valutazione superficiale che il mondo dà della sua desiderabilità.

Ad un secondo sguardo, *Corpus* si oppone in modo specifico alla visione fatalistica che la chiusura di un'epoca coincida con una fine. La mostra non è sulla donna anziana ma su un *Interim*, un tempo intermedio durante il quale il "qualcosa" che potrebbe essere incombente può essere trasformato con una modifica della comprensione e delle prospettive in modo che si possa aprire ad eventualità inattese. Il tempo è "trattenuto", per così dire, e disteso per un minuto esame orizzontale, non con una resistenza da Canuto al passare del tempo, ma come modo di analizzare le immagini e le mitologie che predestinano e costringono la nostra esperienza del tempo vissuto. In maniera simile, la posizione estetica di Mary Kelly sembra aver evitato la tendenza dell'avanguardia ad oscillare come un pendolo tra la Scilla del purismo ai margini, e la Cariddi del recupero al centro. Sembra anche avere trasceso la paranoia degli anni '70 nei confronti del piacere visivo. Benché vi siano numerosi riferimenti alla teoria, e in particolare alle note difficoltà della teoria psicoanalitica, ci sono altre vie per arrivare a comprendere e a godere il lavoro. È in sé spudoratamente bello e soddisfa lo spettatore. Senza rinunciare a dei principi e al vigore intellettuale, la poesia e l'esperienza visiva sono ora immediate, e fanno sperare in un'avanguardia che possa vivere oltre il momento fondante dell'estetica negativa. C'è qualcosa che rende opportuna questa mostra, come se Mary Kelly avesse, con un sesto senso, suggerito che, nel considerare la crisi del corpo della donna come una costruzione nel discorso, l'avanguardia deve affrontare la propria posizione nel tempo storico e le costruzioni critiche della storia dell'arte che hanno soffocato la sua presenza come movimento. Del tutto a parte dai problemi sollevati dal "naturale" tempo di vita di un'avanguardia, la transizione dagli anni '70 agli anni '80 è stata particolarmente difficile. Retrospectivamente, gli anni '70 avevano in sé una propria identità. L'arte e la teoria

femminista nascevano e diventavano per la prima volta progetti politici ed estetici, consapevoli di sé, articolati. C'era una coincidenza importante fra questo momento di trasformazione e una diffusa reazione contro l'estetica del realismo, che faceva eco a molti aspetti delle posizioni femministe sulla rappresentazione e l'immaginario. Nella più ampia sfera sociale ed economica, gli anni '70 e gli anni '80 sono divisi, con gli effetti del thatcherismo che hanno aggravato recessione, disoccupazione, povertà, crisi industriale. Potrebbe sembrare più appropriato, di fronte alle esigenze di questa situazione, distogliersi dalle questioni specialistiche dell'avanguardia degli anni '70 e guardare ai problemi sociali ed economici reali che ci sono. Ma c'è qualcosa da imparare, forse, da quell'altra difficile e disastrosa transizione, dagli anni '20 agli anni '30, quando la politica della rappresentazione e la preoccupazione su questioni quali la rappresentazione dell'inconscio, divennero, da prioritarie, irrilevanti di fronte alla crisi politica ed economica. Ora sembra cruciale non abbandonare l'impegno femminista nella forma e nel linguaggio come aree di lotta (dato che da una prospettiva femminista la rappresentazione deve essere una questione politica), mentre si ricolloca il rapporto fra arte e politica in un momento di cambiamento storico. E l'uso femminista della teoria psicoanalitica ha stabilito che c'è una realtà della psiche e della fantasia collettiva che non può essere ignorata. L'estetica dell'eterogeneità cresciuta durante gli anni '70 consente di giustapporre livelli di discorso diversi, frammentando la visione del mondo come sistema integrato e della storia come sviluppo lineare che progredisce attraverso il tempo su un asse verticale. La mossa del cavallo, la deviazione attraverso l'inconscio, la mancanza di sincronizzazione, queste sono tutte strategie ora associate con il post-moderno che possono anche espandere la comprensione dei rapporti fra pratica artistica e società.

Ma c'è un pericolo, che la fascinazione per l'immagine in quanto tale, con l'auto-sufficienza del simulacro, possa separare la rappresentazione dai suoi ormezzi per farla galleggiare sulla superficie delle cose in un dialogo con se stessa appassionato e significativo ma chiuso. Mentre *Corpus* tratta dei problemi della rappresentazione e delle immagini, esso riguarda anche la realtà materiale e storica. Il corpo della donna non è presentato semplicemente come un oggetto di discorso, ma è vissuto nel tempo, nella sessualità, nell'emozione. Mary Kelly usa l'eterogeneità come mezzo per suscitare curiosità poetica, e c'è una rigorosa incertezza riguardo alle risposte finali alle domande che solleva. C'è anche un problema di transizione specifico di questa artista. Il tema del tempo in *Corpus* può far luce, all'indietro, sul suo precedente lavoro, *Post-partum Document*, e sulle difficoltà di allontanarsene. Complicato ed esigente, ad un tempo monumentale e intricato come un arazzo, *Post-partum Document* riassume

l'ascetismo teoretico del suo tempo. Kelly ha documentato, a partire dalla propria esperienza, lo spazio della maternità fra la nascita e il sorgere del complesso di Edipo. La traiettoria attraverso il complesso di Edipo si conclude con la quasi comprensione del bambino del suo posto nella dimensione storica e con una sua prima esitante intuizione della natura continua, progressiva della visualizzazione conscia del tempo. In contrasto, la relazione diadica madre-bambino è basata sull'esperienza dello spazio in un tempo presente continuo.

"La prima infanzia è un presente perpetuo. Questo si potrebbe collegare con la straordinaria memoria del bambino piccolo - che non è una memoria ma una attualità continua. Anche così, a causa dei complessi di Edipo e di castrazione, solo gli umani hanno degli ieri. Per quanto ne sappiamo, né gli animali né i piccoli umani pre-edipici dividono il tempo in passato, presente e futuro. Il tempo per loro sembrerebbe essere più prossimo ad un rapporto spaziale: qui, lì; venuto, andato; una durata orizzontale, piuttosto che una prospettiva verticale, temporale" (1).

Oltre a fare la cruciale distinzione fra rapporto spaziale e temporale, questo punto suggerisce che la nostra concezione del tempo è generalmente dipendente da una costruzione di immagini nello spazio, quali una verticalità lineare contrapposta a dei punti orizzontali. In lavori recenti sulla struttura narrativa, è diventato usuale descrivere la linearità temporale causa-effetto di una storia come una linea *orizzontale* di sviluppo. Nella difficoltà di afferrare l'idea del passare del tempo, è interessante considerare quanto possa essere significativa la visualizzazione del processo, e quanto sembri limitato il nostro vocabolario concettuale quando è necessario. Entro la dimensione estetica. Maya Deren, in un famoso simposio tenuto a New York nel 1963, cercò di usare le immagini del verticale e dell'orizzontale per distinguere fra la sua concezione della poesia e della narrativa:

"La distinzione della poesia è la sua costruzione (ciò che intendo per struttura poetica), e il costruito poetico nasce dal fatto, se volete, che è un'investigazione verticale di una situazione, in quanto indaga le ramificazioni del momento, e si preoccupa in un certo senso, non di ciò che succede, ma di come lo si sente e di che cosa significa. Ora, può anche comprendere dell'azione, ma il suo attacco è ciò che chiamerei un attacco verticale, e questo può essere un po' più chiaro se lo mettete in contrasto con ciò che chiamerei l'attacco orizzontale del dramma, che si preoccupa dello sviluppo, diciamo, entro una situazione molto piccola, da sentimento a sentimento".

Non è particolarmente importante che Deren e Mitchell usino le loro immagini di spazio/tempo

in modo diverso. È importante che entrambe evocino uno spazio immaginativo (poesia da una parte e fantasia dall'altra) che esiste accanto o al di fuori di un'immagine di linearità sequenziale, che ha solo spazio per riconoscere il suo movimento inesorabile verso e dentro il futuro. (C'è sicuramente un posto, fra queste due citazioni, per il concetto della semiotica di Julia Kristeva, in cui essa collega i ritmi e gli schemi della poesia all'eterogeneità, alla non-linearità, del pre-edipico). Juliet Mitchell più tardi commenta: "I grandi teorici della tradizione del diciannovesimo secolo - Darwin, Marx e Freud - spiegano il presente con il passato. Le fenomenologie sociologiche dominanti del ventesimo secolo cui ha partecipato Klein, studiano rapporti laterali, orizzontali, non verticali". La teoria femminista ha tracciato un'altra dimensione del "laterale", attirando l'attenzione sull'area di contatto fra l'inconscio e la sua manifestazione nella fantasia collettiva, ovvero, semplificando, nella cultura popolare e nelle sue manifestazioni. Anche Freud vedeva strati e livelli della psiche umana in cui il tempo è intricato e fossilizzato nello spazio dell'inconscio. Ma le cicatrici e le tracce che emergono sintomaticamente nel linguaggio, nelle immagini e nelle simbolizzazioni, così come i fenomeni culturali, erano per lui, primariamente, un mezzo di utilizzazione del passato per interpretare e curare l'individuo nel presente. Il femminismo, d'altra parte, come movimento politico deve sforzarsi di mettere in questione, di reinventare il terreno della fantasia popolare in cui la posizione secondaria della donna è ratificata dalla psiche collettiva. *Interim* è più focalizzato su quest'area di quanto lo sia *Post-partum Document*, specialmente nel suo riferimento ai discorsi della pubblicità e della medicina popolare. In *Post-partum Document* una narrativa implicita corre attraverso il lavoro, una linea di sviluppo organizzata intorno al progresso fase per fase del bambino verso il complesso di Edipo. L'artista-narratrice-teorica Mary Kelly sa in anticipo che, alla fine della storia, la madre Mary Kelly dovrà accettare gli esiti della narrazione e lasciare posto al futuro nel Nome del Padre. (Come mi ha fatto notare Lynne Tillman: la teoria in sé sembra occupare il posto del terzo termine, una presenza paterna riepilogata). D'altra parte, quasi in contrasto con il suo movimento narrativo, c'è una diversa raffigurazione del tempo. *Post-partum Document* ha luogo entro minute modificazioni del tempo reale, poiché Mary Kelly usava la dimensione stessa della vita, la crescita effettiva e lo sviluppo effettivi del suo bambino, per generare le diverse sezioni del lavoro. Così, il dubbio, le domande, le incertezze e le ansie della quotidianità della madre tengono in sospeso la linearità verticale del tempo, propagandosi lungo fili che si ramificano allineandosi e giustapponendosi fra loro. I concetti confliggenti di spazio, tempo e narrativa sono fondati nel contraddittorio desiderio della madre. I suoi *memorabilia* sono incorporati nella mostra come un peso, o una forza

d'inerzia, che cerca di trattenere il passare del tempo, ma anche come un segno di riconoscimento che questi ricordi un giorno formeranno un collegamento con il passato, attraverso la risoluzione edipica e la fine della storia. Ma la fine della storia porta uno strano rovesciamento di ruoli nel suo risveglio. L'artista/narratrice/teorica ha visto il melodramma della madre fino alla fine, ma nel processo ha portato se stessa fuori di esistenza. Monika Gagnon ha sottolineato che uno dei pannelli finali dice:

*(Che cosa farò?)/S*

prevedendo acutamente il vuoto lasciato dalla fine del lavoro così come dalla perdita della diade.

Mentre *Post-partum Document* doveva accettare la sua chiusura narrativa, *Corpus* rende un importante contributo all'apertura della questione dei finali, sia nella parola che nei pannelli di immagini. Uno degli aspetti affascinanti di questo lavoro è il suo rifiuto di farsi fissare o categorizzare. Benché i testi scritti non siano sistemati come storie convenzionali, essi contengono molti riferimenti al narrare storie, deviando dall'aneddoto e dal resoconto di "esperienze personali" al mondo fantastico delle storie fiabesche. Il lettore/la lettrice deve spostarsi dal registro della vita reale e dei suoi desideri irraggiungibili a quello dell'immaginazione in cui quei desideri possono essere "vissuti" nella fantasia. Nel cinema le femministe hanno largamente rifiutato di seguire l'estremo ripudio modernista della narrativa. Storie, miti e leggende appartengono alla struttura della nostra fantasia collettiva e non possono essere ignorati. Ma la narrativa solleva anche questioni complesse per il femminismo, che hanno particolarmente a che fare con la distribuzione delle funzioni attivo/passivo, maschile/femminile entro una storia, ed anche con la questione dei finali, e dell'esito della narrazione.

Vladimir Propp ha teorizzato il rapporto fra carattere e funzione narrativa nelle fiabe popolari. Gli sforzi e le tribolazioni dell'eroe hanno un punto stabile, specifico, di partenza, e si spostano attraverso una serie di punti discreti, un processo di trasformazione fino a che egli emerge trionfante per entrare in una nuova stabilità alla fine, un momento di trascendenza eroica e di risoluzione narrativa. Mary Kelly costruisce a partire dalla storia del dibattito e della sperimentazione oggi esistente come un corpo di lavoro relativo a quest'area, utilizzandolo come trampolino e come punto di riferimento. La sua protagonista principale è ricavata dal melodramma, genere femminile per eccellenza che fa centro su un'eroina vittima,

e produce un tipo particolare di identificazione, basato sulla simpatia piuttosto che sull'idealizzazione. I contrasti schiacciati e i problemi reali, insolubili, che la vittima protagonista affronta, possono trovare un "finale" soddisfacente solo grazie a una improbabile fortuna a una via di fuga. Questo è il tipo di chiusura narrativa che Douglas Sirk cita come il "*deus ex machina*" o il "*tenere insieme la storia con dei nastri rosa*". Allo spettatore/lettore l'artificio è chiaro. Mary Kelly attinge indubbiamente a questa tradizione quando termina la sua serie di testi scritti a Disneyland con un "e vissero felici e contenti". Mette insieme la struttura di Propp e il riconoscimento che vi è in essa dell'importanza dei finali con il minare ironicamente questi aspetti che è proprio del melodramma. Sia le fiabe che il melodramma dipendono dalla transizione da uno stato di sfortuna alla felicità. La cattiva sorte si basa caratteristicamente su condizioni riconoscibili di oppressione, l'ingiustizia del mondo verso quelli senza potere. Lo stato di felicità è manifestamente da raggiungere, in realtà, solo attraverso l'immaginazione collettiva.

*Corpus* è sia documentario che fantasia. Ad accompagnare i riferimenti alle fiabe, ai discorsi della pubblicità, alla medicina popolare e alla *fiction* romantica vi è un registratore. Le storie riflettono vividamente i dilemmi reali delle donne e i testi scritti a mano ricordano un diario, ma sono anche immagini, trame, tracce del corpo in senso emblematico. Ad un altro livello questa combinazione del reale con la fantasia si riferisce al procedimento analitico stesso, con il suo illusorio doppio registro che si riferisce sia all'esperienza individuale di eventi reali che agli invisibili processi dell'inconscio. I riferimenti alla psicoanalisi come discorso e come storia percorrono l'intero lavoro. Le immagini, sistemate in cinque serie di tre, sono indicate con i nomi delle pose che Charcot identificò come espressioni dei sintomi di disperazione sessuale nelle sue pazienti isteriche, e questo mette in gioco due diverse tradizioni storiche. Anzitutto c'è la storia della psicoanalisi ed il suo fondare una conversione dallo studio del sintomo fisico (Charcot) allo studio della parola e del linguaggio (Freud). Poi c'è anche la storia della psicoanalisi all'interno del femminismo, e delle sue origini in una fascinazione intuitiva per l'isteria come specifica delle donne e della loro oppressione sessuale sotto il patriarcato. (La storia-caso clinico di Dora in Freud è un punto cardine per entrambe queste ricostruzioni storiche e Mary Kelly nella serie finale dei testi si riferisce al rapporto di Dora con la madre). Sia la psicoanalisi che il femminismo desiderano produrre trasformazione. Facendo riferimento alla narrativa, appartenerebbero alla sezione di mezzo di una storia in cui cambiamento, avventure e traumi si riconoscono all'interno di una struttura temporale, ma capace di mettere in questione l'inevitabilità della conclusione e della risoluzione, il punto fermo alla

fine di una "linea corretta" di sviluppo.

*Corpus* è fatto di una serie di pezzi, ciascuno sistemato in un trittico, ciascun trittico organizzato intorno ad un indumento femminile. Le prime due immagini in ciascun trittico sono strettamente collegate insieme in un'opposizione binaria. La prima rappresenta una mascherata, la patina lucente delle eroine bionde di Hitchcock, e anche la pervasiva presenza femminile nella pubblicità che condensa il rapporto delle donne con il consumo di merci, rappresentando il corpo della donna come una merce. La seconda immagine strappa la maschera per rivelare un disordine nascosto, rappresentando la vulnerabilità del corpo, le sue ferite, per così dire, ed i suoi effettivi sintomi incontrollabili. Negli indumenti, nella loro sistemazione e nella loro relazione con il parlare/lo scrivere delle donne e il loro ancora indicibile desiderio, *Corpus* raggiunge un equilibrio molto riuscito fra la repressione iconoclastica del corpo degli anni '70 che portò la donna a divenire irrappresentabile e un riconoscere che tale reazione contro lo sfruttamento delle donne nelle immagini poteva portare ad una repressione del discorso del corpo e della sessualità. Ma è sbagliato esagerare l'importanza dei rapporti di dipendenza delle prime due immagini. La presenza della terza irrompe nella dualità netta che costruisce le nostre mitologie e ne fa delle polarizzazioni quali pubblico/privato, interno/esterno, voyeurismo/esibizionismo, madre/puttana, mascolinità / femminilità e così via.

La terza immagine, con il suo esplicito riferimento sessuale a un discorso di perversione, apre e tiene aperta, al di là dell'equilibrio tra attrazione superficiale, desiderabilità e sensazioni interne, fisiche ed emotive, la questione del problema del desiderio sessuale femminile. Mary Kelly lascia intendere che il desiderio non può essere espresso senza un'immagine capace di rappresentarlo. Questo terzo pannello, allora, parla al futuro, al bisogno comune di ridefinire il rapporto delle donne con la propria immagine, al di là della questione dell'appropriazione maschile della loro immagine per il piacere dei maschi, per scoprire un desiderio femminile e capire la sessualità femminile. L'interrogativo, il vuoto da colmare, quindi, è rivolto a "noi". (traduzione di Erica Golo)

## **Nota**

(1) Juliet Mitchell, *Introduzione a The Selected Melarne Klein* (Harmondsworth; Penguin, 1986).

# Fare video: una forma di anoressia

*di Matilde Tortora*

**F**are video: una forma di anoressia. Mangiare senza mangiare. Toccare, seguire i contorni con discrezione. Il presepe nel guscio di noce al Museo di San Martino a Napoli. Ma come poteva in una forma tanto piccola stare tutto, proprio tutto? E la noce, chi l'aveva mangiata? Portavo all'analista dei dolcetti di pasta reale. Tondi, colorati. Ma troppo zuccherati. Inutili alla gola. Egli un po' li assaggiava, poi li deponeva sulla piccola "guantiera". Rifare quei dolcetti là, tondi, colorati. Ma nell'assenza di zucchero. Ho vissuto in luoghi, in cui circolavano donne, che avevano nome "Consiglia", "Cunsigliella" e percorso strade, in cui c'erano edicole con diverse Madonne del Consiglio. Nei miei video c'è, consigliandomelo da me, il cartiglio, il consiglio, il gheriglio.

L'insegnante di prima media: Ferretti Angela, di Roma, si raccomandava che, quando scrivessimo i temi, non fossimo zuccherosi, ma lineari ed essenziali dovevamo essere nello scritto d'italiano, per meritare la sufficienza.

La domenica, in Convitto, solamente chi non aveva avuto nessuna insufficienza nel primo trimestre, poteva andare fuori, preferibilmente al cinema Corso o al cinema Moderno, a vedere il film.

Io sola nella mia squadra, in assenza di insufficienze, meritavo di andarci. Mai sofferto tanto di solitudine, come in quei cinema là, dove pure amavo andare per vedere un film, dove pure invocavo d'avere una qualche insufficienza, una qualche compagna con me. Per il mio sei in italiano, mi tagliavo fuori dalla squadra. Mi destinavo al cinema domenicale. Le altre, per quanti sforzi facessero, erano un po' tutte poi tradite dallo scritto d'italiano. O forse dallo scritto di latino. Chissà!

Ida non era solamente il nome di qualche amica con qualche insufficienza, la cui compagnia io invocavo. Ida era anche il nome del monte asiatico (all'epoca apprendevo), dove era stato allevato Giove. Alimentato, forse, da colorati dolcetti di marzapane.

Il secondo trimestre (il più feroce di tutti) terminava il quindici di marzo. Cadevano le Idi. Ricorrevano. Implacabili, bellissimi film attendevano in quel cinema al Corso o giù in borgo me solamente. Viduata, privata, resa vedova o Vidua, donna indipendente, non maritata o traslato detto di alberi, su cui non si fa salire alcuna vite, parimenti detto di viti che stiano sole, senza essere unite ad alcun albero (Catullo, Ovidio, privo dell'amante, senza amore, solo, puella, cubile, torus all'incirca in quei trimestri li incontravo nella lettura, nella scrittura, facendo versioni).

Il video di che cosa è mai versione? O è di per sé un verso? A luci spente poi la sera a letto, le istitutrici finalmente assenti, un "dai, raccontaci il film, che hai visto" ed io, nel buio più assoluto, raccontavo, raccontavo e dicevo "ma come faccio a raccontarvi i colori, le immagini quanto erano belle" ed esse ancora "dai, racconta, arriva alla fine".

Video: vedere, ma anche veggente, avere forza visiva e per mezzo di questa poter riconoscere, vedere gli oggetti. Ma anche vivere, campare, raggiungere un tempo, vivendo. Utinam eum diem videam, cum etc... (Cicerone).

Io arrivavo alla fine. Al finale del film. Quanto ad arrivare a vedere eum diem disperavo. C'era solo una sbiadita lucina da notte (per quando avessimo avuto bisogno di alzarci di notte: per urinare o talvolta vomitare nei pressi di qualche febbre o influenza stagionale).

Ma, mentre raccontavo e giungevo alla fine, al finale del film, un altro daccapo ne componevo sotto le palpebre della mente. Ma quelli, quelli non li raccontavo. Me li digitavo nella mente, in attesa dell'oggi, di sedermi adesso ad un computer-graphic (ma allora chi lo poteva mai immaginare? Chi l'avrebbe mai detto?).

Digito se caelum attigisse putare: credere di avere toccato il cielo con un dito (Cicerone). Oggi con un apparecchio, che si chiama Virtuality a distanza si possono toccare in Video altre mani, altre persone, altri oggetti. Insomma chiamare a sé una compagna. Un'Ida forse. Non essere più, mai più alle immagini possenti abbandonati.

# La meteca

di Paola Zaccaria

Scritture in esilio

**N**el viaggio, che comporta movimento spaziale e psichico, tutto quel che precede la partenza, lo spazio abitato in precedenza, si trasforma in tempo, si configura come passato. Il presente è porta che si apre verso due tempi-spazio: verso il futuro - città da visitare, luogo di possibilità - e verso il passato - terra d'origine, luogo fermo della memoria. Inoltre, l'alienazione spaziale e linguistica, l'adozione dei costumi, oggetti, lingua dell'altro paese fa di chi viaggia un soggetto attraversato da barre, un dislocato; in particolare, fa del soggetto donna in viaggio una *meteca*, una fuori (*meta*) - casa (*oikos*), cioè colei che pur abitando una città non usufruisce di tutti i diritti dei nativi. La meteca è comunque soggetto in trasformazione, come indica il prefisso *meta*: è la senza luogo, marchiata come forestiera e pertanto assimilabile all'espatriato, l'espulso, il rifugiato, il vagabondo, l'errante, lo straniero, l'esiliato che, come tutti i senza terra, preferisce vivere in grandi città, pur restandone ai margini, spesso respinta nella foresta umana che popola la notte illustrata nelle opere degli espatriati del primo novecento, per esempio nel romanzo *La foresta della notte* e nei racconti del volume *Passione* di Djuna Barnes.

La meteca, non avendo diritto di parola, finisce per parlare qualsiasi lingua. Ora qui ora là, passa da una lingua all'altra non sentendo nessuna lingua come sua. Priva di diritto e di discorso, adotterà la lingua della città in cui vive, s'impossesserà nel suo viaggio di più lingue perché come poliglotta si sente al di fuori dell'uno - fuori dalla famiglia unica, dalla lingua unica, dalla legge unica, da una visione unitaria del reale, da interpretazioni di sé come una, sempre la stessa; abiterà un inter-spazio poli-linguistico in cui la donna, dice Rossi Braidotti, la meteca aggiungerei io, svela la sua natura polimorfa (1). Le donne di tutti i racconti di Djuna

Barnes sono le dolenti, le passeggere che non s'installano stabilmente in nessuna città; vivendo per sempre extramuros non fermano mai il piede, migranti per le quali alcun ritorno è in vista. Sono attratte da quel che Braidotti chiama "forma desertica", "una forma di puro annullamento del 'me', da reti di desolazione che oltrepassano qualsiasi parola; ogni enunciato. Niente da dichiarare? *In transit passengers*" (2), Sempre nomadi, sempre in affitto, affittano anche la vita. L'erranza, la non appartenenza, la dislocazione, la smobilitazione connotano l'essere e il suo dire. A sua volta meteca, la Barnes scrive da meteca, la sua scrittura ponendosi come eterna partenza senza destinazione fissa, ruotando intorno a nuclei semantici quali treni, strade, cavalli, boulevards, termini stranieri che parlano di erranza, viaggio "senza carta di soggiorno, senza credenziali, senza visto né passaporto".

Scrittura della città di nessuno, passi che ritornano da nessuna parte, nei punti tipici della città della meteca del 1930: il caffè, l'hotel, il teatro, che sono più che altro luoghi mentali di ogni città. I personaggi di Djuna Barnes, a parte Robin Vote (*Foresta di notte*) e Gay a ultimo atto di "Cassazione" (racconto di *Passione*) conoscono la città e conoscendone una è come se le conoscessero tutte; non sono né le nostalgiche della selva né le deprezzatrici del contemporaneo. Sono oltre la città così come sono oltre la casa. Nei suoi testi Barnes sembra suggerire che il destino della metropolitana senza terra non si spezza abolendo tutto, tornando indietro, alla selva, alla terra fungosa e al mare fosforoso di cui sa la carne di Robin. Il destino tragico della meteca non si spezza tornando alla donna-bestia (Robin la cagna), all'indifferenziato - quello sì sarebbe tragico. Personaggi cosmopoliti quali Nora Flood e Katya sanno che tornare al primordiale, al silenzio e al nulla non risolve. Nora (*Foresta*) e Katya ("Cassazione") impotenti assistono alla scena di coloro che si volgono indietro - verso l'inumano come bestiale (Robin), verso l'inumano come non-significazione (Gaya) - ma da raffinate poliglote sanno che non è il ritorno, la regressione la *way out*. Per cui il loro sguardo sull'adesso -New York e Parigi - e sul passato come regressione - la foresta di Robin cagna, la stanza con enorme letto su cui Gaya giace infine con la figlioletta idiota, imitandone i suoni insensati - non può che essere tragico: la regressione è ulteriore caduta e non risolve le contraddizioni e le problematiche della cittadina del mondo che si sente meteca, che deve sempre fare i conti con i luoghi delle tenebre dove regnano follia, inquietudine, malattia, indicibile spaesamento, silenzio.

Meteca è chi sperimenta l'inesorabile precarietà, l'inesorabile solitudine di chi viaggia lungo frontiere, alla ricerca del porto impossibile.

Meteca è chi si proietta sempre in avanti, nel futuro, verso il porto dei desideri. Sosta per interrogarsi: è il viaggio una strada che allontana dalla terra d'origine dove il mio essere è predeterminato da ruoli preconfezionati per proiettarmi verso una terra (utopica?) che io eleggo come terra d'elezione-adozione perché più disponibile ad accogliere il mio dire-sentire?

Le protagoniste di *Foresta di notte*, "Cassazione" e "La grande la malade" sono in ogni luogo *fuori*: decentrate etniche, linguistiche, esistenziali perché hanno dimenticato l'elementare appartenenza di genere. Si cercano fra donne, ma senza scambiarsi, nient'altro se non dolore. Centrate sulla sofferenza individuale, non si accorgono di quanto inutile sia il decentramento spaziale. Cittadine senza residenza, sempre in viaggio, sono le coatte del viaggio che devono il loro decentramento alla storia stessa della città, solitamente storia di rapine, guerre, sradicamenti e irradicamenti: la città o è stata strappata con violenza da uomini a altri uomini, oppure è stata paternalisticamente consegnata, *inviolata* (!) da padre a figlio (4). Città inviolata come non violata è la donna mentale idealizzata dal maschio. A questa rapina o a questa eredità del corpo materno inviolato della donna-città, le donne non hanno preso parte e non provano pertanto sentimenti epici verso la città in cui si sentono sempre viandanti straniere. Di contro al fuori, all'apertura della città in cui nella folla si muovono corpi in solitudine, l'interno, la stanza, appare nei testi barnesiani come un santuario. E il luogo del ritiro, dove il corpo si ferma, si ascolta, si attende. La stanza della meteca è una specie di museo di estratti da altre culture. Gli arredi parlano infinite lingue come l'abitatrice poliglotta.

In questi interni si può origliare al monologo della meteca con se stessa, le sue paure, i suoi desideri. Nel finale del racconto "Cassazione" non v'è più diaframma casa-città. La casa-tomba in cui una giovane donna, Katya, era stata trattenuta dalla matura Gaya per essere iniziata alla religione del silenzio e del nulla e da cui, dopo un anno, Katya era fuggita, non ha più protezioni sull'esterno nel momento in cui Gaya decide di abitare insieme con la figlia il vuoto, il letto che non ha più la valenza di nascita, ma di sarcofago in cui espiare la nascita. Nessuna tapparella maschera la scena della regressione di Gaya che è giunta a quel punto di auto-annientamento in cui tutte le barriere cadono.

Djuna Barnes non si preoccupa di coprire il vuoto, il bianco, l'assenza di parola. L'extraterritorialità porta ad elidere le cesure dentro/fuori, casa/strada; il viaggio porta ad una città che non ha nome, non ha lingua perché smarrendosi nell'indistinzione, per le protagoniste di questi racconti ogni lingua vale l'altra, fino a quella completamente non

sensica, il "rumore da mosca" di Gaya e Valentine, fino all'abbaiare e urlare di Robin. Il vuoto linguistico denuncia la morte al mondo dell'essere che abita il racconto che, non a caso, in entrambi i testi, termina nel punto in cui i personaggi abbracciano lingue altre da quella umana. La scelta di Katya di trarsi fuori dalla filosofia del nulla cui pure Gaya l'aveva iniziata, è scelta di narrazione da opporre al rumore insensato, scelta di non lasciarsi inghiottire dall'afasia di cui cadono vittima molte di coloro che non comprendono più il logos predominante. Katya è la sopravvissuta alla dislessia continua. Come dice nella "Grande Malade" di sé e sua sorella Moydia: "noi siamo *dove siamo*". Come le emigrate, da vere poliglote, Katya e Moydia imparano presto che la città è lingua di cui bisogna capire il senso per essere dentro e al contempo fuori; imparano che il polilinguismo salva dal significato univoco, permette di dirsi in più modi. Le esiliate barnesiane si perdono e si ritrovano nelle strade della città linguistica altrove - strade polilinguistiche pavimentate dalla scrivente in esilio e battute da protagoniste espatriate, cittadine d'altrove che abitano la città fantastica del desiderio, della notte - abitano il testo.

Cittadine della notte sono i personaggi nel cui intimo si annidano le tenebre, personaggi che abitano la città della foresta notturna, l'hinterland della coscienza popolato di strane forme, fantasmi angoscianti e attraenti che nel regime notturno si rivestono delle tenebre della profondità da cui emergono. Le cittadine della notte costruiscono luoghi del desiderio sovra-linguistici e sovra-nazionali, o meglio translinguistici. Il translinguismo non è semplicemente poliglottismo, ma una lingua che attraversa tutte le lingue e che si manifesta come quel male oscuro che di notte spinge i *trans-* a vagare e cantare, come Robin, strane canzoni, come "quelle di viaggiatori giunti da terre straniere; canzoni come quelle di un'esperta prostituta che non rifiuta nessuno se non l'unico che l'ama". Lingua sconosciuta che nomina un desiderio straniero, canzoni di ogni dove in cui non conta la lingua ma quel che la melodia suggerisce, lingua del desiderio che Robin conosce per istinto e che Nora impara ad apprendere ripetendo "con la trepidazione di una straniera" poiché l'americanissima Nora è la nuova venuta, la forestiera della passione.

(A questo proposito un altro testo busca con prepotenza alla memoria, *L'ora della stella* di Clarice Lispector, chiedendo venga aperta una parentesi: anche qui v'è una nuova venuta alla città, Mecabea, la protagonista che di "protagonistico" non ha nulla, che non offre spunti romanzeschi al narratore il quale, come il narratore del Bartleby melvilliano, deve combattere contro la mancanza di "presenza", di pieno di Macabea). Eppure, persino Macabea, di cui si

dice "parlava, d'accordo, ma era estremamente muta", di cui si dice "non badava alla sua persona: lei non si sapeva" (5), sollecitata dall'emozione del canto di Caruso, che la fa piangere, le fa intuire la possibilità di "sentire", prova a cantare nonostante l'uomo le dica: "Sembri una muta che canta [E non era forse muta Macabea fino ad un attimo fa?]. La voce di una cagna spezzata". Dolcemente lei riconosce: "Dev'essere perché è la prima volta che canto in vita mia" (6). Persino Macabea si prova a cantare sull'onda della suggestione di *una lingua straniera*, lei che aveva finora ignorato che esistesse lingua diversa dal brasiliano.

Persino Macabea, mentre muore, si tiene abbracciata e ripete "io sono, io sono, io sono". E il narratore, a partire da questo personaggio "vuoto", si dice che non bisognerebbe scrivere ornando le cose minime, "accumulando, bensì denudando. Ma la mutezza che è la parola finale mi mette paura" (7). (Parentesi della parentesi): La lingua che muove al canto è sovranazionale? E si giunge alla parola più vera scarnificando, scrostando, fino a giungere al cuore della cosa tanto da non esserci più bisogno di nominarla?. Translinguismo, transartistico, travestitismo: pericolo che dal rifiuto di unicità e dualità si cada nella trappola dell'indifferenziato, dell'indistinto, nel ghetto della notte.

Questo procedimento della Barnes di edificare le costruzioni linguistiche su strade straniere denuncia la consapevolezza dell'alienazione lingua-realtà. La dislocazione spaziale, la sovversione linguistica e sessuale si riflettono nella *disruption* dello stile e dei generi. La chiave d'ingresso nei testi viene proprio data dai prefissi *dis-* e *trans-*. L'uno indica separatezza, dispersione, opposizione; l'altro viene dalla consapevolezza dell'impossibilità di acquisire unità e vuole essere pertanto un tentativo di mescolare attraversando, portandosi dietro nella traversata frammenti, schegge del tutto.

*Dis-*: dis-agio, dis-ordine, dis-locazione, dis-affezione, dis-affiliazione, dis-patrio, dis-lessia - termini che riconducono all'extraterritorialità esistenziale e linguistica che fa dei personaggi delle meteche; termini che rinviano all'esilio che Djuna Barnes, come in altre espatriate del primo '900, prese la fuga dalla legge del padre. L'artista del XX secolo, sostiene Julia Kristeva (8), è un dissidente che parla della condizione d'esilio in cui tutti i legami si spezzano, anche "quelli più profondi, quelli del senso" che nasce dal radicamento. Niente si scrive senza un qualche esilio: dalla terra, dalla lingua, dal sesso. È proprio così? Non è anche vero che l'esilio può essere luogo di nascita poiché sollecita il rinnovamento e nel caso della scrittura comporta il dono del plurimo che nell'esiliato si accresce grazie allo sradicamento, alla pratica di

dis-possessione dal sapere acquisito? Infinite possibilità nascono dall'esilio: in quanto assenza, esso provoca la parola - la nostalgia sollecita parola evocatrice, poesia: l'assenza provoca la (presenza della) scrittura che tenta di ricucire le lacerazioni ingenerate dalla dissidenza. La città dell'esiliata è quella che si coagula intorno alla sua scrittura ibrida, composita, da *desparecido* alla propria lingua, al proprio suolo, al padre - scrittura sperimentale.

O, almeno, questo è quello che connota la meteca anni '20-'30. La meteca contemporanea è sempre colei che è fuori della casa (dall'antico linguaggio), la straniera di oltre il focolare e pertanto all'esterno viene ancora letta come perturbante per la sua indecidibilità. L'essere fuori, lo spaesamento rende il soggetto meteco indifeso eppure aperto, rende possibile il transito da un frammento all'altro, da una lingua all'altra, da uno spazio all'altro; rende possibile l'ingresso nei luoghi del silenzio che la meteca non vuole colmare interamente della sua parola, ma vuole segnare della sua differenza, lasciando alle altre, agli altri, lo spazio per entrarvi e nominarli a loro volta. I luoghi della meteca sono i luoghi del poliglottismo, della polimorfía, della possibilità. Luoghi che ella non invade, ma segna della sua parola differente, del suo sapere diverso che non è volontà di fagocitare ogni interstizio, invadere ogni fessura. La meteca lascia spazio per altri ma dice: di qua, dove abito al momento, posso parlare anch'io; domani, nella città senza mura, potrò muovere i miei passi altrove e parlare da altrove. La meteca è oltre la mendicante - figura dell'abietto, della separazione - ferma, come indicava Patrizia Calefato (9), all'afonia dell'infanzia. La parola meteca può occupare lo spazio fra superficie e profondità, può illuminare le penombre, può auscultare le pulsazioni segrete della città e trarre dalla condizione di chi non si sente mai veramente a casa il vantaggio di guardare, come i viaggiatori, a tutto con occhi al contempo estranei ma vogliosi di penetrare/farsi penetrare dal nuovo. Necessaria una sosta di riflessione: vogliamo avere una dimora fissa, un indirizzo presso cui ci si può rintracciare o vogliamo essere per sempre le erranti, le dislocate, le extraterritoriali che si perdono nella foresta metropolitana come nella foresta-profondità di quel che più ci muove? Certamente possiamo al momento contare sulla casa comune delle metecche: l'appartenenza al genere femminile. Con questo indirizzo in mente anche l'esperienza dello smarrirsi, del perdersi, dello sprofondamento totale, la sensazione di essere in un labirinto, in una terra di cui non è stata tracciata alcuna mappa non condurranno più all'annientamento, all'asimbolia. Con questo indirizzo nelle mani potremo trovare la forza, il desiderio, l'enorme senso di potenza che viene dalla certezza che stiamo tracciando la mappa di una nuova terra, fuori dal labirinto, fuori dal senso unico dello stradario logo-centrico, verso la luce, trattenendo gloriosamente fra le mani sia pure schegge, frammenti: di parole, tempo,

verità, nomi, emozioni, paesi visitati e paesi sognati. E entrando in terre ignote da meteche che il viaggio può avere inizio ("Mi rendo conto che è spaventoso uscire da se stessi, ma tutto ciò che è nuovo spaventa") (10). Il labirinto può assumere forma di spirale e offrire, insieme con la possibilità di risalita, la conoscenza. La condizione contemporanea della donna che riconosce il suo appartenere al genere femminile può dirsi attraverso la figura della meteca, sperimentatrice di precarietà che accetta il decentramento poiché sa che lo slegamento dal già dato permette di creare il nuovo; accetta la disgregazione sapendo che può trasformarsi in costruzione permettendo (al di là del vuoto, del dolore, dell'asimbolia) di aprirsi - tramite, ad esempio la scrittura - il passaggio che dal *niente* porta alla *possibilità* e infine alla *presenza*.

La (scrittrice) meteca vuole approdare, costruire città nuove dove s'innalzano dimore dalle forme così diverse da far trattenere il fiato. In questa città nuova si potrà abitare l'alcova in cui si espande il desiderio libero di fluttuare; in questa nuova città si abiterà la casa del va e vieni, si percorreranno strade illuminate dal desiderio, si parlerà infine anziché rimasticare all'infinito un'orazione stremata e la donna (meteca) non sarà più "guardiana delle tombe" (11), la sedentaria posta a custodia dei sepolcri dell'indicibile, ma colei che aprirà le porte del dire-sentire su una terra che finalmente sentiremo come natia, familiare perché accoglie la nostra singolarità, perché caduta la barra estraneo/familiare non ci sarà più bisogno di vagare all'infinito sentendosi ovunque straniere, forestiere nella città dell'altro o abitatrici della notte, della selva dove s'incontrano figure senza volti, perversioni.

I punti tipici della città della meteca non saranno gli anonimi hotels, teatri o caffès, ma la meteca sarà ovunque a casa, nelle stanze di sua fattura, nelle strade pavimentate anche dal suo desiderio. Non vi saranno frontiere che delimitano l'ignoto dal noto - solo gli spazi interminabili dove il non familiare diviene la strada non ancora percorsa che però non genera angoscia, strategie di difesa, ma voglia di percorrerla per conoscere ancora quella, anche quella, ancora anche quell'altra via.

Non vi sarà stasi, crogiolamento nel noto, ma voglia di andare, partire, divenire, da parte di chi ha conosciuto il mutismo, l'arresto della coscienza-conoscenza e ha creduto di sfuggirli andando altrove per scoprire che i veri viaggi, quelli che comportano la crescita interiore, si possono compiere in ogni luogo purché non ci si illuda di poterli compiere in assoluta solitudine: contro la fissità, la metamorfosi ha luogo grazie al contatto con le altre meteche. Dalla forza congiunta nascerà il paese senza limiti, la terra nuova che non è né quella natia né

quella oltre frontiera, ma quella creata con la passione, il sangue, il sudore di mani di muratori che sperimentano nuovi amalgami, immaginazione di architetti che sperimentano nuove forme.

Il linguaggio che le meteché parlano non è codificato, è lingua in costruzione. Di certo, sempre più comprensibile/estraneo diviene alle meteché il logos che finora era la legge unica. Non si tratta tuttavia di sostituire una lingua con un'altra, quanto piuttosto di metamorfosi (12), trasformazione dell'informe in forma, dello slancio in progetto, delle rovine in nuova costruzione, della voce in canto. Si tratta di star dentro le cose, dice Carmela Fratantonio (13), pur sentendosi sempre quelle venute da fuori - godendo i privilegi dei forestieri. L'individuazione della figura della meteca pone una serie di domande o punti di riflessione:

- La meteca deve, come Iside (artista, creatrice) che riuniva il corpo smembrato di Osiride, ricostruire a partire da frammenti, elementi linguistici minimi, corpo linguistico a pezzi? Deve disperdere per ricomporre come il continuo andare e venire, fare e disfare del corpo luteo, del corpo che sa allorché si compone ma con un gesto disfa ciclicamente quel che fa per ricomporlo in una nuova forma? Da cui nasce la domanda:

- La metamorfosi è l'infinito lavoro di disfare per fare del corpo/del corpo luteo/del corpo che viaggia?

- Resteremo in esilio, parlanti, dislessiche anche in patria se non riusciremo a portare nel mondo la nostra visione - la logodi versificazione.

- Non è possibile, o comunque altamente improbabile e rischioso, giungere da sole alla verità e dirla senza rischiare, come Cassandra, di essere fraintese, inascoltate, ritenute folli. Non a caso Christa Wolf costruisce il monologo di Cassandra su ellissi, subordinate, frasi interrotte, flashes temporali che riflettono la posizione di estranea di Cassandra rispetto al mondo come fortezza militare e alla lingua che al mondo aderisce (14). Cassandra la straniera ovunque - in patria e nell'esilio forzato di Micene - Cassandra le veggente, non ha altra scelta, dopo aver svelato i truci meccanismi della guerra, di un mondo in cui impera il bisogno necrofilo di morte, che la morte.

Morte predeterminata già nel momento della distruzione della comunità di Scamandro, che fuori dalla città trasmetteva attraverso anziani, levatrici, moire antichi saperi di donne che

altro non erano se non la capacità di *vedere oltre*, che non è veggenza donata da un dio, ma capacità di "attivare il corpo" per vedere e dire il reale, "di lasciar apparire sul verso di una immagine il suo rovescio non visibile, di non accontentarsi di simulacri" (15). L'esempio di una "comunità di estranee", la comunità di Scamandro, dice tutto sulla possibilità della nascita del sapere in un luogo di donne e sul pericolo che essa rappresenta per il logocentrismo "epico". Se molte mete che si riconosceranno a casa nella dimora del genere femminile, se attiveranno i loro corpi per vedere oltre e tutte insieme si faranno mondo/visibili, sarà possibile l'iscrizione del soggetto donna nel mondo - accadimento che determinerà il crollo del simulacro-donna

## Note

(1) R. Braidotti, *La poliglotta e il deserto*, "Noi donne", marzo 1989.

(2) *Ivi*, p. 84.

(3) *Ivi*, p. 87.

(4) Cfr. P. Conrad, *The art of the City*, Oxford University Press, 1984.

(5) C. Lispector, *L'ora della stella*, Feltrinelli, Milano, 1989, p. 73.

(6) *Ivi*, p. 55.

(7) *Ivi*, p. 92.

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

(9) P. Calefato, Intervento per il ciclo "Mostruosità, differenza, abiezione", tenuto l'8-2-1989 per il Centro Documentazione e Cultura di Bari.

(10) C. Lispector, *op. cit.*, p. 32.

(11) R. Braidotti, *op. cit.*, p. 87.

(12) Cfr. F. Rella, *Metamorfosi*, Feltrinelli, Milano, 1989.

(13) Cfr. C. Fratantonio, *Donne di fuori*, "Lapis", 1989, 6; si vedano anche, nello stesso numero, gli interventi di Paola di Cori, Paola Melchiori e Paola Redaelli. Alcune connessioni fra il discorso

che vado facendo e l'insegnamento di una lingua straniera erano presenti nelle relazioni di Maria grazia Tundo e Maria Mosca al Convegno sulla "Pedagogia della differenza" (Bari, 3-4 giugno, 1989).

(14) *Cfr.* L'Introduzione di Annarita Raya a C. Wolf, *Cassandra, e/o*, Roma, 1989, p. 13.

(15) *Ivi*, p. 14.

# Paesaggi di guerra con figure

di Rosella Prezzo

**S**pettri del tempo di guerra (1) è il titolo dato, nella versione italiana, ai racconti della scrittrice anglo-irlandese Elisabeth Bowen elaborati durante la seconda guerra mondiale e ambientati nella Londra distrutta dai bombardamenti. Il titolo non è fedele a quello originale (che suona piuttosto *Incubo d'amore e altri racconti*), ma, in questo caso, l'infedeltà risulta molto più aderente allo spirito stesso dalla narrazione perché evidenzia immediatamente il carattere particolare di queste "storie di guerra". Esse costituiscono - come l'autrice stessa dice nella prefazione - "il solo diario che abbia scritto", registrano l'evento bellico in tempo reale, ma lo fanno da una prospettiva del tutto inusuale.

Diversamente dalla vasta letteratura di genere cui siamo abituati, i racconti della Bowen non sono realistici, non parlano di grandi e piccoli eroismi, non hanno un intreccio d'azione (i personaggi sono anzi impossibilitati ad agire, bloccati, sospesi). "Io vedo (o dovrei dire) sento la guerra - spiega la Bowen - più come un territorio che come una pagina di storia: del suo lato storico, attivo e impersonale non ho, mi accorgo, scritto". La guerra, prima di essere una "pagina di storia", distrugge ogni articolazione coerente dell'esperienza, sconvolge le separazioni abituali così come i nessi logici; è una lesione traumatica che produce una "lucida anormalità". Ciò che la Bowen coglie e descrive in modo straordinario, anche attraverso una scrittura sincopata e aritmica, è quella vita urbana e civile che, sotto l'irruzione della guerra in una capitale che sei anni di oscuramento hanno trasformato in una "rete di impenetrabili canyon", diventa *terra di nessuno*; territorio segnato da "un'anarchia funzionale" dove ciascuno ridisegna continuamente nuove mappe di un possibile orientamento e dove figure umane, soprattutto femminili, si aggirano cercando di recuperare frammenti di sé dalle macerie della propria esistenza: negli oggetti, nei ricordi, nelle parole. Ed esattamente in ciò sta l'assoluta veridicità di questi "racconti d'invenzione": "so che sono tutti veritieri, fedeli alla vita generale

che era in me all'epoca".

In tempo di guerra - a partire proprio dalla seconda guerra mondiale quale guerra "totale", quando la popolazione civile diventa per la prima volta un obiettivo strategico in sé - succede infatti alle esistenze individuali ciò che accade alle case bombardate: rivelano improvvisamente, colorandolo di una luce irreal e metafisica, quanto è abitualmente custodito nella privacy. È con l'immagine spettrale, quasi onirica, di case sventrate, in una delle rare descrizioni di esterni, che si apre infatti il primo dei racconti: "Nella piazza". "Verso le nove di quella torrida sera di luglio la piazza appariva misteriosa; era completamente vuota e un riflesso bianchiccio, fantasma della luce vivida di mezzogiorno, proveniva dalle facciate sbiadite sui quattro lati e sembrava colmarla fino in cima [...]. Il sole, ora troppo basso per entrarvi normalmente, riusciva a penetrarvi tuttavia brillantemente in un punto ove tre case erano state spazzate via dalle bombe [...]. Sui due lati della breccia le tinte della carta da parati venuta allo scoperto si caricavano di verdi di Verona, di gialli e di rossi corallo che probabilmente non avevano mai avuto. [...]. La scena morta sembrava appartenere ad epoca lontana. Il tempo essendo stato spinto innanzi per ragioni che non potevano più interessare la piazza, qui in pratica erano le otto". Attraverso un interno messo allo scoperto e una sincope sintattica del linguaggio, ricalcante la brusca interruzione e la sconnesione del flusso regolare del tempo generate dall'evento bellico, ci si inoltra nel territorio di guerra descritto da Elisabeth Bowen. Crollata la parete divisoria fra fronte guerreggiato e fronte interno, tra sfera privata e luoghi sociali, l'interno viene catapultato nel fuori diventando estraneo ("Di questi tempi le nostre vite sembrano irreali"; "Non si ha più nulla tranne i propri sentimenti. Certe volte mi pare quasi di non conoscermi"), ma in un certo senso anche più visibile a se stesso. Se il familiare diviene luogo di fantasmagorie, il "fuori" subisce d'altra parte un processo di addomesticamento. Al volto anonimo della guerra, quale annientamento che minaccia, le donne e gli uomini di questi racconti cercano di dare un aspetto più familiare che assume i tratti di un fantasma personale. Gli spettri di cui qui si racconta sono delle presenze fantasmate in cui prende forma la distruzione senza nome che piomba dal cielo e rispetto a cui non c'è riparo possibile, ma sono anche fantasmi difensivi o rivelatori di parti sepolte di sé. Fantasmi cui ci si aggrappa in qualche modo per andare avanti, per animare un presente "anestetizzato e stupefatto", per ridare vita alla radice di esistenze "disseccate".

Così, in alcuni racconti ("Incubo d'amore" e "Canzoni che mio padre mi cantava") è lo spettro dell'altra guerra che ricompare: nelle sembianze di un fidanzato disperso e non più atteso che

rapisce la signora Dover; nei ricordi, innescati dalla note di una vecchia canzone, che rievocano il legame con un padre reduce dal primo conflitto mondiale il quale, non trovando più un suo luogo ("Mio padre era uno dei giovani che non erano rimasti uccisi durante l'ultima guerra. È stato un uomo, durante l'ultima guerra, finché non è finita; poi non so proprio cose fosse e credo che non lo sapesse neanche lui"), preferisce dissolversi nel nulla dopo un ultimo colloquio con la figlia carico di oscure implicazioni. In altri casi è un oggetto a coagulare i fantasmi del tempo di guerra: una casa ormai senza proprietari in una zona evacuata e soffocata dai rampicanti ("L'edera avvinceva gli scalini"), una vecchia foto ("I beati campi d'autunno"), un orologio, come nel bellissimo "L'orologio ereditato", nei cui meccanismi del tempo, rappresentati da quel suo "nulla dietro le lancette", è racchiusa la chiave di una nevrosi. Oppure è il fantasma di un'altra città, letteraria e utopica, la "Misteriosa Kór" dell'ultimo racconto, rimasta intatta per migliaia di anni, ad alimentare la fantasia di Pepita come difesa contro lo spettacolo di una Londra ridotta ormai a "capitale della luna: piatta, bruttata da crateri, estinta" e come sogno di una libertà personale vagheggiata.

Certo, Elisabeth Bowen, parlando del secondo conflitto mondiale, non parla di storia o almeno di quella Storia impersonale che vede in campo solo forze politico-economico-sociali, masse o classi, soggetti neutri o individui eccezionali; eppure nel modo di raccontare le sue storie d'invenzione è racchiusa anche una lezione per gli storici, indicando la complessità con cui la storia generale attraversa gli individui che di volta in volta si trovano a "farla". I racconti di guerra della Bowen rappresentano quindi - come lei stessa dice a conclusione della sua prefazione - "il particolare. Ma è attraverso il particolare che in tempo di guerra ho sentito passare la corrente ad alto voltaggio del generale". E questo è il modo in cui non solo una straordinaria scrittrice anglo-irlandese ma anche molti uomini e moltissime donne "comuni" hanno vissuto il tempo di guerra.

Ma le pagine stesse di storia stanno registrando un cambiamento di prospettiva, grazie anche alla consapevolezza e al serio lavoro di alcune storiche. Esemplare di questo cambiamento, dovuto a nuovi interrogativi di senso e alla modalità di porli, è il volume curato da Anna Bravo, *Donne e uomini nelle guerre mondiali*, che raccoglie voci femminili e maschili sulla guerra (2). In esso viene posto al centro il nesso fra comportamenti femminili durante la guerra e relazione di genere; lo studio dei percorsi individuali e collettivi (si veda a questo proposito il bel saggio di Giovanni De Luna); le forme di individuazione, nel farsi sconvolgente degli eventi, dei soggetti storici - cioè uomini e donne - analizzate come "luoghi di tensione tra norme e

pratiche, tra determinismo e libertà", in un quadro che intreccia processi materiali e simbolici, immagini di genere, codificati e interiorizzati, e momenti in cui i fili della trama si scuciono. Tutto ciò attraverso uno spettro molto ampio di fonti, che va da quelle archivistiche a quelle memorialistiche, iconografiche, letterarie, orali. La guerra è stata fino a pochi anni fa un'area di studi che sembrava non poter avere a che fare con la storia delle donne. La guerra, ogni guerra, ripropone la primitiva divisione dei sessi: gli uomini che "vanno" a difendere armi in pugno la propria terra, le donne che "restano" a tutelare i sentimenti e la vita; e così in questa originaria rappresentazione che si perpetua, attraverso due immagini che si tengono la mano l'un l'altra, si perpetua anche il "luogo comune" (sia da parte maschile che femminile) che la guerra è un affare *di* e *da* uomini. Eppure proprio perché essa mobilita, insieme agli eserciti, grandi passioni individuali e collettive, trattando in ultima istanza di vita e di morte, si rivela essere - a ben guardare - il luogo in cui aspetti diversi e profondi dell'immaginario sessuale e culturale, spesso nascosti nelle pieghe della società, prendono visibilmente posto sulla scena storica, drammatizzandosi e drammatizzandola. Ciò si rende ancora più esplicito a partire dal secondo conflitto mondiale in cui le donne vengono coinvolte in prima persona a vario titolo.

Chiamate o costrette dagli eventi fuori dalla sfera domestica per una partecipazione attiva e diretta della vita nazionale, le donne assumono infatti, massicciamente e velocemente, ruoli tradizionalmente attribuiti agli uomini: nell'industria pesante, nella burocrazia statale, nell'esercito, nei gruppi armati della resistenza. Questo fatto ha indotto alcuni storici a considerare gli anni fra il '39 e il '45 come un momento di svolta decisivo nel processo di modernizzazione e di emancipazione femminile. Anche in questo contesto tale tesi è sostenuta, in modo perentorio e convinto pur se non altrettanto convincente, da Ernesto Galli della Loggia, il quale connota addirittura il secondo conflitto mondiale come "femminile": in esso, secondo l'autore, "la donna [...] ebbe modo di cominciare a stemperare il suo tratto arcaico (centrato sul binomio famiglia/amore)" mettendo finalmente "piede nell'età della modernizzazione". Ma non è di queste posizioni che mi interessa qui parlare; posizioni, del resto, già ampiamente criticate o per lo meno fortemente ridimensionate da studi che hanno mostrato quanto siano spettacolari ma superficiali e provvisori i molti mutamenti legati alla guerra i quali non alterano in profondità i ruoli tradizionali degli uomini e delle donne. Meritano invece ben altra considerazione le riflessioni, ricche di interrogativi e di nodi teorici, presenti nei testi di Emma Fattorini e di Anna Bravo. Ma è soprattutto sugli scritti di Anna Bravo (1'"Introduzione" e "Simboli del materno") - frutto di una ricerca ormai pluriennale avente come nucleo numerose interviste a donne dell'area torinese - che vorrei soffermarmi. Il

rapporto fra donne ed evento bellico non è qui assunto come un "braccio di ferro eroico" o nei termini di un "eterno subire" ma nei suoi aspetti molteplici intimamente vissuti e spesso intimamente contraddittori. Le storie che Anna Bravo sceglie di mettere sotto la lente d'ingrandimento - anche attraverso la voce e il linguaggio delle stesse intervistate - sono di "ordinaria eccezionalità", né di vittime né di eroine ma di donne cosiddette "semplici", "scelte proprio per conoscerne e mostrarne la complessità".

Nelle forme di autorappresentazione e negli autoritratti che queste donne forniscono di sé, un primo tratto che viene ripetutamente evidenziato - ma che va calibrato anche sull'incidenza del presente nella ricostruzione del proprio passato e sul tipo di relazione che l'intervista orale instaura - è dato dagli aspetti positivi di forza, dalla capacità di resistenza, di iniziativa e di autodeterminazione dovuti alla situazione di emergenza: ciò che le donne "sono costrette a subire" è strettamente legato a ciò che esse "sono capaci di fare". Nelle donne, infatti, la guerra innesca un processo di attivazione: esse devono procurare gli alimenti, organizzare la famiglia negli sfollamenti, cercare luoghi sicuri, porsi sulle tracce dei mariti deportati per poterli raggiungere nei modi più disparati attraverso lettere e messaggi, supplire al vuoto organizzativo e di gestione delle autorità di fronte alla drammatica quotidianità della guerra.

Sotto questo aspetto si registra quindi uno scarto significativo dal ruolo tradizionale, codificato e accentuato dall'ideologia fascista, al molo che le donne stesse si assumono o sono indotte ad assumersi. Anche rispetto alle immagini di genere, la guerra produce certamente un rimescolamento delle carte. Il maschile, come è dato cogliere in questi racconti, sembra scivolare nel posto della vittima: la parola più ricorrente per designare gli uomini combattenti è quella di "soldatini", dall'aspetto scalcagnato e sfortunato. Ciò non può essere valutato correttamente, sottolinea Anna Bravo, se non si tiene conto del fatto che un milione e seicentomila uomini, cioè la metà dei soldati italiani, furono fatti prigionieri e che la prigionia, estremamente precoce per molti, rappresentò una vera diaspora in tutto il mondo. In essa gli uomini sono ridotti alla passività, fissati nell'attesa, "vivono una dimensione arcaica del dominio in cui ci si sente sempre meno soggetti tutelati dalla normativa internazionale, sempre più vere e proprie prede di guerra": occupano cioè il posto assegnato normalmente alle donne nella guerra. Da questo punto di vista la resistenza, "grande racconto di purificazione che rovescia la sconfitta in vittoria", ha segnato - nota acutamente Anna Bravo - oltre che un riscatto nazionale, "una sorta di riscatto del maschile dalla passività e dalla irresponsabilità". E questa riassunzione della centralità del ruolo da parte maschile è anche alla base

dell'incapacità dei combattenti partigiani (ma anche di molti storici della resistenza) di "vedere nei comportamenti femminili dell'8 settembre e del dopo, qualcosa di diverso dall'espletamento di una funzione naturale" di assistenza. Tanto è vero che "in nessuna delle zone temporaneamente liberate dai partigiani nell'autunno-inverno 1944, al voto per gli organi di autogoverno sono ammesse le donne. L'ideologia delle sfere separate è così radicata da aprire una contraddizione fra il bisogno che il movimento partigiano ha di donne capaci di uscire dalla domesticità per appoggiarlo, e la diffidenza verso le protagoniste di questo sconfinamento". Ma anche da parte delle donne le cose non sono per niente lineari. Quando ci si pone infatti sul piano dei comportamenti soggettivi e dei nessi inter-soggettivi, dell'immaginario individuale e collettivo e dei suoi simboli; quando cioè si sposta lo sguardo, come fa Anna Bravo, "dalla guerra che si fa all'esterno a quella che si fa all'interno delle persone", allora i nodi della storia si ingarbugliano, le vicende si complicano necessariamente e richiedono un'analisi complessa. Così Anna Bravo portando avanti la sua ricerca, scevra da ideologie e discorsi a tesi, si trova di fronte al "tema cruciale della maternità", o meglio ai "simboli del materno", perché "quando il *clou* è la guerra sul territorio, la maternità tende a signoreggiare nei racconti" e il registro materno diventa pervasivo mostrando tutta la sua ricchezza e vulnerabilità. Se infatti la guerra dà spazio e possibilità di azione pubblica alle donne, contemporaneamente rafforza in forma più profonda la dimensione simbolica del materno quale dimensione della vita e della salvezza chiamata a contrastare quella della morte e della distruzione. E ancora, a guerra finita, prosegue privatamente il lavoro per "resuscitare le abitudini alle regole e ai riti quotidiani" negli uomini reduci: "le donne assumono ora il volto della natura ora quello della cultura per disfare quello che la guerra ha fatto". Durante gli anni di guerra, la maternità deborda dall'ambito domestico diventando un vero e proprio "*maternage* di massa" dopo l'8 settembre quando le donne, non più madri solo del proprio figlio, rivestono in abiti civili, danno accoglienza e nascondono migliaia di soldati alla sbando: si fanno cioè "pubblicamente" madri dell'altra metà del genere umano. La guerra quindi altera o ribalta i ruoli in una sorta di macabra festa carnescalesca, ma ribadisce la polarizzazione dei generi. La maternità, debordante dalla maternità reale ("fare la madre entra in urto col fare la mamma"), mostra tutta la potenza, ma anche l'ambiguità, del simbolo. Se la madre è per molte, come rivelano anche queste memorie, una figura attraverso cui pensare il proprio "corpo a corpo col mondo", "quanto pesa in queste esperienze il mito perenne della donna che riscatta il mondo?" e lo riscatta attraverso la vita e la morte del proprio figlio? Le pagine di Anna Bravo, oltre a tracciare una storia pensata diversamente, ci inducono a riflettere molto

sull'incidenza storica del simbolo del materno "così denso di implicazioni - dedizione e possesso, sacrificio e potere, nutrimento e voracità, bellicosità e pace".

#### **Note**

(1) Elisabeth Bowen, *Spettri del tempo di guerra*, a cura di Ottavio Fatica, Roma-Napoli, Theoria, 1991. Dei dodici racconti che compongono questa raccolta quattro sono stati precedentemente pubblicati in E. Bowen, *È morta Mabelle*, a cura di Benedetta Bini e Maria Stella, Verona, Essedue, 1986.

(2) Anna Bravo (a cura), *Uomini e donne nelle guerre mondiali*, (saggi di A. Bravo, Giovanni De Luna, Emma Fattorini, Ernesto Galli Della Loggia, Lucetta Scaraffia), Bari, Laterza, 1991.

# Nel labirinto del materno

di Erica Golo e Silvana Sgarlato

Quando la lettura di un libro risponde a domande - o ne provoca di nuove - su quello che si vive e si è consapevoli di vivere, e quando queste domande hanno l'immediatezza e l'urgenza del bisogno intellettuale ed emotivo di ricercare, di capire, si ha la sensazione che cada il muro che tende così spesso a separare i saperi dall'esperienza, lasciando nuovi problemi ma anche una rinnovata energia per affrontarli. I due libri che cerchiamo di "raccontare" in queste pagine - *La funzione materna* di Nancy Chodorow e *Legami d'amore* di Jessica Benjamin, usciti a distanza di pochi mesi l'uno dall'altro - sono stati due libri così. Il testo della Chodorow, che avevo letto con entusiasmo anni fa, quando la mia sorella-mentore me ne aveva fatto dono, e che ho riletto ora con maggior senso critico, o disincanto, ma con immutata simpatia, e il lavoro della Benjamin hanno incrociato e orientato la selva di interrogativi sorti nella mia esperienza di protratta non-maternità e di poi di recente, tardiva maternità: come arrivano le donne a essere delle madri? È possibile pensare a un mondo in cui il ruolo materno non sia solo delle donne? Che significato viene ad avere, nella vita reale delle donne, la valorizzazione del materno che sta ritornando in auge anche nel pensiero femminista? Può cambiare qualcosa, nel profondo della realtà psichica degli uomini e delle donne, il fatto che in certe aree socio-culturali, come quella in cui viviamo, i padri tendono ad assumere atteggiamenti e funzioni materni? O le ragioni della polarizzazione di genere sono altre e più radicate?

Questi due libri, così diversi per impostazione, modalità di indagine, scrittura, indagano l'area del materno (ma perché bisogna usare questo aggettivo sostantivato maschile per non essere sospette di parlare di "maternità" in termini antifemministi?) in modo diversamente co-impegnato e coraggioso: coraggio dell'ottimismo utopico e battagliero che è stato propulsivo del *Women Liberation Movement*, quello della Chodorow; coraggio dell'indagine scomoda, che non arriva a conclusioni gratificanti ma fissa lo sguardo sul disagio della civiltà e sulla

difficoltà a pensare una via d'uscita dall'esistente, quello della Benjamin. Con Silvana ci siamo scambiate commenti, entusiasmi, riflessioni su questi due libri; condividere queste pagine di "Lapis" e il tentativo di rendere leggibili le nostre scoperte di lettura - dopo aver condiviso l'esperienza della ricerca in merito a questi temi in un corso dell'Università delle Donne tenuto da Lea Melandri, che da anni indaga "le figure della dualità" e il rapporto madre-figlio - è stato, nel nostro piccolo, un modo di coniugare saperi ed esperienza. Anche perché questo articolo è nato mentre i nostri figlioletti ridevano, dormivano, si esploravano l'un l'altro o erano accuditi dai loro rispettivi padri (con effetti sulla loro formazione di genere su cui gli interrogativi restano aperti); un quadretto, senza dubbio "di genere", se mi si passa il giochetto di parole, ma anche un quadro realistico di quell'intreccio fra esperienza quotidiana di vita e interrogativi che questa stessa esperienza pone al "sapere".

### **Una funzione che si riproduce**

Non soltanto *si nasce* di donna, come sottolineava Adrienne Rich nel primo della serie di testi che indagano il materno a partire dalla metà degli anni Settanta (1): da donna si è nutriti, accuditi, confortati nel periodo cruciale della prima infanzia; da donna, quasi esclusivamente da donna. In inglese c'è un verbo, *to mother*, per dire, fare la *mother*, la madre. E a fare la madre sono le donne: questo il punto di partenza, in sé semplice, del libro di Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering*, uscito negli Stati Uniti nel 1978 e tradotto da qualche mese in italiano (*La funzione materna*, La Tartaruga, 1991). Da questo punto di partenza si sviluppa un'analisi ampia e anche complessa che ha esaminato il legame madre-figlio e quello madre-figlia, la centralità della funzione materna nello sviluppo psichico e nell'organizzazione sociale. Con gli strumenti della psicoanalisi, della sociologia, del pensiero (americano) della differenza di genere e direi con quel tocco di utopismo che è di rado assente dagli scritti delle statunitensi, la Chodorow affronta i nodi della differenza di genere, della complessità del rapporto d'amore madri-figlie e del riprodursi del ruolo materno delle donne nella nostra come in altre società.

"Il ruolo materno" sottolinea la Chodorow "è oggi un ruolo eminentemente psicologico, che consiste in un'esperienza psicologica e personale di sé in rapporto al figlio o ai figli". In che cosa consiste questa base psicologica, ben più importante della base biologica, delle esperienze biologiche della donna, per quanto "potenti" queste siano? Perché sono le donne a fare le madri? E nella realtà in cui la funzione materna è svolta esclusivamente da donne, quali sono le conseguenze dell'accudimento sullo sviluppo dei bambini, figli e figlie? Le risposte a queste

domande si incrociano e in una certa misura si saldano, componendo l'analisi di uno scenario psicologico e sociale in cui la funzione materna, il "fare la madre", si *riproduce*, generazione dopo generazione. (Il titolo italiano ha perso l'idea della riproduzione della funzione materna, idea che in realtà non è secondaria nel libro). Il particolare rapporto del lattante con la madre che lo accudisce "influisce a livello molto profondo sul senso di sé del bambino, sulle sue successive relazioni oggettuali e sui suoi sentimenti verso la madre e le donne in generale". Queste sono associate alla dipendenza della prima infanzia, la dipendenza del neonato da chi lo cura e gli permette di sopravvivere. All'esperienza della propria totale dipendenza si associa l'idea, d'altra parte, della totale disponibilità della figura che presta le indispensabili cure materne. Di qui, il perenne rivolgersi alle donne come dispensatrici di cure materne; di qui anche, però, l'esigenza di allontanamento emotivo dalla donna, ovvero dalla dipendenza dalla madre. "Il fatto che il primo accudimento sia fornito da una donna crea allora nei bambini atteggiamenti o aspettative ben precisi, consci e inconsci. Sia le bambine che i maschietti si aspettano e danno per scontate nella donna speciali ed esclusive capacità di sacrificio, assistenza e accudimento, e associano la donna con la propria paura della regressione e della mancanza di potere. Sugli uomini, invece, bambini e bambine fanno più fantasie; li associano con virtù idealizzate e con il crescere". In questi atteggiamenti ed aspettative si può riconoscere la radice degli stereotipi del femminile/materno e la duplice aggressione che essi comportano verso la donna: la dispensatrice inesausta di cure, naturalmente capace di dedizione e di sacrificio; e, d'altronde e per ciò stesso, la castratrice, disprezzabile e segretamente temibile come minaccia alla propria indipendenza. Il papà è tutt'altra cosa, e tutt'altra cosa è l'amore per lui: "Il bambino conosce il padre fin dall'inizio come un essere separato, a meno che egli non gli fornisca lo stesso tipo di rapporto e di accudimento primari della madre". (Si riaffaccia la domanda che già abbiamo messo tra parentesi: che cosa, fino a che punto cambierà, cambierebbe, in un mondo dove le cure materne fossero dispensate anche ed egualmente dai padri?).

La storia di bambini e bambine inizia dunque così, da neonati dipendenti totalmente da una donna che attua tutte le cure necessarie alla loro sopravvivenza fisica e psichica, in una famiglia "male dominant father absent", "caratterizzata da dominanza maschile ma anche da assenza del padre", della quale tutte le dinamiche messe in luce dalla psicoanalisi - sottolinea Chodorow - sono il portato. In questo tipo di relazione con la madre si struttura la differenza di genere: "Il rapporto con la madre presenta differenze sistematiche nel caso dei maschietti e nel caso delle bambine già a partire dai primi momenti di vita. Lo sviluppo di capacità materne

nelle bambine, e non nei maschietti, è il risultato di esperienze di rapporto oggettuale differenziate e del diverso modo in cui queste vengono interiorizzate e organizzate". A partire dall'osservazione freudiana dell'esistenza di una fase preliminare di attaccamento alla madre che nella bambina è - rilevava lo stesso Freud - "così ricca di contenuti e duratura", Chodorow (che passa in rassegna i contributi degli studiosi e soprattutto delle studiose di psicoanalisi in tema di sviluppo maschile e femminile) sottolinea l'importanza fondamentale per la bambina dell'attaccamento *preedipico* alla madre, insistendo sulla diversità del suo attaccamento da quello del figlio maschio, ed affrontando, nella parte centrale del libro, le cruciali questioni del difficile rapporto d'amore della figlia per la madre e della complessità della relazione femminile con gli altri oggetti d'amore e con il proprio sé, questioni che vengono viste come conseguenze dirette della particolarità dell'attaccamento preedipico nelle figlie.

"Il contenuto dell'attaccamento della bambina alla madre differisce da quello del maschietto appunto nel senso che esso, a questa età, non è edipico (non è sessualizzato e focalizzato sul possesso, il che è come dire che non è focalizzato su qualcuno chiaramente diverso da sé, anzi opposto). L'attaccamento preedipico della figlia nei confronti della madre continua a riguardare i temi del primo rapporto madre-lattante. Esso rafforza l'esclusività madre-lattante e l'intensità, l'ambivalenza e la confusione dei confini in un essere umano ancora assorbito dai temi della dipendenza e dell'individuazione. Al contrario, "l'attaccamento attivo" del maschietto nei confronti della madre esprime il suo senso della differenza, dell'opposizione maschile rispetto alla madre, oltre a essere calato nel triangolo edipico. Quell'attaccamento aiuta il maschio a differenziarsi dalla madre e a differenziare la madre dal padre".

L'interesse di queste pagine - forse ancora di più a leggerle ora, dopo alcuni anni in cui nel pensiero delle donne i temi della relazione madre-figlia e delle differenze di genere sono venuti in primo piano, affermati ed indagati - è nell'interconnessione che l'autrice ricostruisce fra questi vari aspetti dell'identità femminile. Aspetti che vengono indagati, non celebrati. Se è vero che, come osserva Percovich nell'Introduzione, "Chodorow compie una duplice operazione significativa: restituisce tutta l'importanza alla fase preedipica e privilegia la messa a fuoco sulla relazione madre/figlia", è vero anche che questa operazione non comporta alcuna semplificazione assertiva o celebrativa; ad essere messi in luce e correlati sono anche i dati dolorosi (l'indagine prende in considerazione, come è nella tradizione analitica, le dinamiche di relazione e di sviluppo di sé evidenziate nei casi clinici) dell'identità femminile, la drammaticità della relazione d'amore primaria per le donne, le difficoltà a sviluppare un

riconoscimento di sé come persona separata. "Balint descrive uno stato che definisce un 'essere svuotati del proprio essere' un senso di assenza di sé, di vuoto. (...) Quando una donna si sente svuotata del proprio essere, ha l'impressione che non le venga accordata realtà separata né una soggettività atta a interpretare in modo autonomo il mondo. Questa sensazione trae origine dal primo rapporto madre-figlia". "Gli schemi della fusione, proiezione, estensione narcisistica (...) tendono a ricorrere più frequentemente nel primo rapporto tra madre e figlia che in quello tra madre e figlio (...) in tutti i casi riportati, la madre non riconosce oppure nega l'esistenza della figlia come persona separata e, da parte sua, la figlia non arriva a riconoscere, o ha difficoltà a riconoscere, se stessa come persona separata". Dall'attaccamento all'oggetto d'amore primario, una madre esclusiva dispensatrice di cure materne, deriva alle figlie -per le quali la speciale natura del rapporto preedipico con la madre, caratterizzato da intensità, lunghezza e ambivalenza, continua ad avere importanza, sottolinea la Chodorow prendendo le distanze dalla descrizione psicoanalitica tradizionale - una particolare e difficile situazione nella percezione di sé e nel rapporto con gli altri: una difficoltà a "riconoscere se stessa come persona separata", a stabilire dei confini fra se stessa e la madre e, successivamente, fra se stessa e gli oggetti d'amore; la tendenza quindi a relazionarsi con gli oggetti d'amore concentrandosi "su tutti quei temi squisitamente relazionali che fanno inevitabilmente parte del rapporto con un neonato: sentimenti di identificazione primaria, mancanza di separatezza o di differenziazione, problemi di confini dell'io e dell'io corporeo e amore primario, tutti processi che non ubbidiscono al principio di realtà".

La relazione d'amore della bambina con la madre è profonda, durevole e ambivalente, la "fissazione" sull'oggetto d'amore esclusivo coesiste con il tentativo di identificazione e di separazione; nella fase edipica è la figura del padre che può diventare simbolo di libertà dalla dipendenza dalla madre, dalla fusione con lei (come è stato sottolineato da una serie di studi sulla complessa e discussa questione "dell'invidia del pene". "Il rifiuto della madre da parte della bambina, e l'attaccamento edipico al padre, dunque, non significano la fine del rapporto affettivo della bambina con la madre. Piuttosto, il mondo diadico, interno ed esterno, formato dalla coppia madre-lattante, diventa ora triadico. (...) La qualità stessa del nascente rapporto con la figlia tenderà a non avere la stessa schiacciante importanza che ha avuto il precedente rapporto con la madre, giacché il rapporto con il padre non riguarda il problema dell'essere una persona separata".

Ciò su cui la Chodorow insiste è che la situazione entro cui si sviluppano le caratteristiche di

genere descritte è un modello sociale caratterizzato da un certo tipo di organizzazione dei ruoli familiari e delle cure primarie alla prole: un modello sociale (lo stesso presupposto dall'analisi freudiana) in cui la funzione materna è assolta dalle donne. È in questa situazione che si formano i bambini e le bambine, gli uomini e le donne di cui la psicoanalisi descrive le dinamiche emotive e relazionali. Il fatto che solo le donne siano il genitore primario, che esista cioè un'asimmetria nella cura della prole, genera, secondo la Chodorow, le differenze nelle modalità maschili e femminili di identificazione e di orientamento nei confronti delle relazioni d'oggetto. L'autrice individua nell'indicazione - o denuncia - di queste asimmetrie un contesto entro cui collocare la descrizione freudiana delle differenze di genere. In quest'ottica viene riletta la questione della diversa risoluzione che ha nei bambini e nelle bambine il complesso di Edipo, la cui importanza, secondo la tesi del libro, sta nel "costituirsì di forme diverse di 'potenzialità relazionali' negli individui di genere diverso", È il modo in cui è organizzata la cura della prole, secondo questa tesi, che genera una particolare situazione relazionale.

"Fin da un'età molto precoce, dunque, per il fatto di essere accudite da una persona del loro stesso genere (una persona che ha già a sua volta interiorizzato tutta una serie di significati inconsci, di fantasie e di immagini di sé in relazione a quel genere, e che immette nella propria esperienza con la figlia la rappresentazione del suo primo rapporto con la madre), le bambine arrivano a sperimentare se stesse come persone meno differenziate dei maschi, più aderenti e più in connessione con il mondo oggettuale esterno, nonché con un diverso orientamento nei confronti del proprio mondo oggettuale interno". "Il fatto che siano le donne a fare le madri, dunque, produce delle asimmetrie nell'esperienza relazionale delle bambine e dei bambini". Questo spiega, sostiene Chodorow, le differenze esistenti fra la personalità femminile e quella maschile: "La donna e l'uomo crescono con una personalità segnata da una diversa esperienza dei propri confini e con un mondo oggettuale interno costruito e vissuto in modo diverso, e sono concentrati su problematiche relazionali di tipo diverso. La personalità femminile si basa meno sulla rimozione degli oggetti interni e su rigide e stabili scissioni dell'Io, e più sulla conservazione e la continuità dei rapporti esterni. (...) Il senso di sé femminile è fondamentalmente connesso con il mondo, il senso di sé maschile è fondamentalmente separato".

Nel descrivere le differenze di genere in questi termini, Chodorow si avvicina al discorso affrontato, pochi anni dopo la pubblicazione di *The Reproduction of Mothering*, da Carol Gilligan in *Con voce di donna (In a Different Voice, 1982)*; ma mentre la Gilligan opera uno spostamento

promuovendo una rilettura del diverso atteggiamento maschile/femminile nei confronti di valori e scelte etiche, proponendo in sostanza una valorizzazione della "voce differente" della donna in materia di etica, alla Chodorow quello che preme sottolineare è il nesso causale che esiste tra l'asimmetria nell'organizzazione della cura della prole e il formarsi di differenze di genere, "i differenti bisogni e le differenti paure dell'uomo e della donna riguardo ai rapporti".

Le asimmetrie descritte generano la "riproduzione" della funzione materna delle donne, non solo perché le aspettative nei loro confronti sono di loro totale disponibilità alla cura e di capacità di accudimento, e non solo perché le donne, più degli uomini, hanno sviluppato fin dalla infanzia il senso di connessione più di quello di separazione, ma anche e soprattutto perché nella ricerca di una relazione totale appagante come quella preedipica con la madre, la donne eterosessuali nelle loro relazioni d'amore con gli uomini, sono destinate ad una inevitabile delusione. Riprendendo considerazioni che già avevano fatto Freud e studi psicoanalitici successivi (Deutsch, Balint, Chasseguet-Smirgel) e ponendole in diretto rapporto con la propria tesi, la Chodorow sottolinea come "per effetto dell'organizzazione sociale della cura della prole, gli uomini sono presenti a due livelli nella psiche femminile. A un primo livello, essi sono emotivamente secondari e amati, ma non in modo esclusivo: non sono cioè oggetti primari d'amore come lo è invece la madre.

A un altro livello, vengono idealizzati e vissuti come necessari, ma dal canto loro sono incapaci tanto di esprimere i propri bisogni emotivi quanto di rispondere a quelli della donna". Il vuoto mai colmato dalle relazioni con l'uomo, viene riempito in parte da importanti rapporti personali, emotivi, con altre donne; soprattutto, però, dalla relazione con il proprio figlio "a livello di struttura psichica, dunque è il figlio che completa per la donna il triangolo relazionale". Nel rapporto con il figlio per la donna il rapporto originario con la madre "viene ricreato a due livelli: al livello più profondo e inconscio del legame primario madre-lattante; e, sovrapposto a questo, al livello del rapporto del triangolo edipico bisessuale". Le donne cercano la madre (o meglio, il rapporto che avevano con lei) e non la ritrovano; e allora diventano madri a loro volta, *riproducendo* una situazione funzionale alla perpetuazione delle asimmetrie di genere, e in definitiva al dominio maschile, in un sistema economico fondato sulla divisione sessuale e familiare del lavoro. "La funzione materna contiene in sé lo strumento per il suo perpetuarsi, e tale strumento consiste nella produzione di donne provviste, e di uomini sprovvisti, di quelle particolari capacità psicologiche e di quella particolare posizione relazionale che servono all'accudimento dei neonati e dei bambini"; lungi dal celebrarla,

quindi, Chodorow sostiene che "la funzione materna femminile costituisce anche un anello di congiunzione tra l'organizzazione dei generi e l'organizzazione della produzione" e afferma che la trasformazione della vigente organizzazione della famiglia e della cura "in favore di un sistema in cui uomini e donne si assumono alla pari la responsabilità di accudire i bambini rappresenterebbe uno straordinario progresso sociale". La Chodorow mantiene dunque aperto un discorso di contestazione sociale che è andato allontanandosi dallo scenario del dibattito femminista degli ultimi anni. In particolare, nel porre con forza e convinzione l'istanza di una trasformazione del modello sociale della maternità questo lavoro si colloca ben distante da alcune recenti prese di posizione a favore di una rivalutazione del materno che sembrano non rimettere in discussione tutti i problemi legati al *come* la maternità può essere concretamente vissuta dalle donne e che cosa implica per la loro libertà da una parte e per il mondo interno dall'altra. Questo libro sembra porsi, piuttosto, dentro al percorso delle lunghe battaglie per l'emancipazione dall'obbligatorietà della maternità, e quindi della "riproduzione" della maternità. Un libro "vecchio", dunque? Forse, ma francamente non sembra questo il limite di un lavoro la cui lettera ha, semmai, il pregio di riattivare considerazioni sulle trasformazioni possibili o almeno pensabili.

Il limite risiede piuttosto nella relativa facilità con cui si prospetta come possibile una trasformazione profonda nell'identità di genere a partire da un cambiamento, sia pure radicale, dei ruoli familiari e parentali. Le perplessità nascono non rispetto alla validità del porre la questione dei ruoli come questione pertinente all'analisi della formazione dell'identità di genere, ma rispetto alla fiducia che un cambiamento socio culturale possa in sé essere in grado di modificare la polarizzazione di genere così profondamente radicata nell'intera nostra civiltà. (E.G.)

## Note

(1) Adrienne Rich, *Nato di donna*, Garzanti, 1977.

Acquistandolo in libreria arrossisco quando mi viene richiesto di ripetere il titolo, *Legami d'amore*, di Jessica Benjamin, (Rosenberg & Sellier, 1991) e devo aggiungere *Come nasce il sogno d'amore*, di Lea Melandri (Rizzoli, 1988), che voglio regalare ad un'amica.

È imbarazzante. La mia immagine di donna emancipata si appanna. Rischio di apparire una incallita sognatrice. Al sogno d'amore alludono l'uno e l'altro titolo, entrambi riscattati da

sottotitoli più pertinenti (sarà un caso?). A casa già dalla prima pagina la lettura diventa appassionata e vorace: mi convinco che ho finalmente trovato una teoria alla mia prassi, una guida lucida ma anche problematica ai miei primi incerti passi di madre, una prospettiva nuova da cui guardare i miei rapporti con gli uomini. Ne discuto con Erica, ne consiglio la lettura ad amiche, ne regalo un esemplare a "lui" (che ovviamente non lo legge). La proposta di scrivere una presentazione per "Lapis" sotto forma di dialogo con *La funzione materna* di Nancy Chodorow mi riporta sul testo con una sorta di accanimento. Diventa sostanza di una riflessione su di me che tento faticosamente. Mi aiuta a capire di più. Si incrocia con altri pensieri sollecitati dai corsi dell'Università delle Donne, tenuti da Lea Melandri negli ultimi due anni (*Il rapporto madre-figlio e le figure della dualità. La scrittura d'esperienza tra finzione e inizio di storia propria*): l'origine della dualità, i perché della difficile convivenza di racconto di sé e riflessione su di sé nella scrittura d'esperienza.

Supero anche, non senza esitazioni, il disagio che mi viene dal dover affrontare il linguaggio psicoanalitico che non mi è congeniale per una mia diversa formazione culturale. Come parlare di un testo senza conoscerne a fondo il contesto teorico? Ma l'autrice, generosa, vuole farsi capire, i riferimenti al dibattito sono sempre esplicitati con semplicità e immediatezza. Perché mi sono tanto ritrovata nelle parole di questa psicoanalista newyorkese? Perché ho fatto mie tante delle sue tesi?

Ho l'impressione che senza il retroterra della ricerca avviata con le altre donne, senza un'esperienza di maternità non vissuta, per una specie di radicata inadeguatezza, come destino ma come possibilità aperta e fonte di riflessione ininterrotta, senza il rovello di un pensiero che cerca di dare conto del rapporto con l'"altro", il diverso, questo libro mi avrebbe scalfito solo superficialmente, lo avrei probabilmente apprezzato, ma non avrei provato quel piacere intellettuale ed emotivo insieme che ha, invece, caratterizzato la mia lettura odierna. In altri, forse, *Legami d'amore* non susciterà echi e risonanze così profonde. Potranno essere critici migliori perché prenderanno le distanze dal testo. Io confesso una sorta di istintiva adesione, che ha nutrito la mia quotidianità di pensieri e riflessioni anche fuori dalla "stanza tutta per sé". Si è ridotta, a momenti, la distanza tra produzione intellettuale e riproduzione della vita (per chi è madre lo scarto diventa talvolta incolmabile) e in fondo non mi sembra un risultato da poco.

## **Polarità e dominio**

*Legami d'amore* di Jessica Benjamin esce negli Stati Uniti nel 1988, dieci anni dopo *La funzione materna*: un decennio in cui il pensiero teorico femminista ha approfondito la riflessione sulla differenza sessuale e la polarizzazione di genere.

Il *gender* è diventata una categoria della storiografia, non solo femminista, ed è il presupposto da cui è partita una riflessione critica sulla scienza. Oltre alla critica femminista la Benjamin si avvale dei contributi della teoria psicoanalitica e del pensiero sociologico per fondare quella che chiama "visione intersoggettiva".

Il rapporto madre-figlio/figlia è inserito, quindi, in un contesto di analisi più ampio (che indaga "i rapporti d'amore nelle relazioni amorose") e su uno sfondo teorico più complesso e variegato. Limitare, in queste note, l'attenzione al legame primario permette di intrecciare un confronto con il libro della Chodorow, ma contemporaneamente di seguire un filo per orientarsi "nel labirinto del dominio e arrivare al cuore del riconoscimento".

Ci sono libri che non si lasciano consumare. Invitano insistentemente a una nuova lettura. Se ripercorsi con pazienza restituiscono la densità del pensiero, sollecitano domande senza dare risposte definitive, producono riflessioni e pensieri nuovi. *Legami d'amore* pare proprio appartenere a pieno diritto a questa categoria. Soddisfa al bisogno profondo di un pensiero teorico che sfugga alle facili scorciatoie dell'ideologia. Perché non offre certezze, addita contraddizioni e problemi senza proporre soluzioni. Giunge tuttavia ad una conclusione "modesta e insieme utopica" dopo aver attraversato il problema del dominio come prodotto dei rapporti umani (non della natura umana) e dell'interazione tra vita psichica e vita sociale. Centrale in quest'analisi è capire come il dominio è radicato nel cuore di chi è dominato, intrecciandosi inestricabilmente con i legami d'amore.

Nella "visione intersoggettiva" proposta l'individuo cresce all'interno e per mezzo della relazione con gli altri soggetti. L'altro che il Sé incontra è a sua volta un Sé, un soggetto maschile o femminile a pieno diritto, che deve essere riconosciuto come diverso e anche simile, se non si vuole cadere in un rapporto di dominio. La teoria intersoggettiva non si pone in alternativa né si contrappone alla teoria intrapsichica, che mette a fuoco la relazione tra un soggetto e il suo oggetto; non si tratta di "rovesciare la scelta di Freud per il mondo interiore optando per il mondo esterno, quanto piuttosto cogliere entrambe le realtà". La modalità di pensiero che la Benjamin propone di costruire è paradossale perché tende a mantenere aperta la tensione tra forze contraddittorie: i due soggetti che devono simultaneamente affermarsi e

riconoscere la propria dipendenza reciproca. Come nei quadri di Escher si è costretti a guardare contemporaneamente in due direzioni in modo affatto diverso dal nostro orientamento sequenziale di pensiero.

La relazione madre neonato/a offre un primo modello di riconoscimento reciproco. Il bambino è per la madre familiare e totalmente sconosciuto, altro; la madre può provare sentimenti del tutto banditi dal sentimentalismo che circonda la maternità: noia, insicurezza, preoccupazione per sé, rabbia, sgomento. Nonostante ciò riesce a mantenere un forte legame e prova gratitudine per le prime intense reazioni del bambino. Riconosce che il "tu" che sei "mio" sei anche diverso, fuori da me, reale. Alterità e fusione in questo primo processo di riconoscimento si mescolano in modo paradossale. La ricerca ha mostrato che il bambino è attivo nell'interazione con il mondo esterno: non esprime solo bisogni (di cibo, di conforto) ma anche una gamma vasta di emozioni (curiosità, reattività alla voce al suono, insomma inizi di socialità).

Rifacendosi alle conclusioni dello psicoanalista Bowlby, la Benjamin concorda con lui nel ritenere la socievolezza un fenomeno primario piuttosto che secondario e contesta l'interpretazione psicoanalitica (non solo l'originaria concezione freudiana ma anche la psicologia dell'Io dominante in America) il cui presupposto implicito è che si cresce *al di fuori* delle relazioni, anziché diventare più indipendenti e attivi *all'interno di esse*. Per altro, nell'ultimo decennio, grazie anche al rilevante contributo di Winnicott molta parte del pensiero psicoanalitico si è spostata verso l'analisi e l'interpretazione dei conflitti preedipici. L'Io monadico e chiuso della teoria psicoanalitica è stato, dunque, messo profondamente in discussione. Sin dalle prime fasi di vita il bambino è in grado di rispondere e differenziarsi dagli altri e ha bisogno, per la Benjamin, di vedere la madre come *soggetto* indipendente, non come "mondo esterno" né come appendice del suo Io. Nessuna teoria psicoanalitica ha prestato attenzione all'esistenza indipendente della madre: "la madre non può, e non dovrebbe essere, uno specchio; non deve limitarsi a riflettere ciò che il bambino afferma; deve incarnare il non-io; deve essere un altro autonomo che risponde in modo personale". L'autrice afferma quindi con decisione che riconoscere la madre come persona è un obiettivo della crescita che ha dignità pari alla separazione, tanto enfatizzata dalla psicoanalisi. Passando ad analizzare il modello edipico freudiano la Benjamin individua una contraddizione: la soluzione edipica, che dovrebbe differenziare il Sé dall'altro, realizza la separazione non riconoscendo la madre, simbolo del "narcisismo illimitato", sirena tentatrice di regressione. Alla madre regressiva si

oppone il padre liberatore, riproponendo una polarità insanabile, frutto in termini psichici di una scissione, in termini culturali del rifiuto della femminilità "roccia basilare", "dato biologico" ineliminabile per Freud. Dunque, la psicoanalisi, che ha avuto il merito di individuare il problema, di fatto si è limitata a normalizzare la svalorizzazione della femminilità. Il dominio di genere è dato per scontato. Quando si interroga sui meccanismi fondamentali del dominio, Freud vede solo la lotta primigenia tra il padre e il figlio. La donna è assente: vertice del triangolo o ricompensa o istanza regressiva.

La donna, primario altro dell'uomo, è ridotta ad oggetto da un Soggetto monadico e assoluto. Lo stesso che ritroviamo in Hegel nella dialettica padrone-servo: la reciprocità del riconoscimento è postulata astrattamente, nei fatti la contraddizione insanabile tra due Sé entrambi soggetti, reciprocamente autonomi e dipendenti dall'altro, è considerata insostenibile e deve essere risolta nell'asservimento dell'uno all'altro. La logica del paradosso è soffocata dal principio di razionalità, che fonda l'ideale dell'individuo autonomo e autosufficiente, la cui libertà si definisce in negativo come libertà dalla dipendenza, dai legami primari. Paradossale risulta, dunque, l'esito finale: "La dinamica per cui prima si distrugge la madre, poi si tenta di ripararla attraverso un rinnovato incantesimo simbolico, dà luogo a due figure ideali: la madre perfetta e l'individuo autonomo, uniti in una relazione di dominio. Più l'individuo respinge la madre, più si sente minacciato dalla propria distruttività e dalla debolezza onnipotente o dalla ritorsione di lei. Più il soggetto scinde la propria dipendenza più cresce la sua dipendenza inconscia, minacciando dall'interno il suo senso di indipendenza. L'aspirazione del Sé all'assolutezza distrugge il Sé, insieme con l'altro, perché fino a quando l'altro non può affrontare il Sé da pari a pari la battaglia finisce con una perdita, non con il riconoscimento reciproco. La madre ideale è la controfigura dell'altra madre, vera e perduta, che può fare ritorno solo quando non è più scissa dall'individuo autonomo". La polarità soggetto-oggetto è lo scheletro del dominio di genere, difficile da cogliere e da definire anche da parte del pensiero critico. I processi di razionalizzazione della società odierna, ben descritti già da Weber come affermazione dell'impersonalità e della burocratizzazione, confondono lo sguardo e impediscono di vedere il fondamento del dominio di genere. Che è dominio maschile al di là della volontà di uomini e di donne. La sua apparente neutralità e universalità non devono far dimenticare la sua origine e natura maschile, come ormai la critica femminista ha ampiamente dimostrato.

Ma la polarizzazione di genere, vera e propria causa del disagio della nostra civiltà, cattura

nella sua insidiosa struttura binaria anche i suoi critici più radicali. Il rovesciamento è la tentazione a cui non si sottrae molta parte del pensiero femminista, quando esalta i valori legati alla femminilità. Il femminile, però, che si è costruito come complementare al maschile, non può custodire tesori incontaminati a cui attingere per rigenerare la società e la cultura. Facendo riferimento al panorama americano la Benjamin, dedica ampio spazio a una critica della idealizzazione della maternità, vista come rimedio ad una cultura sempre più sciupona e insensibile, da parte di quelli che l'autrice chiama "conservatori di genere" (all'interno di questa categoria si ritrovano radicali come Lasch e sedicenti femministe come Elsthain) i quali mentre criticano la razionalizzazione ne accettano il presupposto, vale a dire la scissione tra accudimento e razionalità (ossia la polarità pubblico/privato) come inevitabile.

L'ideale sentimentale della maternità è per l'appunto il prodotto della separazione storica tra sfera pubblica e sfera privata, che ha conferito alla polarità di genere la sua forma attuale di contrapposizione istituzionalizzata tra razionalità maschile e accudimento materno. All'interno del fronte femminista, mentre apprezza e valorizza fino in fondo i contributi della Gilligan e della Chodorow, la Benjamin rileva aspetti di rovesciamento nella critica alla psicologia morale della prima e forse un eccessivo ottimismo nella proposta della seconda. L'accudimento da parte di entrambi i genitori dovrebbe portare alla fine di tutte le polarizzazioni (pubblico/privato; universale/particolare, razionalità/empatia; soggetto/oggetto). Ma si osserva che riorganizzare le cure parentali non basta a spezzare la polarità di genere, perché non si tratta solo di intervenire sulla famiglia e sul rapporto tra questa e l'organizzazione sociale. La profonda struttura di genere presente come opposizione binaria, sia nelle rappresentazioni psichiche che in quelle culturali, non può essere intaccata dalla riscoperta della paternità e dei valori "femminili" da parte degli uomini. Questa opposizione binaria è il modello di ogni forma di dominio; per questo bisogna criticare non solo l'idealizzazione del maschile ma anche la conseguente valorizzazione reattiva del femminile di tanta teoria femminista. "E necessario non schierarsi ma restare concentrati sulla struttura dualistica stessa". Le donne, non solo le madri, devono diventare/porsi come soggetto: questa è la condizione che consente un riconoscimento reciproco. Sul piano intellettuale il concetto di due soggetti uguali è diventato pensabile da quando la richiesta di uguaglianza delle donne ha acquistato forza sul piano sociale. Esistono le condizioni per superare la vecchia logica di soggetto e oggetto, per far fronte alle contraddizioni senza negare l'irrazionale e sterilizzare le componenti erotiche e fantastiche della vita umana.

Con modestia e con una vena di utopia, la Benjamin propone il riconoscimento reciproco come una tappa necessaria dell'incessante processo di trasformazione individuale e sociale. Perché solo se non si soffocano i bisogni di riconoscimento nella vita privata si può aspirare ad una vera trasformazione sociale. E senza trionfalismi afferma che "aspirare a questo rinnovamento significa accettare l'inevitabile incostanza e imperfezione dei nostri tentativi, senza rinunciare al progetto".

Nessuna esibizione di forza, nessuna fuga dalla realtà. Eppure le parole della Benjamin contagiano il virus della speranza, che si accompagna sempre ad uno sguardo vigile e attento. Come dire si può essere disincantate e nello stesso tempo appassionate.

La logica del paradosso lo consente. (SS.)

# Una preistoria femminile senza trionfalismi

di Anna Bravo

Come mi è successo con altri scritti di Lea Melandri, leggere *Lo strabismo della memoria* mi ha lasciato sensazioni e pensieri durevoli. Ci sono libri in cui cresce di pagina in pagina il piacere del rispecchiamento, un felice darsi la mano di cui si è grati all'autore. Non così in questo; almeno non per me, né, credo, per quelle e quelli che, pur convinti della crucialità del mondo interno, esitano a mettere in parole il proprio e stentano ad apprezzare certe scritture chiamate dell'interiorità. A Lea Melandri sono grata per un effetto opposto al rispecchiamento, per avermi portato attraverso soste e derive in molte direzioni, di cui alcune impreviste, altre poco praticate, altre ancora che mi sono care, ma forse in un senso diverso dal suo. Per questo prevedo nel mio modo di leggerla un tasso di arbitrarietà più alto del consueto; e qualche digressione. Ecco un primo esempio dell'uno e dell'altra.

Nella premessa allo *Strabismo della memoria*, Lea Melandri parla della coabitazione infelice, della contesa fra memoria storica e memoria poetica - e a me viene spontaneo accomunare la prima alla ricerca storica per così dire tradizionale, la seconda alla memoria narrativa. Anche qui può esserci e spesso c'è sordità, separazione, divaricazione, e tanto più quando la memoria è carica di dolore, di bisogno di giustizia, di speranza, di utopia. Capita allora che la storia se ne tenga discosta, dichiarandone - indecente paradosso - la poca affidabilità per eccesso di spessore testimoniale. E quel che è accaduto per la prigionia nei campi di sterminio nazisti: con il risultato che la memoria si è fatta sempre più solitaria e sofferente, la storia sempre più sterile. Come se la prima si fosse fatta carico di tutto il dolore del vivere e del morire, e la seconda l'avesse integralmente disconosciuto. Forse all'autrice questa analogia non parrà convincente, e può darsi sia davvero una forzatura. Ma dove comincia e dove finisce il "popoloso deserto", il

mondo vitale che la storia si lascia alle spalle, dove cominciano e dove finiscono la fisicità, le fantasie, i sogni, i simboli, i miti? Nell'esempio che ho fatto, non riesco a distinguerne precisamente i confini; forse perché la condizione estrema, sia vissuta sia raccontata, chiama in causa quel mondo con altrettanto estrema intensità, come precipizio cui sottrarsi o come risorsa cui tenersi aggrappati.

Ma il punto è un altro. Al di là di analogie specifiche, questo libro ha molto da dire a chi fa, legge, insegna storia, e pur rallegrandosi delle tante innovazioni fruttuose, dei felici sconfinamenti degli ultimi anni, fatica ancora a sottrarsi a certi vizi del mestiere. In primo luogo all'abitudine a usare le categorie come setacci, pensando che quel che resta fuori sia scoria, o all'opposto preziosità ineffabile. Che è la stessa cosa: mondo interno e tempo soggettivo sono ugualmente messi al bando, ugualmente vengono ribadite la polarità con il mondo e il tempo storico, e la gerarchia in cui sono collocati.

Capovolgerla mettendo al comando un termine al posto dell'altro non è l'obbiettivo di questo libro; neppure lo è integrare il tempo delle origini al tempo della storia in un progetto di riunificazione attesa, scrive Lea Melandri, "come ideale di nascita nel futuro o come sogno di unità originaria". La sfida è invece fare in modo che tempi e mondi diversi smettano di farsi insensatamente la guerra, o di ignorarsi salvo reciproci omaggi rituali; che ne esca incrinata la dualità oppositiva e complementare, e con questa le altre polarizzazioni che ci governano: natura/cultura, pubblico/privato, e quella cui tutte alludono e attingono: maschile/femminile. Rimescolare le carte, dunque, spostare gli spartiacque: "un lavoro che la coscienza di oggi ha avviato, ma di cui noi non vedremo gli esiti". Quel che soprattutto mi piace di questo discorso è il rifiuto di assegnare un maggior tasso di naturalità al mondo interno, e di razionalità a quello esterno; non questa etichetta si sceglie per distinguerli, ma il fatto che siano o no raccontati, confrontati, mostrati, e dove, e come; il loro diverso accesso alla parola, prima di tutto alla parola etica, intersoggettiva per eccellenza. Che la si neghi al primo, sospettato di erraticità e egotismo, e la si affidi al secondo in nome della sua patente di obbiettività, testimonia sia i guasti della polarizzazione, sia quelli della morale astratta, dell'imperio dei principi generali.

La dualità che da questo progetto di rimescolamento esce più utilmente scompigliata a me pare quella fra alto e basso e tra superficiale e profondo. Questione essenziale per la storia, risolledata di recente a proposito del libro di Carlo Ginzburg sul sabba, *Storia notturna*. E problema bifronte: chi come Ginzburg cerca il lato nascosto, sommerso della storia,

sta rovesciando la teoria che colloca tutto il meglio nell'alto e tutto il peggio nel basso, o semplicemente seguendo quella uguale e contraria, per cui il profondo è di per sé superiore a ciò che sta sopra, a ciò che appare? Impossibile uscirne, se non spezzando la polarità, cercando altre configurazioni. Come fa l'autore, con un percorso e risultati inusuali in un mestiere dove scoprire il nuovo è spesso ritenuto un eccesso di inventiva, uno schiaffo al rigore. Qualcosa di simile trovo nel modo in cui il rapporto superficiale/profondo sta in questo libro. La critica alla dualità non viene esplicitamente tematizzata, ma, quel che più conta, è messa in atto. Il mondo interno non solo non è più naturale del mondo storico: non è neppure di per sé più libero o più "autentico", come vorrebbe la concezione secondo la quale più si va a fondo più si trova il vero. "Chi è stata costretta a coabitare con la presenza scomoda, fastidiosa e assillante del mondo interno, a portarne il peso ingombrante per ogni processo di emancipazione, sa che si tratta di un paesaggio non meno devastato dalla conflittualità dei sessi, dai sogni e dalla violenza che vi sono connesse"; sa che spesso si tratta solo di una soglia di resistenza: non un puro riflesso delle rappresentazioni dominanti, non una zona intatta, un'enclave di autenticità, ma un limite che la materialità può opporre se non ci si è perdute del tutto dentro le immagini che di quel mondo sono state confezionate.

Espressioni come "vita sotterranea", "economia di sopravvivenza", "soglia di resistenza", rafforzano l'immagine del limite, dove non esistono realizzazioni piene; solo incertezze, attese, compensazioni. Azzardi anche. Non potrebbe essere diversamente. La verità non sta in quella soglia, ma nel movimento che lo supera senza rinnegarlo, nelle incrinature che da quel margine più o meno esteso si diramano a erodere il reale, in modo che la vita sotterranea possa esserlo sempre meno, e divenga meno totalitaria la logica con cui siamo abituati a pensare.

Vorrei ribadire l'importanza di questa posizione per la storia, anche per la storia rinnovata che vede la soggettività come il luogo delle oscurità, dei cedimenti, dell'autoinganno non meno che della coscienza e dell'intenzionalità. Siamo in molte a riconoscerci in questa immagine plurivalente; ma questo non ci rende immuni dal cadere nella polarità liberazione/alienazione, autonomia/necessità, dal presumere che pensieri e comportamenti possano rientrarci senza effetti di soffocamento - e magari dall'assegnare voti di profitto in libertà e autodeterminazione alle donne di cui raccontiamo la storia. Parlare di soglia di resistenza e di vita sotterranea significa invece sciogliere la contrapposizione adattamento/rifiuto nel concetto di contrattazione: un intreccio inscindibile fra riconoscimento delle norme e capacità di eluderle, di manipolarle, di negoziare il consenso, di crearsi spazi non in un improbabile altrove, ma

nelle maglie dei codici e delle rappresentazioni dominanti. So che questa definizione stride col taglio e il tono del libro; eppure la sento utile a dare idea del modo in cui l'autrice vede la preistoria femminile: non una cappa senza spiragli, non un limbo innocente, piuttosto un continuo far fronte, che implica un certo grado di adattamento e nello stesso tempo una certa salvaguardia delle risorse personali - capacità, desideri, speranze.

Credo sia proprio grazie al rifiuto di cristallizzare la dicotomia liberazione/alienazione che qui si guarda alla difficoltà, anche alla miseria dell'essere donna senza la tentazione di rovesciarle in gloria e senza il timore di operare un tradimento nominandole. Per me in particolare è un insegnamento: io condivido un'immagine sfaccettata della soggettività, credo di saper vedere gli aspetti di ripetizione nei comportamenti, nei pensieri - lavoro con racconti e su racconti orali di donne, e nell'ascoltarli mi sembra di essere laica a sufficienza. Ma quando scrivo mi accorgo che più di una volta rischio di concludere il discorso con una sorta di "arrivano i nostri" della libertà. Come se, nonostante l'assoluta ripugnanza a trattare le mie protagoniste da vittime irresponsabili, mi rendessi cieca di fronte ai momenti di complicità e di consenso all'ordine esistente. A colpirmi di questo libro è che, mentre dichiara l'indistricabilità dei tanti movimenti interiori, inizia a insidiarla dando voce a quelli meno ascoltati e meno legittimati, offrendo loro una forma -intendo forma nel senso più alto, come uno spazio di vincoli e di libertà in cui esprimersi, in luogo del caos e dell'oscurità ingannevolmente autentici.

Di fronte a sogni, desideri, paure che accompagnano ogni nascita e ogni ingresso nella vita sociale - scrive Lea Melandri - "ridisegnarne le forme e accoglierle dentro le maglie complesse di grammatiche colte vuol dire scuotere il lungo sonno che ha tenuto l'umanità ancorata al ricordo della sua origine, ma significa anche restituire ai sogni l'incanto e la dolcezza che hanno solo quando si lasciano guardare alla luce del sole". Forma può essere il dialogo tessuto in una rubrica, possono essere le regole pur elastiche di "Lapis"; è anche la scelta di lasciarsi contagiare dal linguaggio di molte scritture private, le scritture nel cassetto cui l'autrice dedica tanta cura; di accettarne il timbro a volte enigmatico, profetico, esaltato, retorico. A me questi toni suonano ostici, li sento insieme vaghi e sovrabbondanti, lontanissimi dall'ideale di secchezza cui vorrei aderire. Eppure questo libro, e "Lapis", e certe risposte di Lea Melandri a lettere di donne diverse da me e fra loro, mi hanno per certi aspetti fatto cambiare, se non gusto, idea. Me ne hanno indicato le ragioni e il ruolo nel processo attraverso cui si conosce e ci si conosce; mi hanno a poco a poco fatto intravedere la necessità di accettare il contagio, correndo rischi simili, condividendo un'avventura simile. Credo sia il modo migliore per

togliere dall'esilio l'interiorità e per togliere dal sonno le persone; per creare un luogo dove le parole del mondo interno possano affacciarsi ora opache ora scintillanti, frammentarie o compiute o balbettanti o fluviali: un luogo condiviso, amoroso, esigente. Senza un orizzonte di ascolto, senza una promessa di accoglienza, la memoria poetica, la memoria narrativa, la memoria tout court, vorrei dire, sono condannate a una fragilità totale; e chi ricorda è votato alla solitudine, infine al silenzio. Questo libro, e tutto il lavoro di Lea Melandri, sono un antidoto contro l'affievolirsi solitario delle memorie; non è l'ultimo motivo per cui l'uno e l'altro mi sono così cari.

## **Note**

(1) Lea Melandri, *Lo stradismo della memoria*, La Tartaruga edizioni, Milano, 1991

# I cari estranei

di Franca Pistilli

**C**apita, a volte, di trovare libri che si leggono con più attenzione a se stessi che al racconto vero e proprio: sono quelle storie in cui si ritrova qualcosa che si è già vissuto, che si conosceva da tempo e a cui non si pensava da molto. La lettura diventa un confronto continuo tra la propria esperienza e quella narrata, spesso con un misto di sentimenti contrastanti. È il caso di *Un cielo senza fine* di Marlen Haushofer (1) uscito da poco nelle edizioni *e/o*, storia fortemente autobiografica dell'infanzia di una bambina. Meta, dai due anni e mezzo fino alle soglie dell'adolescenza.

Di questa scrittrice austriaca poco nota in vita, morta a cinquantanni nel 1970, lo stesso editore aveva pubblicato qualche anno fa un libro per me assolutamente straordinario, *La parete*: la protagonista era una donna rimasta a vivere con alcuni animali in una zona di montagna, dopo che una parete di vetro, preservandola da una catastrofe di ignota origine, aveva pietrificato il mondo. *Un cielo senza fine* è cronologicamente successivo e, per certi aspetti, molto diverso dall'altro romanzo, anche se le due storie hanno in comune l'ossessione profonda e dolorosa dell'esclusione: le pareti, reali o immaginarie, che crescono intorno ai personaggi dell'Haushofer li condannano all'isolamento e alla solitudine e, contemporaneamente, sembrano indicare un profondo bisogno di autoprotettersi dagli attacchi esterni. Meta condivide questo destino, e la sua storia può essere letta come un'indagine sulle origini di un'inevitabile estraneazione.

L'inizio del racconto è situato nel punto in cui la bambina, che sta uscendo dalla "luminosa sfera gialla" abitata insieme con la mamma, scopre e inventa il mondo intorno a lei.

Come se fosse riuscita a piazzare una telecamera dentro la testa e dietro gli occhi della sua

protagonista (alcuni episodi hanno una scansione quasi filmica), Marlen Haushofer ci racconta i pensieri di Meta e ci fa scoprire gli oggetti e le persone come solamente un bambino li può vedere.

È difficile ritrovare in un altro romanzo questa precisione nel descrivere quei momenti e le movenze psicologiche e percettive che li hanno accompagnati; forse perché l'infanzia è refrattaria agli artifici della scrittura, non conosce le confessioni intime e le autoanalisi di chi cerca attraverso i discorsi di raccontarsi; di Meta invece ci viene restituita, con grande ricchezza, proprio la vita interiore.

La scrittura che disegna questo processo è netta, precisa, senza cedimenti, tesa a registrare ciò che avviene, più che a raccontarlo, quasi temesse di snaturarne l'autenticità.

È un gioco difficile, a volte non riesce o non convince del tutto. La Haushofer stessa confessa lo scacco: in un episodio del libro Meta decide di scrivere una storia che ha inventato e che le appare molto bella. Ma sulla carta il racconto, che pure incanta i genitori, ha perso per lei il suo fascino, scrivere si è rivelato un tradimento, "in fondo con la matita ha ucciso una bella storia viva". In realtà in *Un cielo senza fine* sono numerose le pagine in cui l'aderenza del linguaggio alle situazioni descritte è perfetta: a cominciare dall'esordio, con la bambina sul fondo della botte, dove è stata lasciata per castigo, che guarda il cielo e vorrebbe rubarne il colore e insieme sente con straordinaria intensità le superfici, gli odori i sapori di ciò che la circonda. E poi ancora: le paure notturne, il buio affollato di minacce, i discorsi degli adulti quando cercano di nascondere qualcosa, il rapporto con la natura circostante, i "buoni" e i "cattivi", l'arrivo degli zii d'estate. Per me sono queste le parti più belle del libro, forse perché, come dicevo, ho ritrovato e rivissuto qui qualcosa di cui avevo perso la memoria. La storia di ogni infanzia è però, come ovvio, anche quella delle relazioni affettive con i familiari diretti: è in questo ambito che Meta conosce e sperimenta la sofferenza legata all'amore. Innanzi tutto il rapporto con la madre: non credo sia casuale il fatto che della relazione con lei vengano ricostruiti soprattutto gli episodi dolorosi. I malintesi, i desideri frustrati, l'impossibilità, si direbbe reciproca, di manifestare l'amore, pur filtrati attraverso quella splendida scrittura asciutta di cui parlavo, rivelano una quota di sofferenza che non si lascia registrare perché perduta dentro chi scrive.

Non siamo in presenza di grandi traumi o di una madre terribile, quanto piuttosto di una indubbia diversità: si intuisce che la bambina non diventerà come la mamma e che comunque

farà di tutto per non essere come lei. All'inizio del racconto la madre è fusa nell'universo di Meta: ora è una treccia, ora le mani o l'odore. Man mano che la bambina cresce, essa acquista una sua fisionomia, ma si fa anche sempre più distante e irraggiungibile per l'amore della figlia, che arriva a fantasticare di ingoiarla per poterla trattenere. Parallelamente, quasi a ribadire in modo ancor più doloroso la loro distanza, la donna si assume con rigore il compito dell'educatrice, che attraverso divieti e norme cerca di riportare la bambina entro le regole strette del vivere comune; il suo progetto, comunque dettato da una sua personale forma di amore, sembra avere più successo col fratellino Nandi di quanto non ne abbia con Meta. Ben altro ruolo tocca invece al padre, che gioca la sua relazione con la bambina soprattutto nell'ambito della parola. Meta ama appassionatamente le storie: lui le racconta episodi di guerra (francamente un po' noiosi), a cui insieme aggiungono ogni volta qualcosa di nuovo, reinventandoli.

Non ci sono incomprensioni tra loro, tutto fila liscio; fin troppo, viene da dire, perché in questo modo la figura maschile appare anche un po' liquidata, incorniciata e appesa in salotto, fulcro di nostalgia ma non di vita; e mi sembra che qui più che altrove giochi l'adulta che ricorda e racconta ma non sente più. È invece il rapporto con la madre, così difficile e viscerale, quello destinato a costituire un paradigma per il futuro: il muro che si innalza tra lei e Meta può essere superato solo "con una folle rincorsa" nei primi anni, ma poi crescerà con la bambina fino a diventare invalicabile.

Meta ne diventa lucidamente consapevole alla fine del libro e sente anche che quella stessa parete, che la distanzia dai "cari estranei" che compongono la sua famiglia, tornerà negli incontri futuri, a segnare il limite di ogni rapporto d'amore. Ma, "sa pure che ogni volta tornerà a dimenticarlo", e che lo slancio, il desiderio profondo continueranno a puntare verso l'infinito.

La perdita dell'infanzia sembra inoltre coincidere, per la Haushofer, con una diminuzione progressiva della capacità di sentire il mondo: intorno alla bambina che sta diventando grande gli oggetti smettono di parlare e perdono la loro capacità consolatoria. Anche il corpo, prima vissuto come parte di un intero, provoca disagio, ostacola, sembra allontanarsi dalla testa e dal cuore.

La sofferenza di cui sono intrise le ultime pagine del libro è quella degli addii e delle assenze non sostituibili: "In lei si diffonde il freddo, e una vuota sensazione, come di fame".

## Note

(1) Marlen Haushofer, *Un cielo senza fine*, ed. e/o, Roma, 1991, traduzione dal tedesco di Palma Severi.

# La vecchia dell'aceto

di Concetta Brigadeci

**M**i sono avvicinata al libro di Giovanna Fiume *La vecchia dell'aceto*, (1) con curiosità e titubanza forse per paura di trovarvi un mondo fin troppo conosciuto nella mia adolescenza: l'universo misterioso della magia, evocatore di fantasmi, "i patruna o' locu", ora buoni ora cattivi che senza una ragione di notte bastonavano i malcapitati, Lari popolari che bisognava ingraziarsi offrendo loro un banchetto notturno (l'ara pagana) di cibi e di vivande. La vecchia dell'aceto è la fattucchiera, ricorrente nei racconti di mia madre e delle donne della famiglia; ad una "fattura" veniva attribuito il suicidio per avvelenamento di una sorella di mia zia o l'amore passionale e contrastato di qualche ragazza.

Una vecchia canuta visitava spesso mia madre e insieme si rifugiavano nella camera da letto scatenando nella mia fantasia infantile paure irrazionali. Era una guaritrice a cui ricorreva mia madre quando noi bambini avevamo dolori allo stomaco, attribuiti ad una improvvisa agitazione dei "vermi" che dovrebbero abitare l'intestino, e lei li calmava massaggiando con l'olio d'oliva lo stomaco e recitando in un sussurro preghiere incomprensibili; oppure ci guariva dai colpi di sole mettendo sopra la testa un bicchiere rovesciato, colmo d'acqua e di olio e chiuso da un fazzoletto, mentre recitava sottovoce le solite litanie. Una donna sola, questa, senza famiglia che mi incuteva insieme soggezione per la sua dignità austera e paura per i saperi che possedeva e che non volevo rivolti contro di me.

Ricordi oscuri questi anche per la luce notturna a cui sono accompagnati, legati a storie serali delle donne anziane sui poteri assoluti di vita e di morte che le fattucchiere avevano, sulla loro capacità di evocare i morti presenti ancora nelle case.

Da adulta ho razionalizzato questa esperienza, l'ho rimossa, rifiutando ideologicamente, o

forse per paura, la storia delle streghe: lo slogan "Le streghe siamo noi" enfatizzava una figura sociale che storicamente era stata perdente e il processo di identificazione con loro, anche attraverso l'indagine storiografica mi sembrava un po' vittimista e masochista.

La vecchia canuta riaffiora alla mia memoria personale, ma penso anche a quella di Giovanna Fiume, attraverso *La vecchia dell'aceto*. Il mondo popolare della "fattura", che la cultura alta ed illuminata dei giudici del settecento siciliano ha negato, è ancora vivo oggi nell'immaginario popolare e anche delle streghe del Sud che si occupano di magia: la loro ricerca storica per questo riveste significati anche molto personali e può diventare un'indagine sulle proprie origini, sul proprio passato ancora così permeato di valenze magico-simboliche e così influente nella determinazione del proprio statuto di streghe e di soggetti.

Si spiega quindi la forte spinta emotiva e passionale di Giovanna Fiume nel dare luce e spessore a segmenti di vita materiale narrati in prima persona dalle protagoniste: Giovanna Bonanno, "la vecchia dell'aceto" e il gruppo di donne del quartiere Zisa di Palermo che con lei avevano trafficato "aceto". Come in una pièce teatrale i personaggi irrompono fin dalle prime pagine del libro, raccontando diffusamente e con celerità al giudice che li sta interrogando molti particolari "bassi" del loro quotidiano riguardanti la sfera sessuale, alimentare, i sintomi della malattia (vomiti, crampi allo stomaco, "bruciore agli orifizi", labbra livide, unghie annerite ecc.) ed infine la morte del congiunto avvelenato. Sfilano nella prima metà del libro le confessioni di Emanuela, uxoricida, Margherita, dispensatrice del veleno, Giuseppe (l'unico uxoricida), Rosa "la Conciariota", dispensatrice. Maria Anna, uxoricida, Rosa, uxoricida, Maria "la Pantiddarisca", dispensatrice, ed infine Giovanna Bonanno, "la vecchia dell'aceto", la principale imputata dei sei delitti scoperti dalla giustizia, posta con un artificio narrativo alla fine dell'iter processuale e non all'origine, come è accaduto nella realtà, essendo lei, una vecchia mendicante di quasi ottanta anni, colei che aveva spacciato una miscela di arsenico come "arcano liquore aceto", come "... na cosa ca è megghiu di na fattura, e ca è pruvata" (p. 62). Seguono poi le deposizioni dei testimoni, vicini di casa, bottegai, parenti, che ricostruiscono come un corso da tragedia lo sfondo di pettegolezzi, opinioni, relazioni illecite, solidarietà amicale tra vicini, e danno profondità ai personaggi accusati che prima hanno parlato, mettendo in rilievo un mondo psicologico ed economico femminile che vive di stenti, tra la pesantezza del lavoro domestico, i pochi soldi del marito e la possibilità di arrangiarsi con un amante più ricco o, nel caso di Giuseppe uxoricida, con un'amante più giovane.

Emerge il "bozzetto" di un quartiere basso di Palermo brulicante di lavandaie, serve, "cameriere di stanza", venditrici di pane, mezzane, prostitute, falsarie, fornai, esposto dalla regia nascosta della storica che si sostituisce agli inquisitori e chiede al lettore di ascoltare insieme queste voci con imparzialità senza l'intervento giudice del narratore. E sono queste le pagine più belle che la Fiume sapientemente ha ritagliato dai mille e cinquecento fogli di scrittura degli atti processuali prodotti dalla Regia Corte Capitaniale di Palermo nel 1789. Da esse ricaviamo la scarna storia della vecchia Giovanna che, vedova e di 75 anni, campa mendicando. Due anni prima era venuta a conoscenza di un liquore chiamato aceto che serviva per uccidere i pidocchi e che ingurgitato da una bambina l'aveva fatta vomitare fino quasi alla morte se i parenti non fossero intervenuti in tempo a farle bere dell'olio. Provato prima l'aceto con un cane, che muore senza mostrare i sintomi classici dell'avvelenamento, la vecchia decide di tenere questo veleno "per arcano", "al fine di lucrarmi qualche quattro tari, servendomene per far morire a qualsiasi persona" (p. 75), racconta con candore o cinismo al giudice.

Quindi sparge la voce che è in possesso di un'acqua che non lascia nessuna traccia. La credenza popolare pensa che come donna anziana abbia conoscenze di tutti i tipi, e la segnala come strega, un testimone addirittura afferma che "esce con le donne di fora" (p. 168), classificandola tra questi esseri che, come afferma G. Pitre, "Sono... soprannaturali, un po' streghe un po' fate,..." (ivi). Quindi a lei si rivolgono vicine e confidenti alla ricerca di una "magàra" in grado di uccidere i mariti di cui vogliono liberarsi per sposare altri uomini con cui hanno relazioni sessuali extraconiugali. Così ad una ad una Giovanna nomina le donne coinvolte e a loro volta queste confessarono il loro delitto come se non avessero colpa alcuna, essendo la morte causata da una sorta di magia, da un potere sovranaturale che trascende la loro volontà, e racconteranno le loro storie sessuali con il compare o l'amico del marito senza sensi di colpa od ombra di pentimento e con una naturalezza che spinge a credere che esse si sentissero giustificate a fare ricorso a magia o ad avere relazioni extraconiugali da motivi strettamente economici, da un'aspirazione assolutoria di miglioramento sociale. Per questo non si difendono e non si rendono conto da cosa devono difendersi ed il loro discorso ed il loro gesto si colloca in un sistema di significati ed in un ordine simbolico culturale molto diverso da quello dei giudici illuminati: si pone al di là della legge e della legalità. Per queste donne la responsabilità della morte dei propri mariti deve cadere sullo strumento magico che è l'"arcano liquore aceto" e non sulla loro persona, perché esse non hanno ucciso. Storie di donne tutte confidenti l'una con l'altra e complici nel procurarsi ora la cacabella d'aceto ora nell'accogliere in casa la vicina perseguitata dal marito, finché una di queste confidenti non ricollega la morte del figlio

di un'amica alla vecchia Giovanna e al suo "aceto". E allora l'omertà paurosa delle donne si spezza dopo due anni (dal 1786 al 1788) di "sordo macello dei mariti" (p. 164), complice la credulità della gente nei confronti di una fattura o di un incantesimo.

Maria Costanzo, venditrice di vino, coglie nella malattia del figlio alcuni sintomi di un maleficio, ne parla con un'amica che conosce la vecchia Giovanna, da cui ha la conferma di avere venduto dell'aceto per il figlio di Maria Costanzo.

Stranamente però questa volta la morte non viene collegata a "fattura" bensì ad un'azione omicida ben precisa. Infatti la madre del ragazzo, consigliata da un prete suo confessore, denuncia l'omicidio del figlio. Così la nostra avvelenatrice sarà colta in casa dai gendarmi con le carabelle piene di arsenico, sarà condotta in prigione ed interrogata il 9 ottobre del 1788 con una tortura lieve esercitata con i tratti di corda, quindi verrà impiccata il 30 luglio del 1789. Il suo caso farà tanto orrore e clamore tra il popolo per "la barbarie dei delitti" che di lei parleranno anche i "foglietti d'Italia... nelle loro novelle" ed un milanese ne farà eseguire il ritratto a sue spese: "una vecchia donna coi capelli grigi, le guance scavate e un'ambigua espressione nello sguardo, la fronte ampia, il naso diritto e importante l'espressione ferma di una protervia ormai piegata" (p. 245). Molto più crudele l'immagine che lascerà di lei la letteratura dell'ottocento: "di sembianze orride (...), cogli occhi incavernati e rossi come bragi, il mento sporgente ed aguzzo, aguzzo il naso... Il volto osceno (...), le spalle incurvate, (...) scompigliati sulla fronte i grigi e rari capelli" (p. 245). Il suo corpo verrà seppellito nel cimitero detto "Lo sicco" e la sua testa si aggiungerà alle altre teste giustiziate vicino alla chiesa della Madonna del fiume, dedicata alle anime di corpi decollati. E a lei per tutto l'ottocento sino ai nostri giorni i palermitani continueranno a rivolgersi per ottenere presagi sull'attività minuta della propria esistenza attraverso orazioni ancora vive nella cultura popolare. Questo caso processuale è interessante sia dal punto di vista storico che da quello antropologico perché si colloca in una Palermo già riformata illuministicamente dal viceré Caracciolo, che ha svuotato le carceri dell'Inquisizione di tutte le condannate per magia, ma che si trova di fronte ad un mondo culturale popolare tenace e fedele ai riti magici e alle stregonerie. Da un lato vi sono i giudici tesi a trovare le prove fattuali degli omicidi e a non riconoscere i bisogni "innocenti" e le credenze magiche degli imputati, dall'altro un mondo che non capisce il linguaggio dei giudici e non si difende, permeato di una cultura religiosa simbolica, ritualistica e naturalistica.

E la Fiume ricostruisce, in modo suggestivo per chi legge, la storia di una medicina tradizionale

secondo cui il centro vitale è il "*grande stomaco*" (p. 178) all'intero del quale, in stato di equilibrio, vivono i germi di tutte le malattie. Un "*sommovimento*" dello stomaco, prodotto da una rottura dell'equilibrio, provoca la malattia: la paura può fare "*assartari i vermi*" (p. 179) che abitano l'intestino in stato di quiete, può fare abortire o morire il lattante al seno di una puerpera "*scartata*". La magia attraverso fattura esercita un dominio su questi esseri presenti nel corpo: può dare o rompere l'equilibrio, guarire o far morire.

Ed è per questo che la magia fa paura e avrebbe dovuto coprire i delitti ben giustificati delle nostre omicide: essa è insieme un universo indecifrabile su cui vige l'omertà ed il capro espiatorio dei loro crimini.

Rappresenta forse ancora un'eco della nostra storia passata da ascoltare, interpretare.

### **Note**

(1) Giovanna Fiume, *La vecchia dell'aceto*, Gelka, Palermo, 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 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, Claudia Salaris.

**Impostazione grafica di base:** Gianni Sassi

**Grafica:** M. Ancilla Tagliaferri

**Ricerca iconografica:** Dora Bassi

**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 fase. 896/ In data 18.03.1989

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