

19

Numero 19
settembre 1993
Lire 10.000



Lapis

Percorsi della riflessione
femminile

Làpese a quatriglie

"Preoccupazioni gravi; dal fatto che le prime matite erano verniciate a minutissimi quadretti variopinti che, guardati, abbagliavano alquanto la vista"

F. D'Ascoli, *Dizionario etimologico napoletano*,
Del Delfino, Napoli,

La Tartaruga Edizioni S.R.L.
Via Filippo Turati 38
20121 Milano
Telefono (02) 6555036
Fax (02) 653007

Distribuzione
Arnoldo Mondadori Editore

Spedizione
in abbonamento postale
gruppo IV/70
Trimestrale
Registr. Tribunale di Milano
n. 152 del 29/03/1993

Relazioni d'amore

La doppia lingua di Dolores Prato

Sophie Calle: il testo fotografico

Valentina Berardinone: dipingere l'ombra

Voci dalla ex Jugoslavia

CREDITS EBOOK

Titolo: Lapis - numero 19

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 19

~

Settembre 1993

Sommario

Credits Ebook.....	2
Fra sé e l'Altro. L'Amore.....	6
L'amore a due.....	6
Una soave osmosi.....	11
Il corpo, una terra d'altri.....	15
Cercando il prossimo tuo.....	27
Testi/Pretesti.....	31
Dolores Prato.....	31
Nel nome l'anima delle cose.....	41
Il Sogno e le Storie.....	46
Nostalgia.....	46
Il sentimento senza oggetto.....	50
Carmela è 'na bambola.....	59
Racconti del Corpo.....	62
Nelle mani di donne.....	62
Corpo di ragazzo, corpo di madre.....	67
Proscenio.....	73
Amore d'assenza.....	73
Sophie Calle: la scrittura dello sguardo.....	79
Catturare l'immagine.....	88
Appunti dal taccuino.....	101
Era una giornata buia e tempestosa.....	103
Il Mosaico dell'Identità.....	110
Le etnie degli uomini.....	110
I Paradossi dell'Emancipazione.....	115
Governare la cosa pubblica, governare di sé.....	115
Essere comunque altrove.....	127
In Lettura.....	130
Anche le donne sono perverse?.....	130
Il gioco della memoria.....	136
L'orizzonte della madre.....	142
L'abbraccio materno del ranch.....	146
Segnalazioni.....	149
Le Rubriche.....	154
Colophon.....	158
Lapis.....	158

L'amore a due

di Agnese Seranis

Maria era una studentessa di liceo. Di Maria a tutti era chiara, evidente la sua grande intelligenza di futura scienziata. Era capace di dare forma a un problema di matematica o fisica con nitidezza e rigore, ma come se questo non richiedesse alcuno sforzo intellettuale. Il professore era imbarazzato di fronte a lei, perché era cosciente della diversità, del salto di qualità delle capacità sue e della sua allieva. Maria, all'Università, seguì il corso di Fisica e lo concluse con un anno di anticipo, pur lavorando e aiutando la madre ad accudire gli altri 5 figli. Tutti noi, che la conoscevamo, ci aspettavamo naturalmente che Maria avrebbe intrapreso e percorso una brillante carriera scientifica. Ma cosa accadde? Una sera Maria mi telefona: "Sabato prossimo darò la festa di fidanzamento con Vittorio, - mi dice - vieni?" Io rispondo "Sì, certo!" Maria era innamorata perdutamente di Vittorio, lo sapevo. Alla festa di fidanzamento, lei indossava un vestito rosa, incredibilmente romantico.

Il giorno del matrimonio, lei indossava un vestito bianco e il suo viso era raggianti.

Durante tutto quel giorno, io non potei, tuttavia, impedirmi di essere pervasa da un sentimento di inquietudine, da un sentimento di tristezza per la vicina separazione. Lei, infatti, se ne sarebbe andata a vivere nel piccolo paese di lui. Nulla l'aveva dissuasa. Neppure il direttore dell'istituto di ricerca dove lavorava. Se ne sarebbe andata ad insegnare, lasciando dietro di sé tutte le sue ambizioni di ricercatrice.

La sera arrivò e lei salì sulla macchina, di lui. Ci salutò con un sorriso, felice di seguire il suo principe. Credo di avere anche pianto. Tutte le favole che ci hanno raccontato, "Cenerentola", "Biancaneve" "La bella addormentata"... finiscono così: il principe fa salire la fanciulla amata sul suo cavallo bianco e la conduce nel suo regno. Lei ne diverrà la regina, aspettando alla finestra che lui ritorni dalle sue guerre, dalla sua caccia, dai suoi giochi...

La fanciulla amata non ha mai avuto un luogo suo, visibile. Lei non ha mai posseduto un regno ove condurvi un principe.

Lucio Battisti, negli anni Settanta, cantava: Lei è sempre a casa che aspetta me / Francesca non ha mai chiesto di più perché Lei vive per me. È questo il sogno, da sempre, di un uomo? Una donna che aspetti, in cui e su cui riposarsi. Una donna che non conosca l'asprezza della battaglia, che non conosca il dolore né il piacere del ferire. Una donna sul cui corpo ritrovare, raccogliere ciò che - talvolta ne ha confusamente la percezione - lui ha disperso o barattato per nulla. E quanto dolce e struggente è l'abbandono! Ma questo è il sogno notturno, è il sogno delle tiepide ore quando il silenzio della notte dà voce ai corpi. Il mattino lo riporta ai suoi compagni, come lui alla ricerca di una nuova nascita, alla scoperta di un sé che nulla deve a un corpo altro. E per questo che è necessario gridare... gridare la sua separazione da Lei, per potervi, infine, credere. I giorni della sua vita sono così una continua fuga da quella donna che nega e un continuo ritorno a Lei, per quell'implacabile vuoto che ogni suo gesto di sapere o di potere sembra racchiudere, e restituirgli.

Ingmar Bergman, escludendo le numerose amanti della sua vita, ha avuto ben 6 mogli.

"L'amore tra uomo e donna è per lo più lussuria".

"Ero posseduto da una sessualità che mi costringeva a continue infedeltà". "Si prese cura della mia fame di erotismo, aprì la gabbia e fece uscire il pazzo". Così si legge nella sua autobiografia. Il rapporto con una donna non è che lussuria, sessualità, erotismo, tutte qualità sottintese negative, perché alludono ad una obbligata sottomissione a emozioni incontrollate. Ma deve essere chiaro che il suo sé, quello che vuole che sia riconoscibile e riconosciuto non è l'uomo catturato da quel corpo di donna, che non smette - ahimè! - di attrarlo e di perderlo, anche se solo per una notte. Lui è il genio dell'immagine, così ci racconta, che nacque un giorno della sua infanzia, quando una macchina gli fece scoprire la possibilità della creazione di un mondo altro. *"Fui assalito da una febbre - dice - da cui non guarii mai più... Sono passati sessant'anni, non è cambiato nulla, è la stessa febbre"*. È il delirio, infatti. La sua macchina da presa ci rimanda primi piani di volti, mani, corpi, analizzati al microscopio in un'ossessiva ricerca di disvelamento delle infinite sfaccettature di emozioni e sentimenti. Le ombre sullo schermo, a cui lui dà vita, respirano, odiano, amano, ma svaniscono quando si riaccendono le luci. E di esse lui ne è il creatore. E a quelle immagini, che affondano le loro radici nella sua testa, che Bergman affida la sua speranza di fuga da un insopportabile presente corruttibile e indistinto.

Liv Ullman, stregata dalle immagini di Lui, malintende, gli offre di vivere ciò che lui, in realtà, vuole solo pensare. *"La mia sicurezza era diventata vivere così come voleva Lui!"*

In lei, di fatto, non è svanito il sogno di bambina, quando: *"Ero solita andare a letto - scrive - con un vestito di mia sorella, nella speranza che un principe sarebbe venuto durante la notte a portarmi via"*. E non è Ingmar Bergman il suo principe? L' ha perfino condotta nella sua isola: Faro.

"... avevo trovato il mio paesaggio, la mia vera casa. Se si vuole essere allegri si può dire di amore a prima vista", scrive Bergman nella sua autobiografia. E, ancora: *"Dimenticai di chiedere a Liv cosa ne pensasse!"*

Perché infatti avrebbe dovuto chiederglielo? Liv non era che la donna del presente mentre l'isola doveva ospitare le sue proprie ombre con cui danzare tutta la vita e oltre.

Liv Ullman è un'attrice e ama la sua attività. Tuttavia: *"Abbiamo bisogno - noi donne - d'amore e desideriamo darne"* - dice. E ancora, ricordando un colloquio avuto con un collega, scrive: *"Io chiedo a Sam se sarebbe disposto a rinunciare alla sua professione per una donna qualora ciò fosse essenziale per un rapporto continuato. Sam pensa di no e mi chiede se lo farei io 'Sì, lo farei' Ci ripenso 'Credo che molte donne lo facciano perché noi siamo profondamente convinte che l'amore è importante' 'Ma non date valore a voi stesse?' - domanda Sam È proprio quello che facciamo - risponde lei - Noi possiamo rinunciare a una professione perché diamo valore a ciò che siamo"*.

Leggo e rileggo queste affermazioni che mi chiamano in causa perché anch'io sono una donna.

E non ho parole per dire: sì, è vero. E non ho parole per dire: no, è falso. Dopo Maria, nella mia vita, ho visto tante altre amiche allontanarsi da me con il loro principe azzurro. Ho assistito al loro graduale dissolvimento nella vita di Lui. Le ho sentite parlare con le sue parole. Le ho viste guardare con i suoi occhi. Le ho viste consumarsi perché Lui ogni mattino potesse rinascere. E un giorno non sono più esistite. Liv Ullman parla dell'isola di Faro, della casa, con struggente nostalgia. Ogni più insignificante oggetto - una sedia, una lampada, un bicchiere - che giocoforza dovette lasciare, dopo la separazione, le ritorna alla mente, quasi depositario di una qualche memoria, ancora riverberante i sentimenti di allora.

[Il passato mi attraversa gli occhi: è di nuovo presente. Finalmente eravamo insieme. Quei momenti li avevo attesi, li avevo già prefigurati mille volte nella mia testa. Desideravo soltanto toccare il suo corpo ed esserne toccata. Non ci amavamo tanto? 'Fu una sera indimenticabile' -

così l'avrei potuta descrivere a un'amica. Più tardi, fui invasa da un senso di profonda solitudine. E non perché fisicamente lui mancava. Era la certezza, improvvisa, di uno spazio diverso da cui provenivamo e dove avrebbero fatto ritorno 'il mio e il suo' amore. Ad occhi chiusi, concentrata in me stessa, potevo ascoltare il ritmo o meglio i ritmi che cadenzavano il tempo dell'essere che io ero; potevo cogliere le vibrazioni che si espandevano da me. Questa stanza non era più la stessa di prima, da quando lui vi era entrato.]

Rodin aveva avidamente assorbito e bloccato nel marmo del "Il bacio" la tensione vitale che si sprigiona dall'unione di due corpi. Quante donne Rodin aveva dovuto amare perché le sue mani potessero modellare con sicurezza quell'istante, divenuto ora eterno? Era questa trasfigurazione temporale che finalmente portava allo scoperto le nascoste, forse inconsapevoli, ragioni della necessità dei suoi innumerevoli amori. Carla Lonzi, nel dialogare con il suo compagno Pietro Consagra, coglie improvvisamente le dissonanze non più negabili del loro legame: *"Tu sei pronto a tradire - gli dice - a tradire le ragioni del rapporto per dare spazio alle ragioni dell'opera, cioè preferisci far vivere l'opera e te stesso in quanto autore piuttosto che te stesso in quanto partecipe del rapporto"*. E, ancora, chiede a se stessa: *"Perché Pietro non si è mai accorto di me quando stava in fase creativa"*, mentre riferendosi a se stessa, dice: *"Io voglio comunicare con lui e amarlo"*. Quanto stridente questo suo desiderio con le parole di Pietro Consagra: *"Io sono abituato a vivere di me"*, che, come un bisturi, separano dolorosamente due universi esistenziali.

Consagra, Bergman, Rodin,... quanti... quanti... il loro fare, il loro agire allude per subito elidere un debito a quel corpo femminile da cui ha preso l'avvio il loro percorso esistenziale; quel corpo femminile punto di partenza del loro universo simbolico e fantasmatico.

[E perché, perché, uomo, la tua violenza? Quel gesto così estremo, così nudo in quella specie di primitiva incolta sessualità mi suggerisce conflitti mai sanati: nostalgia e ostilità per un corpo materno da cui ti sei sentito un giorno abbandonare; attrazione verso e paura di perderti in un punto, in un istante, che ti renderà un nulla, dissolto nelle vibrazioni immutate che trascorrono il corpo cavo cosmico.]

Ogni nascita è metafora di tutte le nascite. Tempo presente e tempo eterno prendono origine uno dall'altro ed è qui, sul mio corpo di donna, che si intrecciano e si rimandano l'uno all'altro. È qui, sul mio corpo, che si salda l'orizzonte del finito all'infinito. Come potrebbe, il corpo maschile, evocare altri spazi, altre dimensioni? In quale punto della volta celeste ne potremmo riconoscere l'immagine? La sua forma è così definita e solare da precludere ogni possibile

trasformazione fantastica. E, chissà, un giorno ciascuna potrebbe scoprire che non vi è alterità disgiunta perché, sepolti nel suo corpo ribelle, non troveremmo che segni, tracce, sigilli di noi stesse.

L'amore dell'uomo cos'è? - si è chiesta Carla Lonzi.

Fuga e ineludibile ritorno - le risponderei - in un processo senza fine. E l'amore della donna cos'è? - si forma spontanea, inevitabile sulle mie labbra l'altra domanda.

E ricomposizione con una parte di sé - bisbiglio sottovoce - per la cui perdita non è possibile trovare pace. La principessa non ha luogo, definito da rigidi paletti, dove condurre il principe. Il suo luogo è fluido, permeante, invasivo, è ovunque e in nessun posto. La principessa lo porta con sé.

[Distesi nella penombra, ci guardavamo nell'attesa ... Nulla per me esisteva se non quell'unico luogo, quell'unico momento Entrambi venivamo da lontano da percorsi altri a cercare qualcosa che non ci eravamo detti. Le sue mani avevano dissolto i confini del mio corpo. Non restava che accettare di darsi di confondersi l'uno nell'altro. I rumori del mattino bussarono ai vetri. Insistenti mi spinsero verso un nuovo giorno.

Mi volsi verso di lui. I nostri sguardi si incontrarono. Io chiusi gli occhi: non sopportavo lo scorgere di una luce che già correva verso uno spazio non mio. Non saprò mai cosa lui trovò in me. Non gli dissi e non potrò più dirgli che io non cercavo che lui. Mezzogiorno. Già percorrevamo sentieri paralleli. Ferita, ritornai a farmi ferire.]

Negli anni è rimasto in me immutato il desiderio di intrecciare i fili della notte e del giorno.

Negli anni non ho smesso di sognare un luogo mitico, in cui universo maschile e femminile si riconoscano in un mutuo specchiarsi. E non vorrei arrendermi alla consapevolezza dolorosa, che pure ho, che essi potranno forse toccarsi per un istante, per una notte intera, ma solo incidentalmente, solo in tangenza.

Una soave osmosi

di Maria Nadotti

La dolcezza delle mani. Il rumore soffice e silenzioso della pelle sfiorata dalle dita. Lo si sente solo da vicino, dentro e fuori insieme, frusciarne e forte, suono di vento sull'erba. Ha bisogno di tempo per farsi ammettere, poi inconfondibile penetra la vista e l'udito, satura i sensi, cancellando i confini tra i corpi. Nessun altro gesto riesce a stabilire intimità più completa. Come se un corpo respirasse attraverso l'altro, animandosi nel contatto. Si può avere memoria o cognizione, si può sapere di sé, se non attraverso l'osmosi soave che, annullando la separazione tra il tuo e il mio, dice al corpo il suo contorno?

Ci sono corpi che non vengono mai sfiorati, che non conoscono il suono del vento. Corpi senza superficie e perimetro, il fuori li assedia in un vuoto d'ombra.

A forza di non venire toccate, di non sentire su di sé il desiderio dell'altro, si finisce per perdersi. Dolorosa amnesia del corpo che, per vedersi e rappresentarsi a se stesso, ha bisogno di essere guardato e parlato dall'esterno. Ci sono se tu mi guardi. Ci sono se tu mi vuoi. Tu mi fai esistere con il tuo sguardo e ancora tu disegni con le mani il mio profilo.

Mancanza di azione in proprio, *défaillance* della volontà. Il corpo racconta la confusione tra attivo e passivo, tra travolgimento e consegna consapevole di sé, tra la dolcezza del volere e l'incredulità o il dolce terrore dell'essere volute.

Corpo femminile, corpo adolescente, ammalato di vuoto. La sua modalità è l'attesa. O la seduzione. La seduzione dell'attesa. Quale promessa c'è nello sguardo di chi, desiderandolo, lo rende accettabile a se stesso? Può la distrazione momentanea o la diversione definitiva dell'altrui sguardo cancellarlo, restituirlo a quel cono di indefinizione e oscurità cui l'aveva sottratto per forza di desiderio?

C'è, alla fine di ogni amore, un ritorno nel buio. Il corpo, territorio della passione e dello sconfinamento amoroso, viene restituito alla solitudine e al silenzio. A cessare non sono solo i gesti del desiderio e dell'erotismo, ma anche la loro nominazione, quell'irresistibile leggerezza della parola che l'intimità amorosa mette liberamente in circolo. Parola innocente, giustificata, da inizio del mondo, quando tutto sembra poter essere battezzato da capo, inventato nel dargli nome. Al lutto dei sensi si accompagna quello del discorso. A un corpo, forse, se ne sostituirà un altro. Persa, per sempre, sembra la tenerezza che si accompagna alla sorpresa del dire e del sentirsi dire. Se il corpo, la pelle, la parola sono la superficie di massima esposizione, l'altro ha su di essi un potere teoricamente infinito: il potere di lasciarli al loro letargo o di risvegliarli, di animarli o perpetuarne lo stato amorfo.

"Sebbene tutti nasciamo con dentro una scatola di cerini, da soli non ci è possibile accenderli; abbiamo bisogno, come in un esperimento chimico, di ossigeno e dell'aiuto di una candela. Solo che nel nostro caso l'ossigeno deve venire, per esempio, dal fiato della persona amata; la candela può essere un cibo, musica, carezza, parola o suono qualsiasi che faccia esplodere il detonatore e accendere così uno dei cerini. Per un istante ci sentiremo travolti da un'emozione intensa. Dentro di noi si produrrà un gradevole calore che andrà dissipandosi a poco a poco con il passare del tempo, finché una nuova esplosione non lo ravvivi. Ogni persona, per vivere, deve scoprire quali sono i suoi detonatori, poiché la combustione che si produce ogni volta che se ne accende uno è ciò che nutre d'energia l'anima. In altre parole, tale combustione è il suo alimento. Se non scopriamo in tempo quali sono i nostri personali detonatori, la scatola di cerini si inumidisce e non riusciremo a accenderne neanche uno. Se questo succede, l'anima ci esce dal corpo e se ne va errando nelle tenebre più profonde cercando inutilmente di procurarsi da sola il proprio alimento, senza sapere che è proprio il corpo, che ha lasciato inerme e pieno di freddo, l'unico che potrebbe darglielo." (1)

"Se non puoi entrare in una stanza senza che mi senta pervasa da un'onda di fuoco, e se, dovunque mi tocchi, il tuo contatto fa pulsare un cuore, e se, quando mi tieni stretta e io non parlo, è perché ogni parola dentro di me pare trasformarsi in un'emozione vibrante, e i miei pensieri diventano una grande macchia dorata..." (2)

"Mi hai svegliata da un lungo letargo, da una tediosa acquiescenza a limitazioni convenzionali, a un'inutile autocancellazione. Ero goffa e impacciata poiché tutta una parte di me era addormentata nel senso letterale del termine. Ricordo la notte in cui andammo a vedere

la *Figlia di Iorio*, che al momento della scena della cantina, quando la Figlia rimanda l'uomo da sua madre (non ricordo più un solo nome), ed egli ci va, ma prima si gira e le dà un bacio, e a quel punto lei non riesce più a lasciarlo andare - ricordo che tu ti sei girato verso di me e mi hai detto ridendo: 'Questa è una cosa di cui tu non sai nulla.' Bè, dopo poco sapevo; e se ho continuato a sembrare inespressiva, riluttante, 'sempre in procinto di andarmene', come mi dicevi tu, è perché avevo scoperto in me stessa tali potenzialità emotive su quel piano che temevo, se ti avessi concesso di amarmi troppo, di non trovare il coraggio sufficiente quando fosse giunta l'ora di andarmene davvero!" (3)

Qual è la parte di sé letargica e spenta, soffocata e mortificata, ma non soppressa, cui si riferisce Wharton? Evidentemente quella della *jouissance* erotica, zona a rischio, incapace di alimentarsi in proprio, che postula la dipendenza come propria condizione d'esistenza. Anche ipotizzando di conoscere intensità e modalità dei propri desideri e piaceri, resta infatti prerogativa altrui soddisfarli e dispensarli. E non è di tutti riuscirci. Perché si crei quello stato aurorale di felicità che viene dal lasciarsi andare o dal perdersi, cui allude Wharton, bisogna che la situazione amorosa mimii regressivamente scenari d'origine assolutamente sbilanciati in favore dell'amato. A lui la potenza di dare e togliere la vita, a lui fantasticamente la responsabilità di compiere un saldo impossibile: farti essere insieme adulta e bambina, oggetto erotico e corpo bisognoso, potenza assoluta e totale impotenza, seduzione e asservimento. L'uomo che risveglia il corpo di una donna non le insegna a usarlo per il suo piacere, ma per legarsi a lui.

Il desiderio femminile nasce insieme al proprio oggetto e ne dipende. Fuori dalla relazione, rischia di non comparire mai più o di non riuscire a riconoscersi. Un sapere che non si capitalizza, che riparte ogni volta da zero, gregario, incerto e per questo terribilmente esigente. Cieco.

Si può desiderare qualcuno solo per il desiderio di essere desiderate. Come conferma d'esistenza.

Che pena e che paura, che sorpresa, nell'ammettere la propria assuefazione al corpo dell'amato. Non poterne più fare a meno. Sapere che è il suo sguardo a darti un centro e non volere perdere i gesti che danno al tuo viso la forma che lui vuole e che tu chiedi.

Tu mi fai bene, tu mi fai morire: potere assoluto, dispotico, arbitrario. Ma a conferirlo è stato

chi lo subisce, non chi lo esercita. Nessuna simmetria, eppure nessun colpo di mano: l'attrazione fisica, l'innamoramento della carne, risponde a regole preverbalì, che non conoscono il compromesso o l'arte della mediazione. Se non mi tieni, cado. Dichiarazione di bisogno originario, da cui l'amato può ritrarsi inorridito, inadeguate comunque le sue forze a riempire un vuoto che tanto esplicitamente si dichiara.

Lezioni di piano, di Jane Campion. Un film sull'amore e sulla gelosia, ma ancor prima un film sull'innamoramento e sull'attrazione niente affatto fatale dei corpi. Lei, bellissima e muta, parla attraverso i tasti del suo pianoforte e attraverso la figlia bambina, con cui comunica a segni. La voce, prigioniera del corpo, è stata sostituita dal tatto: le dita che accarezzano la tastiera, i capelli della figlia o il corpo degli uomini, dicono e interrogano. In questo universo anaverbale, i sensi sono diventati il luogo del discorso. E, paradossalmente, la comunicazione ha una simmetria perfetta. Se gli uomini si incantano davanti al mistero del suo corpo bellissimo e impenetrabile e se ne lasciano in qualche modo intimorire/passivizzare, lei, libera dalla forza inibitoria della parola, può prendere l'iniziativa e manifestare il suo desiderio. E' lei infatti a esplorare i corpi maschili, a concedersi l'emozione della curiosità, a inventarsi i gesti del desiderio. La sua non è una reazione al desiderio altrui, un suo riflesso, né la passiva inerziale attesa di chi sa di dovere comunque essere presa. C'è determinazione, scelta, capacità di rischiare, di dire sì oppure no, senza lasciare che gli eventi decidano per lei. L'apprendistato sessuale, che è anche apprendistato amoroso e che nel film avviene in apnea di parole, produce finalmente una voce non più fuori campo.

Note

(1) L. Esquivel, *Dolce come il cioccolato*, Garzanti, Milano, 1991

(2) E. Wharton, *Lettere a Morton Fullerton, 1907-1931*, Rosellina Archinto, Milano, 1990. pag. 25

(3) *idem*, pp. 52-3

Il corpo, una terra d'altri

di Lea Melandri

In un articolo comparso sulla rivista Lapis" (n. 8 - giugno 1990), Rossana Rossanda, parlando del corpo, scrive:

"Il corpo nasce, invecchia e muore e noi nasciamo, invecchiamo moriamo con lui: con, come se fosse altro da noi. Alzi la mano chi non direbbe la stessa frase. Non percepiamo il corpo come un 'modo', se non un involucro, del nostro essere? Malgrado che sappiamo bene di non esistere senza di esso, lo sentiamo come qualcosa di interno/esterno. Invecchiamo, ci ammaliamo, moriamo nostro malgrado; è lui, il corpo, che ci trascina nei suoi ritmi, programmi e disastri. " (1)

Una notazione, espressa quasi con le stesse parole, si trova nel libro di Alberto Asor Rosa, *L'ultimo paradosso*:

"L'ipotesi di ricerca potrebbe essere formulata in questo modo: staccarsi dal proprio pensiero, come siamo stati capaci di staccarci dai miti, dalle religioni, dalle figure - e dalle persone... La consapevolezza che questa non sia un'impresa impossibile (e tanto meno assurda), emerge in quei momenti in cui, per le ragioni più diverse, avvertiamo di stare dentro il nostro corpo come in un involucro che ci appartiene ed è nostro, ma che non è noi: un sovrappiù, un'aggiunta, una localizzazione forzata, un meccanismo sovrapposto con le sue leggi e i suoi limiti rispetto ad una potenzialità illimitata di conoscenza. Sono i momenti, in cui ci accade di sentirci ospiti di noi stessi. " (2)

Se è vero, come scrive Rossanda, che una "magica preclusione" costringe lo sguardo - e quindi la conoscenza - a fermarsi sulla soglia del nostro corpo, come se "oltre la pelle" si estendesse un "mistero negativo e vagamente ripugnante", non è lo stesso per il desiderio che, nelle forme più diverse, ha continuato a situare, al di là di quella barriera, il luogo di una beatitudine sconosciuta. Tale è, per Asor Rosa, "l'unica rivelazione" di cui l'uomo non sia stato considerato

degno dai sacerdoti e dai filosofi, "quella di sé a se stesso", la possibilità di una coincidenza del nostro essere con ciò che siamo, il comporsi armonioso, "dopo un'infinita serie di separazioni", di biologia e pensiero.

Ma si può anche immaginare che un sentimento così duraturo, capace di tenere insieme le spinte contrapposte della speranza e della nostalgia, sia strettamente connesso proprio con quella percezione di *alterità*, che riguarda il nostro essere fisico, e che nell'esperienza femminile si complica di un ulteriore carico di estraniamento: il modello imposto alla donna dall'esterno, ma così radicato in lei da far credere che si possa "passar la vita senza percepire altro che quel tessuto di immagini ricevute" (3). Forse è per questo che, più di ogni altro, il desiderio che si protende verso l'ascolto del "linguaggio tutto materiale del corpo", incontra rapidamente la sua smentita: sia che si accorga di aver confuso felicità con dolore, di aver perseguito una ricerca a cui non è dato appagamento possibile, sia che inspiegabilmente finisca per confondere il "massimo di ritrovamento" con la perdita di sé.

Per la sua collocazione - all'incrocio tra un'eredità biologica e psichica, che si ripropone quasi immutata nel tempo, e le forme di volta in volta diverse a cui lo ha piegato la civiltà -, il corpo appare particolarmente esposto alle influenze esterne. Stretto tra il mistero della nascita, l'appartenenza a un altro essere, e i segni non meno fatali e incontrollabili che lasciano su di esso le contingenze storiche, è inevitabile che si configuri, nel momento in cui lo facciamo oggetto dei nostri pensieri, come una *terra d'altri*. Come se non fosse parte indivisa dentro l'unità concreta del nostro essere, la sua presenza, sempre leggermente scostata rispetto al punto di osservazione - a fianco, di fronte, alle spalle - ci tiene all'erta, costretti a spiare accadimenti impercettibili, al suo interno, o a proteggerla dagli imprevisti del mondo in cui si muove. Si può dire che giriamo attorno al corpo molto più di quanto non *ci sentiamo corpo*, e forse, quando ci sembra di averlo perso di vista, è perché gli stiamo così a ridosso da impedirgli persino il respiro.

Qualunque siano le vicende che hanno contribuito a tenere un individuo più o meno diviso in se stesso, la relazione che si stabilisce tra il pensiero e la naturalità del nostro essere, assume perlopiù l'aspetto di un *incontro mancato*. La rarefazione o, al contrario, l'eccesso di stimoli fisici, in un'età in cui la coscienza emerge a fatica da quell'irripetibile impasto di scoperte, sentimenti, emozioni e sogni, che è l'infanzia, possono avere esiti analoghi nel rendere impraticabile la memoria, e mute le voci che un tempo ci hanno atterrito o incantato. Di

un'esperienza del corpo, che è stata invasiva o che si è eclissata troppo in fretta, le parole portano segni ambigui di rimpianto e di inimicizia, di radici materiali incancellabili e di perdita. Raccontano di amori non ricambiati e di connubi mortali, di avvicinamenti illusori e di divaricazioni forzate. Nella denuncia del silenzio, o della impossibilità di dire, le scritture spesso lasciano intendere che il desiderio non ha mai smesso di guardare *altrove*. Ciò fa pensare che non sia solo lo scacco prodotto dalle leggi del ciclo biologico su un "io", che si è immaginato eterno e onnipotente, a rendere *altra, diversa e sconosciuta* la materia di cui siamo fatti, ma che un peso non indifferente sia da attribuire al sogno che ha creduto di ravvisare, nelle vicissitudini del corpo e del pensiero, i destini congiunti e poi divisi di un figlio e di una madre. Non diversamente da quanto accade nella vita dei singoli, la fisicità costitutiva di ogni essere si presenta sulla scena sociale con aspetti contraddittori: è corpo estraneo, imprevisto, ingombro, ma anche figura che il desiderio dell'uomo ridisegna ossessivamente su una materia assente, imprevedibile, che muove contro quelle forme perfette e levigate un'oscura resistenza. Se l'immagine femminile corrente è sempre più sogno di carta stampata, la corporeità in genere, che si fa presenza pubblica, è segnata in modo quasi esclusivo dalla sofferenza e dalla morte. La legittimità per entrare nei luoghi della convivenza civile viene data paradossalmente a un corpo che nessuno vorrebbe riconoscere come proprio, quello straziato dalle ferite della guerra, della miseria, da condizioni disumane di lavoro e di ambiente. In entrambi i casi, non è la "forma vivente" del pensiero quella a cui è consentito esporsi, così insistente, allo sguardo, ma il suo involucro di carne, divenuto maschera di orrore o di incantamento.

Se si fa attenzione ai frammenti rari che nella scrittura degli uomini parlano ancora la lingua di un'esperienza vicina alle radici materiali della vita, ci si accorge con sorpresa che quanto vi è di naturale nell'esistenza degli individui, deve sottostare a una specie di morte o di cancellazione, perché la parola possa farlo proprio e restituirlo come rimpianto di uno stato di felicità perduta. Una volta che un pieno vitale è stato trasformato in un deserto, si può tornare a desiderarlo, ma è uno strano amante quello che, per accostarsi al corpo, si mette a salire vette anziché scavare in profondità.

"Noi artisti! Se amiamo una donna, finiamo facilmente per odiare la natura al pensiero di tutte le ripugnanti circostanze naturali cui ogni donna è sottoposta: in generale preferiamo sorvolare su questo pensiero, ma se accade d'esserne sfiorati, l'anima nostra ha un sussulto di impazienza e, come si è detto, ha per la natura uno sguardo di disprezzo... Ed ecco che chiudiamo gli occhi contro tutta la fisiologia e decretiamo per noi stessi in segreto: non voglio sentir dire che l'essere umano sia qualcos'altro ancora,

oltre anima e forma!... Basta amare, odiare, desiderare, in generale sentire — e subito sopraggiunge in noi lo spirito e la forza del sogno, ed ecco allora che, con occhi bene aperti e freddamente di fronte ad ogni pericolo, ci mettiamo a salire sulle vie più rischiose, là sopra i tetti e le torri della irrealtà e senza la minima vertigine, come se fossimo nati per arrampicarci, noi nottambuli diurni! Noi artisti! Noi taciti come i morti, infaticabili aviatori, sulle alture che non vediamo come alture, ma come le nostre pianure, le nostre sicure contrade. " (4)

Se è la "ripugnanza" per le condizioni materiali dell'esistenza a dare all'"anima", un "grande dolore", come scrive Nietzsche, può riportarlo verso le "ultime profondità" del nostro essere, ma in questo cerchio, che si chiude intorno al corpo e al pensiero, come parti contrapposte di uno stesso individuo, si affacciano rivelatrici le figure della nascita.

"...noi dobbiamo generare costantemente i nostri pensieri dal nostro dolore e maternamente provvederli di tutto quel che abbiamo in noi di sangue, cuore, fuoco, appetiti, passione, tormento, coscienza, destino, fatalità..." (5) Parlando dei "significati" che formano il sedimento nascosto delle parole, Asor Rosa richiama in modo ancora più esplicito la vicenda originaria:

"C'è una lingua delle parole, che è più ricca di quella del pensiero, che porta dentro di sé il pensiero come una madre gravida il proprio bambino. Ogni comunicazione è una parola che partorisce un pensiero. In questa storia eterna, si è finora troppo attirata l'attenzione sul prodotto del parto, sul suo contenuto: sul figlio. Bisogna d'ora in poi rivalutare la madre, la grande fattrice, la depositaria di ogni rapporto possibile. Se così accadrà, potremo assistere a nuovi inaspettati rinascimenti..." (6)

Le immagini del parto e della nascita, della madre e del figlio, a cui si ricorre quasi inavvertitamente per dire che si vorrebbe "dar corpo ai pensieri", sembrano essere qualcosa di più che semplici metafore o espedienti narrativi. Nel momento in cui il pensiero "si ritrae" dalla storia per ritrovare, all'inverso, la strada che conduce ai suoi "vincoli biologici" - come nel libro singolarissimo di Alberto Asor Rosa -, ci si accorge di quanto peso, sia pure fantastico, abbia la nascita - distacco e differenziazione dal corpo materno - nel consegnare al figlio un corpo vissuto come *terra d'altri*, luogo ambiguo di estraniamento e di ricomposizione.

Vista dal luogo che si è lasciato alle spalle, o che ha creduto di cancellare, la storia appare attraversata da un movimento opposto: corsa verso il passato, "regressione fin dentro il ventre materno". Nostalgia e speranza coincidono: il paradiso a cui si mira è lo stesso da cui siamo partiti.

Non è chiaro, in quest'idea di ritorno, quanta influenza sia da attribuire al dato biologico - la vita sospesa tra due "assenze", polvere che torna alla polvere -, e quanto al sogno di potersi ricongiungere con la madre, o all'intuizione inconsapevole di non essersene mai staccati del tutto. La prima e più forte angoscia di morte, forse, è pensare che quel cordone ombelicale si sia spezzato per sempre. E come se l'uomo avesse lasciato in consegna al corpo da cui è nato, il calore, la fisicità, gli affetti, che sono parte integrante del suo essere, per cui è lì dove torna a cercarli, e se non può regredire fino alla nascita, spera almeno di trovarli, pacificandosi, in morte. La differenziazione che opera il pensiero, strappandosi violentemente alle sue radici biologiche, finisce perciò per interessare, insieme al corpo femminile, il corpo stesso dell'uomo e le vicende che lo attraversano. Segna il confine tra un sesso e l'altro, ma, per i suoi aspetti immaginari, anche tra sé e sé.

Nel viaggio che va all'incontrario, dalla storia alla biologia, alla ricerca delle ragioni profonde dell'esistenza umana, per sapere "chi siamo", anche le modalità con cui questo "spostamento" dovrebbe avvenire, diventano rivelatrici.

"Bisogna imparare ad affondare la psiche nell'interiorità: sotto il sistema dell'informazione, vorticoso, rutilante, prodigo di notizie sempre nuove, bisogna costruire una rete di relazioni catacombali, create scavando nei meandri psichici e allacciando tra individuo e individuo canali sotto la superficie visibile del vissuto... E come imparare una lingua nuova." (7)

Per difendersi dal vortice dell'informazione e per accostarsi a quella "memoria della materia" che è "depositata e nascosta nel profondo del nostro essere individuale", occorre scavare "cunicoli" nell'interiorità, "relazioni catacombali", imparare una "lingua nuova". Il tentativo di approdare a un' "esistenza meno astratta" passa dunque attraverso la fantasia di riallacciare quei "canali" corporei che hanno tenuto insieme la madre e il figlio, come se lì, in quella lontana, sotterranea relazione, che non conosceva ancora il distacco e la diversità, fosse nascosta la "fisica eloquenza" che si va cercando.

Ciò spiegherebbe perché l'accostamento a un'individualità concreta si profili inspiegabilmente come liberazione, pacificazione, ma anche rischio di morte. Se ciò che si fantastica è il ritorno al ventre materno, con cui ci si è confusi all'inizio della vita, il pericolo di esserne di nuovo assorbiti ricompare. Della "memoria del corpo" si dice infatti che, se emergesse improvvisamente alla luce, ne resteremmo così affascinati da voler "rinunciare a vivere". Allo stesso modo, la "soglia" dove ancora si compongono in pace pensiero e materia, idee e cose,

benché assomigli alle acque "limacciose" della nascita, viene collocata indifferentemente in prossimità dell'utero o del sepolcro. L'esperienza del "maggior possesso di sé" appartiene al tempo dello "stare nascendo", o si dà quando, in punto di morte, essendosi il pensiero liberato dai "contenuti spuri e episodici", può emergere il "linguaggio tutto materiale del corpo".

"Perdersi" e "possedersi" sembra che possano coincidere su quella soglia -punto di inizio e di arrivo dell'esistenza - che, se fosse possibile "sognare" almeno una volta, ci consentirebbe di combattere il potere riduttivo di una cultura avulsa dalle sue radici, e la corazza guerresca che la comunità degli uomini ha eretto contro il mondo interno.

"Se riuscissi a sognare una sola volta quella soglia, quel confine, quella cesura, quella separazione, quel ponte, quel fiume limaccioso, in cui le cose non sono ancora idee e le idee sono ancora cose, riterrei possibile togliere ogni potere alla maledetta cultura per darlo agli uomini. Ma gli intellettuali - coloro i quali non a caso hanno inventato concetto e pratica del terrorismo - sorvegliano armati le strade che portano a quella estrema regione. " (8)

"Uomini. Sediamo da secoli in gruppo intorno ad una tavola - non importa se rotonda o quadrata - impartendo il comando cui la nostra funzione ci abilita, distribuendo il potere che il nostro ruolo ci assegna. Anche fra amici indossiamo corazza: i momenti più intimi della nostra conversazione passano tra celate accuratamente abbassate. Le nostre mani sono chele in riposo. Gli orgogliosi sanno fare tutto questo con dignità e fierezza, i vili lo ostentano codardamente per incuter timore: ma gli uni e gli altri stanno diritti soltanto perché c'è una corazza a sostenere il filo della schiena o una spada a cui appoggiare il fianco stanco. Il nostro volto, il nostro corpo sono pur là, dietro quelle biancheggianti, livide spoglie. Ma non oseremmo pensare di rinunciare al nostro circolo e alle sue leggi neanche se ci fosse promessa in cambio una libertà sconfinata, una gioia senza pari. Sediamo, intenti a noi stessi, alla nostra forma, al nostro decoro, al nostro eroismo, alla nostra dignità: al nostro essere-per-sé, custodito da un simulacro d'acciaio e da una maschera di ferro... A forza di tenere il corpo in armatura, ne risuliamo un poco rattappiti, le giunture scricchiolano e nel muovere ci procurano dolore. Talvolta ci sorge il sospetto che il nostro sacrificio, offerto a divinità tanto astratte quanto crudeli come quelle che compongono la religione dell'ascetismo guerriero, sia scontato ed inutile, e persino oggi un poco patetico: ed aspiriamo ad uscire da qualche crepa della vecchia armatura, a scivolare furtivi sotto quel tavolo, per guadagnare la porta della riunione e uscire a respirare aria pura. Ma non appena fissiamo lo sguardo nello sguardo dei nostri compagni, attraverso la fessura della celata, che taglia il nostro occhio molteplice riducendolo al filo diritto di una lama, e vi scorgiamo la nostra stessa disperazione, la nostra prigionia, il nostro

dolore, il nostro stesso smisurato orgoglio, il nostro disprezzo per tutti gli estranei alla cerchia - non appena sguardo con sguardo di nuovo s'incatena, subito il desiderio di libertà, l'ansia di gioia ci abbandonano -, e scopriamo che non potremo mai lasciarli [...] L'unico passo in avanti nella cultura degli uomini da due millenni a questa parte è stato, infatti, la soppressione del re: ma questa soppressione non ha cancellato il circolo, se mai lo ha rafforzato, liberandolo della maglia più debole. Sono secoli che gli esseri umani maschili vivono così; e con questo modo di vita affonderanno. " (9)

Da un lato dunque l'estraniamento dal proprio corpo discende dal tipo di civiltà che gli uomini si sono data, dimentica dei suoi fondamenti concreti e sedotta da un "universo di segni" scollato dalle cose; dall'altro rimanda allo "zoccolo duro della nostra sopravvivenza biologica". Per effetto di questo "confine", il corpo ci appare come un "involucro che ci appartiene ed è nostro ma che non è noi". L'individuo sarebbe così stretto tra due vincoli, tirato da un capo all'altro di una traiettoria che non sembra aver nessun passaggio intermedio. Ma l'accorata nostalgia con cui l'uomo va a ricollocare la felicità nelle "regioni" del suo inizio, fa intravedere, tra biologia e storia, lo strato ancora sepolto, non esplorato, del sogno che vuole che l'organismo unico originario perduri oltre la nascita, che un "ovario invisibile" (per usare un'espressione di Paolo Mantegazza) ancora avvolga, si stringa attorno al figlio, divenuto uomo.

Legate a questo sogno o incubo, appaiono due esperienze raccontate nel libro di Asor Rosa: la contemplazione della propria immagine in uno specchio e il piacere sessuale.

"Una volta, nella solitudine di un grande albergo situato in una città modernissima lontana e desolata, mi è capitato di 'fissarmi ' per un tempo incalcolabile (minuti? ore?) nello specchio della mia stanza. Ad un certo istante mi sono accorto (sono ancora riuscito ad accorgermi) di essere risucchiato lentamente ma inesorabilmente all'interno della mia stessa faccia: i pori della pelle si allargavano a dismisura come nere cavità senza fondo, ognuno dei tratti del volto sembrava tanto fermo da portare quasi un segno nero a margine, gli occhi si concentravano e si impietrivano sempre più nel disperato sforzo di afferrare il senso recondito di quel volto sconosciuto che gli stava davanti: ma gli occhi che mi guardavano dallo specchio facevano esattamente la stessa cosa nei miei confronti. Nessuno dei due sapeva chi guardasse l'altro e perché. Questo è ciò che io chiamo coltivazione del delirio: in quel momento ho sentito che sfuggivo del tutto a me stesso e ho imparato cosa voglia dire 'uscir di senno ' a comando, per una sorta di libera e avventurosa scelta del proprio destino... " (10).

Il nostro volto, fissato in uno specchio, si costituisce immediatamente come *corpo altro*, ignoto,

distaccato, che si erge di fronte a noi minaccioso - i pori trasformati in "nere cavità senza fondo", capaci di risucchiarci. Ma la paura del delirio o della morte, come sfaldamento delle parti di cui si compone l'organismo, si associa contraddittoriamente al piacere insperato di potersi liberare di se stessi, sciogliersi dai "lacci" di un faticoso sforzo di controllo, trasformare "l'uscita di senno" in una avventurosa scelta del proprio destino. Il corpo che si fa straniero, "il massimo di ignoto concepibile", libera energie trattenute, smaniose di andare "a passeggio per il mondo". E difficile non vedere analogie con l'atto di espulsione (o di estraniamento) con cui il soggetto storico ha creduto di poter rappresentare la sua nascita: congedo da una matrice limitante e mortale, divenuto poi modello per ogni liberazione che non riconosca delle necessità biologiche.

Nella descrizione del congiungimento carnale il movimento è opposto: contro "l'infinita serie delle separazioni", che ha il suo principio e la sua impronta dolorosa nel distacco dal corpo materno, il possedere e l'essere posseduti restituisce, sia pure in un solo "fulmineo istante", l'essere alla sua interezza. La fusione di due destini in uno salda la duplice ferita che si era aperta nell'organismo armonioso e perfetto dell'origine e, contemporaneamente, nell'individuo a cui era toccato camminare nel mondo, portando dentro di sé il peso di parti fra loro in guerra. Ma il luogo che può condurre così vicini alla "rivelazione" ultima e tanto attesa di ciò che "noi effettivamente siamo", è lo stesso che ha dato la forma iniziale e duratura al mistero, o al paradosso, di una vita costretta a cercare appartenenza nell'alterità, compattezza nell'estraniamento.

"Nel possedere e nell'essere posseduto attraverso il congiungimento carnale si può uscire di senno... nel senso più profondo, che in quell'istante si deve essere disposti a superare ogni limite nel controllo reciproco delle varie parti del proprio essere... Userò la parola giusta: fondere. Tutto si scioglie, tutto si fonde, le connessioni saltano, non c'è una sola relazione che tenga, si è tutto in un solo fulmineo istante. Insomma, il piacere, come la morte - quand'è pervenuto al suo più alto livello - mette di fronte al confine estremo dell'essere: oltre il quale non c'è nulla..." (11).

"L'unico momento in cui due destini arrivano sul serio a penetrarsi, è lo stesso in cui ogni comunicazione cade... Si era in due - e si diventa uno solo: sembra il massimo dell'identificazione, il massimo della conoscenza -, ma non ci si può parlare..." (12).

"Quando uno arriva a 'quel punto', crede di essere ad un passo da quella soglia estrema del piacere, che consiste nel sapere ciò che si è." (13) "...la stessa natura del rapporto tra piacere e sofferenza, il quale,

sul piano sperimentale, è innegabile, dovrà essere cercata a una profondità maggiore: in una zona in cui, più direttamente, biologia e pensiero tornano a riunificarsi, dopo l'infinita serie delle separazioni, a cui la condizione umana li ha sottoposti... disperata ricerca dell'essere, che nel congiungimento carnale trova uno dei suoi momenti estremi... Ma è ben per questo che nel buio profondo ed oscuro del piacere tanto il nostro essere ambisce gettarsi e sprofondare: con il nulla prima e il nulla dopo, è solo quella imboccatura di vulcano, ad assumere l'apparenza dell'ultimo rifugio, dell'ultimo riposo. " (14)

"Il momento in cui l'uomo sta per giungere alla conoscenza assoluta è anche quello in cui gli viene a mancare la luce dello sguardo..." (15).

"L'esperienza, certo, ci dice che questi confini sono valicabili. Ma il piacere è credere e provare che possono essere superati: che ci sia al di là di essi, un regno... un paradiso di leggerezza e di aria, volubile e mutante, ma certo e inalterabile, per quanto questo corpo, attraverso cui il piacere, battagliando e distruggendo, passa e si mostra, è solido, pesante, immodificabile. " (16)

"La rivelazione non potrà dirci nulla di più di quanto già in profondità siamo e sappiamo: sarà un lento, pacato affiorare e un risolversi di tutti i nodi dell'essere; sarà uno scioglimento... nessuna contraddizione tra il dire e il fare, tra il pensiero e l'essere; il paradosso sarà consumato... Non avremo più bisogno di nulla e l'assenza di bisogni, sottraendoci alla corporeità e ai suoi limiti, farà anche noi leggerissimi e quasi aerei come fiati. " (17)

La culla che ha visto il nostro essere formarsi e sciogliersi lentamente da un altro, non poteva che diventare, nella memoria del corpo, la soglia felice "dove l'esistenza umana è ancora essenzialmente materia (terra, vorremmo dire) e il senso s'è appena mostrato". Nella "disperata ricerca" di un'unità compromessa dai destini contrapposti della natura e della storia, del corpo e della mente, essa rimane, ridisegnata dal sogno e dalla nostalgia, passaggio insostituibile, a cui la vicenda amorosa presta le immagini e i gesti di una tenerezza antica. Ma l'esito di un processo di individuazione non è lo stesso, se a condurlo è l'accettazione della solitudine e della naturale unità dell'esistenza singola, o la fantasia di una nascita. Sul confine che ha separato la madre dal figlio e, artificialmente, il corpo dal pensiero, è inevitabile che tornino a fronteggiarsi le parti che si volevano pacificate e congiunte, o che l'una sparisca nel predominio dell'altra. In prossimità dell'attimo irripetibile in cui è data una "conoscenza assoluta" di noi stessi, la parola inspiegabilmente tace e lo sguardo si abbassa all'istante, prima di aver "compreso". Altrettanto ambiguo è il "paradiso di leggerezza e di aria" che, superando l'ultima barriera tra biologia, interiorità e storia, va a collocarsi ancora una volta lontano da

una corporeità "pesante e imm modificabile".

Nessuno dei privilegi che l'uomo si è assicurato sottomettendo la donna, sembra poter appagare il suo desiderio maggiore, che è la padronanza di sé, il naturale insediamento in un'individualità concreta. Eppure, il suo viaggiare lontano dalle origini, in una società di simili, seppellendo ogni volta all'interno di una casa cure materiali e piaceri ricevuti da altri, lo ha reso invidiabile al sesso che, per troppa vicinanza al luogo *altro* della civiltà, non ha conosciuto neanche il dono del ricordo e della nostalgia.

Spiare i pensieri degli uomini, ricostruire le forme del femminile a cui guardano da millenni i loro sogni e i loro amori, sforzarsi di adattare alla propria vita, sapendo che saranno fastidiose come un vestito stretto, è la frequentazione del corpo che giustamente Rossana Rossanda si rifiuta di considerare un sapere specifico delle donne. Ma è anche vero che questo sguardo fisso, instancabile nell'inseguire un mondo di ombre, può liberare a poco a poco zone di sensibilità imprevista, frammenti di discorsi regolati da un ritmo naturale, modalità di rapporto che sanno percepire l'aria fra sé e l'altro. Non so se ci sono altre vie per portare alla coscienza destini che si sono sovrapposti e confusi, conosco solo la strada obbligata che sono state per me alcune scritture di uomini, il piacere dispiacere di riconoscere somiglianze, la paziente attesa di un sentire e di un ragionare meno asserviti. La centralità che possono avere avuto lo sguardo e il desiderio dell'uomo nel dare forma all'immagine di sé e alla relazione con l'altra donna, anche se legata alle ragioni contingenti della storia personale, diventa rivelatrice del dissesto profondo che produce l'estraniamento del proprio essere fisico, quando non può contare neppure su un'immaginata differenza di sesso.

Il corpo, nella percezione che ne ha una figlia, essendo anch'essa "nata di donna", prima ancora che alterità tra natura e pensiero, appare come *corpo dell'altra* (la madre, l'amante) e questo, a sua volta, come luogo contrassegnato dal dominio dell'*altro sesso*.

Questa triangolazione, che sembra sprofondare l'essere femminile in un niente di sé, preserva, sia pure in modo distorto, da una espropriazione totale. E l'*altra* - oggetto di confronto, invidia, gelosia - che è *perduta*, consegnata alle richieste e ai codici dell'uomo; a noi resta un *vuoto d'amore e di esistenza*, un annaspere inquieto attorno a una materia che non si lascia prendere. La stessa "mancanza" che spinge l'uomo a cercare il suo "equilibrio organico", come scrive Sibilla Aleramo, nella donna che gli dorme accanto, o che per lui cucina nella stanza attigua a uno studio, non trovando su chi appoggiarsi, si fa domanda di vita non più mutuata

dall'esterno, capace di darsi la propria legge. È un desiderio difficile da definire quello che non conosce ancora il suo oggetto, che spia segnali concreti dentro un'intelaiatura di immagini pronte a divorarli, che non esita a coprirsi con la maschera dell'indigenza e della malattia, per accostarsi a una corporeità sconosciuta. "Sull'inesistenza femminile" ragionano da anni donne che hanno sentito la lusinga nel farsi depositarie di un bene necessario alla "sterile" ragione dell'uomo, la tentazione di trasformare l'indispensabilità in potere, altre che, in una sofferta o esaltata solitudine fisica, hanno creduto di risparmiarsi la disperazione di dover leggere nel proprio corpo, quasi fosse un suo specifico attributo, i segni di un destino naturale comune dei viventi. Per tutte, la ricerca di una autonomia profonda dalla legge che le consegna alla sopravvivenza della specie e al privilegio dell'uomo, sembra passare attraverso il raggiungimento di una concretezza che si dà solo nell'ascolto di sé, nella forzatura della memoria, nel contenimento di affetti troppo inclini a sconfinare. Al di fuori di una corporeità, che nelle forme più diverse - del materno, della bellezza, della sintomatologia isterica - è stata vissuta come *terra d'altri*, forse non ci attende il miracolo di un organismo integro e perfetto, preservato dal corso naturale degli anni, ma solo il piacere e il dolore di gravitare su piedi reali.

Note

(1) R. Rossanda, *Una soglia sul mistero*, in "Lapis" n. 8, giugno 1990.

(2) A. Asor Rosa, *L'ultimo paradosso*, Einaudi 1985, p. 177.

(4) F. Nietzsche, *La gaia scienza*, Mondadori 1971, pp. 79-80.

(5) F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 19.

(6) A. Asor Rosa, *op. cit.*, p. 81.

(7) *ibid.*, p; 26.

(8) *ibid.*, p. 126.

(9) *ibid.*, pp. 79-80.

(10) *ibid.*, p. 91.

(11) *ibid.*, p. 149.

(12) *ibid.*, p. 149.

(13) *ibid.*, p. 150.

(14) *ibid.*, pp. 153-154.

(15) *ibid.*, p. 154.

(16) *ibid.*, p. 155.

(17) *ibid.*, p. 183.

Cercando il prossimo tuo

Le nuove esperienze di solidarietà

di Lidia Campagnano

Ama il prossimo tuo come te stesso: nel comandamento cristiano c'è (già o ancora?)

l'assenza del confine tra amore pubblico e amore privato, tra eros e solidarietà. Ma questa sua evidente natura è stata a tal punto rimossa che, mentre si dà per scontato che alla base di qualunque azione di solidarietà ci sia quel comandamento (trapassato anche nella sinistra e nella cultura laica), si è istituzionalizzato il suo fraintendimento. Da un lato, su un piano, per così dire oggettivo, sono nate istituzioni totali di "solidarietà" con gli infelici, gli sfortunati, gli emarginati (gli orfanotrofi, i manicomi ecc.), che si fondano su un controllo annullante dell'individualità e della libertà, dunque sull'annullamento del carattere relazionale, personale, reciproco dell'amore (in questa istituzionalizzazione-fraintendimento si è distinta proprio la chiesa cattolica), dall'altro, sul piano soggettivo di chi ama, è diffusa un'idea che recentemente si è espressa con candore nel titolo di una trasmissione televisiva molto seguita, a proposito del volontariato nella ex Jugoslavia: «Vivere per sé o morire per gli altri». Dove la prima alternativa era intesa come massima espressione di egoismo, la seconda come sublime generosità. Dove l'amore pubblico è morte, e l'amore privato è solipsismo, e la caduta di un confine tra l'uno e l'altro è con tutta evidenza impossibile, e alla fin fine è impossibile l'amore.

Ma la circolarità tra l'amore di sé e l'amore per l'altro si sta prendendo le sue vendette, come molla originaria che torna a scattare nel momento cruciale e tragico del tracollo della civiltà del fraintendimento razionale. Vendette che si sono espresse da tempo nel modo di incontro fra donne, certamente, dove la discussione del confine tra amore di sé e amore dell'altro, e tra amore personale e investimento amoroso sulla cultura e la vita sociale, è diventato un impegno e un obiettivo esplicito. Oggi però sembra che quelle vendette si rivelino, senza diventare

progetto teorico esplicito, anche altrove.

Per esempio, in quell'enigmatico fenomeno sociale di vastissima portata che va sotto il nome di solidarietà ai popoli della ex Jugoslavia. Si parla di qualcosa come settemila persone, limitandosi a coloro che si sono recati (e recate, in gran numero) personalmente nella ex Jugoslavia. Sono molte di più se vi aggiungiamo il numero di chi si preoccupa e si occupa dello stesso problema d'amore (come cercherò di spiegare) senza spostarsi dall'Italia.

Che vogliono, tutti e tutte costoro? Se lo si domanda direttamente, la risposta è sempre obliqua, faticosa, insoddisfacente: una specie di pudore la blocca, insieme all'evidente timore di dir troppo di sé e non abbastanza dell'oggetto d'amore. Non si ha voglia di insistere sulla condizione di bisogno nella quale si trova l'altro che si va a soccorrere, si vorrebbe invece tesserne l'elogio («ci danno di più di quanto non prendano da noi») e però, una volta tanto, senza idealizzazione («certo, ci chiederebbero volentieri armi»). La differenza tra sé e l'altro viene attenuata, oltre che dalla verità di un incontro tra cittadini di civiltà in fondo non dissimili, dalla convinzione che il destino che ha colpito l'altro potrebbe, un giorno, essere il proprio destino. Viene, al contrario, narrata la differenza tra individui e la differenza di opinioni, dunque la possibilità di articolare dentro la relazione, il conflitto. La relazione, infine, va oltre se stessa perché, dove è possibile, rimanda a una creazione comune: la pace.

Non dappertutto e non per tutti le cose stanno così, in quella forma di amore pubblico che in maniera troppo spiccia viene chiamato volontariato, ma è interessante guardare quel che di singolare e di significativo si trova nella serietà estrema e non fanatica di molte delle relazioni che volontarie e volontari hanno intrecciato in questa esperienza, nella differenza che esprimono rispetto ad altre forme di solidarietà conosciute in passato. Per dire la differenza più eclatante, nessuno, questa volta, ha chiamato costoro a fare quello che fanno, nessuno li ha neppure esortati, né troppo elogiati: peggio, si tratta di una decisione contrastata, nei campi profughi di qui come di là dalla frontiera, e a volte fino alla morte, come è accaduto in Bosnia a tre pacifisti bresciani uccisi da una banda armata come fossero nemici. Da dove viene, allora, questo amore personale e pubblico, privato e politico? Non può darsi storia recente né indagine relativa all'amore privato e personale, perché, fino a che regge lo steccato che lo separa idealmente dalla vita pubblica, la cultura che dovrebbe delinearne la storia non lo vede soggetto a mutazioni. Discipline tra loro separate colgono i sintomi di un suo languire sotto il peso della maturità ritardata o al contrario dell'invecchiamento precoce, della mancanza di

libertà e di esperienza o dell'eccesso consumistico delle medesime. Infine, qualcuno incomincia ad avvertire un ostacolo nella caduta di senso della differenza sessuale: un immiserimento culturale, una forma estrema di omologazione che riporta la materia amorosa sotto il dominio di una regressione alla bestia, questa forma malata che hanno gli umani di avvicinarsi all'animalità e che non riesce affatto a raggiungere le prime "note" della differenza sessuale specificatamente umana, nonostante (o a causa di) tutta la violenza che sprigiona a questo scopo. Tutto questo è stato da più parti visto e colto. Ciò che non è stato visto è la connessione tra questa caduta di senso dell'amore personale e la «parallela» caduta di senso dell'orizzonte e dell'amore pubblico, cioè delle forme di sublimazione e di idealizzazione prescritte dalla nostra cultura, che è bipolare in un senso molto più profondo di quanto non dica il linguaggio della politica: l'amore personale, come è stato civilizzato dalla nostra cultura, per sopravvivere aveva appunto bisogno di quella forma di civiltà che si esprimeva nella sublimazione e nella idealizzazione da parte del «soggetto forte» della relazione amorosa. Senza quell'orizzonte pubblico, non era neppure pensabile il suo versante privato. E non lo è.

Quel soggetto forte - l'uomo - non è più forte, come è noto. E quell'orizzonte pubblico è precipitato, e l'amore torna ad essere, al più, come nella mitologia greca: figlio di Povertà e di Espediente. C'è un'astuzia di vita, nell'andare a soccorrere amorosamente donne, bambini, vecchi e disertori lontano da casa, o nel mescolarsi tra loro in quanto profughi che sopravvivono di povertà e di espedienti, invece che restare a tormentarsi fra le mura del proprio habitat sentimentale soffocato, e probabilmente ce n'è altrettanta nell'evitare di contrapporre al Nuovo Ordine Mondiale uno sforzo di idealizzazione alternativo che si avverte come altrettanto infondato nelle relazioni personali come nelle cose del mondo, almeno per ora. L'astuzia consiste nel mettere una distanza tra sé e il tipo di relazione personale fin qui praticato, tra sé e il discorso politico parallelo e conseguente a quel tipo di relazione. Nello spazio che si crea in questa distanza, si torna non per caso a praticare esperienze elementari: il lavoro manuale e intelligente per la sopravvivenza, la fatica dell'intesa tra lingue diverse, la crescita dei bambini e delle bambine, la difesa delle donne dallo stupro, la cura degli ammalati. Ma anche: l'oltrepassamento delle frontiere, la vanificazione di alcune delle scelte politiche del potere, l'applicazione vantaggiosa di certi diritti sanciti, l'imposizione della scrittura di nuove leggi immediatamente utili.

Questa forma d'amore è però clandestina e giovane, è permalosa e insicura. Perciò le manca spesso la parola, e dalla parola si sente, ed è, tradita. Solidarietà, volontariato, pacifismo sono

residui verbali di discorsi nati prima e fuori di questa esperienza, e la circoscrivono in un luogo ai margini dello spazio occupato non più dai grandi discorsi, ma dal potere nudo e crudo. Il quale continua a fondarsi su una lingua morta che separa e polarizza l'esperienza tra pubblico e privato, personale e politico.

Per parlare, questa esperienza deve darsi dignità: forse deve proprio riattraversare quei grandi discorsi, e il loro corollario, il "piccolo" discorso dell'intimità, riarticolandoli parola per parola. Deve ritornare, insomma, sui suoi passi, e sui vecchi territori, per esplicitare, parola per parola, l'istituirsi di una propria differenza. Il che, è una lotta: lo si intuisce nelle reazioni che questa esperienza suscita, accuse di mollezza, scarso senso di realtà, incapacità di "incidere", di eliminare gli ostacoli, eccetera: accuse, insomma di "scarsa virilità". Ma anche: elogi sentimentali, tributi di ammirazione (morire per gli altri, appunto) che la relegano al ruolo di materia o di massa sopra la quale edificare più forti e raziocinanti e aggressive costruzioni di potere. Frustrare questi vecchi atteggiamenti è evidenziare il vuoto di senso apertosi nelle parole fondative, amore e civiltà, o convivenza, eros e politica. E abbattere un confine ancora, quello che separa la pratica delle parole da tutte le altre pratiche.

Dolores Prato

Una vita camuffata dalle parole

di Nelvia Di Monte

“Non sono cresciuta sai, sono solo invecchiata”. Capita a volte, per qualcuno, che il percorso della propria esistenza proceda diviso su due linee temporali: una esterna, continua, che accumula anno dopo anno attraverso le solite tappe, dall'infanzia fino alla vecchiaia, l'altra interna, spezzata e intervallata da molti vuoti difficili da esprimere poiché le fratture nel vissuto coincidono con fratture nel linguaggio, causate da un brusco passaggio da una lingua ad un'altra: come l'esperienza di chi lascia uno spazio di vita e una lingua parlata per spostarsi in un altro Paese o in un ambiente più evoluto, ad esempio la città ma anche un luogo di studio separato o lontano dal piccolo mondo quotidiano fin lì praticato. Da questo allontanamento, soprattutto se rapido e provocato da necessità economiche, nasce il senso della perdita, dell'inadeguatezza verso il nuovo mondo sentito come superiore e della nostalgia mista a vergogna per quanto si è lasciato, che però continua a vivere nell'intimo, regredendo a livelli sempre più profondi (e più difficili da ricostruire poi): "Non parlare la propria lingua materna. Abitare sonorità, logiche separate dalla memoria notturna del corpo, dal sonno agrodolce dell'infanzia. Portare dentro di sé come una cripta segreta, o come un bambino handicappato -amato e inutile- quel linguaggio di un tempo che sbiadisce e non si decide a lasciarvi mai". (1)

La doppia lingua

Fino a pochi anni fa non mi ero mai interessata al dialetto, nemmeno alle sue espressioni letterarie più illustri, quasi fosse una perdita di tempo soffermarsi su questi scritti *minori*, né tenevo in maggior considerazione la mia lingua d'infanzia, il friulano. Eppure la rabbia fastidiosa che provavo quando mi si chiedeva se conoscevo le poesie friulane di Pasolini (no, non le conoscevo perché non volevo saperne...) avrebbe dovuto avvertirmi che dietro quel netto rifiuto ci doveva essere qualche motivazione: non ci si arrabbia né ci si vergogna se non per qualcosa che ci tocca molto da vicino. E poi non tolleravo la definizione del dialetto come

lingua materna, mi evocava sempre un materno poco accogliente e assai problematico. I miei veri interessi andavano in altre direzioni, verso la filosofia con i suoi linguaggi ben definiti che davano ordine ad ogni problema dell'esistere, e verso la scrittura di poesie in cui parole ricercate e rarefatte purificavano il testo da qualsiasi riferimento diretto al mio vissuto.

Ma poi è arrivato il momento in cui questa separazione non ha più tenuto e la scrittura non diceva più nulla innanzitutto a me stessa. E quel vissuto era ancora silenzioso: anche concedendogli diritto di parola, che cosa avrebbe potuto esprimere di così profondo da cui io avevo dovuto difendermi, negandolo? Mentre ripercorrevo momenti difficili e cruciali della mia vita, riaffioravano anche frammenti sonori, parole, brevi frasi in quella lingua friulana che avevo parlato nell'infanzia e ascoltato nell'adolescenza, durante le vacanze trascorse con i nonni e gli zii. Ma usarle come materiale poetico non è stato facile né indolore: passando ad una poesia dialettale mi sembrava di regredire culturalmente, quasi dovessi perdere quella precisione linguistica che faticosamente avevo costruito. Non solo, con le parole riaffioravano le cose e le esperienze nascoste e quasi dimenticate, in un miscuglio di malinconia e rabbia che mi prendeva ogni volta che mi accingevo a leggere o a scrivere testi friulani.

Da qui la necessità di conoscere altri scrittori dialettali, di approfondire alcune problematiche legate all'uso del dialetto e, poco a poco, giungevano alcune risposte: "Lingua della terra, dunque, e delle radici, lingua di una discesa, in senso antropologico, non meno che psicologico, -ma, nella sua lenta agonia, il dialetto si presenterà anche come luogo di una perdita e di una espropriazione". (2) Quel senso di rabbiosa malinconia che provavo verso il friulano non era, ovviamente, dovuto al dialetto in sé, ma all'esperienza di sradicamento che l'allontanarsi da un luogo d'origine provoca in chi (come me e come altri scrittori dialettali) ha dovuto lasciare un microcosmo -conosciuto e in cui ci si riconosceva- per trasferirsi in un altro luogo di vita, più complesso e anche più ricco, ma dove la difficoltà di costruire una propria identità era legata anche alla difficoltà di imparare un nuovo modo di esprimersi. La necessità di inserirsi nel nuovo ambiente fa sì che si cerchi di apprenderne rapidamente usi e linguaggio, magari meglio degli stessi autoctoni, e per non soffrire a causa della lontananza di persone, di affetti, di luoghi conosciuti si cerca inconsapevolmente di allontanarli ancora di più. Dimenticare, quindi, tagliare col passato, con quel luogo, con quelle persone, con quella lingua: ma così si apre un vuoto nella propria storia e si porta poi quel vuoto in se stessi, come divisi tra un atteggiamento razionale, che si sforza continuamente di dare ordine alle esperienze, e un insieme di sensazioni e sentimenti legati all'affettività e al corpo che vengono repressi o

rintuzzati e dei quali si finisce per avere paura o vergogna, relegati al margine dell'esprimibile. Se mi sono dilungata su questa premessa è perché non è facile descrivere la ricchezza di riflessioni e sensazioni che la lettura dei libri della Prato hanno saputo recare a me, che in questi ultimi anni ho cercato faticosamente di recuperare un collegamento con la mia infanzia trascorsa in Friuli prima di emigrare in Lombardia con la mia famiglia alla fine degli anni '50. Io, che potevo raccontare la mia infanzia contadina in pochi minuti, tanto poco ricordavo (o volevo ricordare), mi sono trovata di fronte ad una autobiografia particolarmente densa e, soprattutto, rivissuta dalla scrittrice con una adesione sofferta ma consapevole, come se convivessero nei suoi scritti la bambina che rivive al presente la sua infanzia (e poi l'adolescenza) e la donna già anziana che accoglie e comprende il passato, lo rende presente innanzitutto a se stessa e, finalmente, riunisce i periodi della propria vita in un'unica storia: che è essenzialmente una storia di parole parlate, negate, dimenticate, e poi recuperate così che la memoria può ritrovare nella scrittura la linea del proprio destino.

I nomi nascosti

Dolores Prato era nata a Roma nel 1892, non riconosciuta dal padre, dopo un abbandono e un affidamento a persone estranee, era stata lasciata dalla madre a due zii, la sorella nubile e il fratello prete, nella cittadina di Treia nelle Marche, gli zii tennero Dolores fino ai dieci anni e poi la mandarono nel collegio delle suore Visitandine, sempre a Treia, dove restò fino ai 18 anni. Dopo la laurea, si stabilì definitivamente a Roma scrivendo articoli culturali per vari quotidiani ma restando di fatto una sconosciuta fino a 87 anni, quando Einaudi pubblicherà la sua opera autobiografica *Giù la piazza non c'è nessuno*, in cui la Prato racconta la sua infanzia trascorsa con gli zii. L'altra opera, *Le ore*, narra l'adolescenza vissuta in collegio, ma sarà pubblicata dopo la sua morte, avvenuta nel 1983. Una vocazione letteraria così singolare e tardiva, da parte di una donna che aveva scritto per tutta la vita appunti, note etimologiche, schede, racconti non conclusi, saggi mai pubblicati, tanto da riempirne casse e casse: che cosa mancava perché almeno una parte di tanta scrittura trovasse una sua unità di senso e si condensasse nella stesura di una autobiografia? "*Non soffrivo e non capivo, ero spezzata*": così Dolores Prato ricorda il momento in cui la zia la accompagna, contro la sua volontà, al portone del collegio delle suore Visitandine di Treia, dove rimarrà otto anni uscendone raramente. Questo portone che si chiude separa con un colpo secco l'infanzia dall'adolescenza, il mondo di fuori con i suoi legami affettivi - soprattutto con lo zio Zizi - e con gli spazi aperti del paese dal mondo chiuso nelle sue regole "retoriche" del collegio e segnerà anche una profonda scissione

tra l'interiorità del vissuto e l'esteriorità della vita da collegiale: "Come se varcando quella soglia solenne, misteriosa, semibuia, per me paurosa, automaticamente qualcosa in me si capovolgesse, per un segno di mortificata vergogna, Zizì, il mio Zizì meraviglioso che non faceva prediche, che sapeva tutto, che sorrideva sempre con un sorriso dove c'era moto, arguzia, intelligenza, un sorriso mai ritrovato sulla terra, il mio Zizì lo nascosi dietro la fredda parola di "zio", anzi, "lo zio". E mamma Paolina diventò zia, anzi "la zia". Di tutti e due mi vergognavo, ma per questa la vergogna era bruciante. Nascosi i nomi coi quali li avevo chiamati dal giorno che mi avevano raccattata, nascosi il bene che mi legava a quei due vecchi, nascosi la pena di averli lasciati, nascosi tutto quello che era stato fino allora e cominciai ad essere quell'altra, quella delle parole diverse. (...) Là dentro per me la vita cambiava nelle parole ". (3)

Anche se la stesura definitiva di *Giù la piazza non c'è nessuno* è anteriore a *Le ore*, è opportuno partire dal secondo testo per comprendere il legame tra cose e parole, tra vissuto e riflessione sul linguaggio, che rappresenta la peculiarità di questa scrittrice, che di sé annotava: "io ho sempre sentito nel nome l'anima delle cose e della persona". *Le ore* è diviso in due parti: la prima, quasi completata dall'autrice prima di morire, è la narrazione del periodo del collegio, non in ordine cronologico (come se lì dentro il tempo fosse diventato un'immobile ripetizione di obblighi e comportamenti rituali) ma come insieme di episodi, luoghi, pensieri, sentimenti, che trovano un profondo collegamento nelle "*parole diverse*" che esprimono la contrapposizione tra il mondo affettivo, vero, concreto della vita con gli zii nel paese e il mondo irrigidito nelle sue regole esteriori dentro il convento. La seconda parte di *Le ore* è una raccolta di brevi note, ricordi e riflessioni sulle parole dell'infanzia e sulla forzata sostituzione con la lingua più ricercata e codificata del collegio.

La lingua dell'infanzia è data dall'insieme di due linguaggi: quello più umile parlato dalla gente del paese e dalle persone di servizio e quello della media borghesia romagnola cui appartenevano per nascita gli zii. Dolores li ricorda entrambi e, attraverso le differenti voci usate per indicare le cose, sa recuperare non solo la propria esperienza personale ma anche utili indicazioni sociologiche e antropologiche sulla vita quotidiana in una piccola cittadina marchigiana tra la fine dell'800 e l'inizio del '900. Queste parole sono per lei strettamente legate alle cose, sono naturali ed espressive, opposte quindi alle parole più nobili ma conformiste che dovette imparare nel collegio, dove si parlava un italiano importato dalla superiora che era rimasta a lungo in Lucchesia. (4) Le differenze tra la lingua materna parlata

con gli zii e la lingua del collegio non sono molto ampie (più marcate ovviamente quelle tra lingua e dialetto del popolo), ma questo piccolo scarto è comunque per Dolores una profonda spaccatura tra due mondi: "A casa si diceva "La foderetta", in collegio imparai subito a dire "federa". A casa si diceva "comò", là imparai a dire "cassettone". Piccole cose che erano piccoli strappi, dolcissimi per me perché mi pareva di elevarmi lasciando quel vocabolario e assumendo questo più aristocratico. In realtà erano tagli col passato, almeno per la mia sensibilità, e punti di sutura col convento ". Usare parole diverse significò per Dolores rinunciare anche alle proprie sensazioni più spontanee, adeguando azioni e sentimenti alle richieste formali della vita del collegio, nell'impossibile ricerca di essere accolta e considerata come le altre allieve, di accedere alla norma lei che era diversa da tutte le compagne ma non riusciva a farsene una ragione e per questo nascondeva ogni emozione: "Un'altra cosa-parola che si perdette fu "fiotto", "fiottare" "Ma che hai da fiottare sempre?" mi dicevano quando fiottavo. In convento era esclusa la debolezza del fiotto, era una vergogna la sua debolezza, non entrò neppure la parola. In convento io fiottavo dentro, mai più di fuori con un fiotto percepibile dall'udito". E come se per la Prato molte parole dell'infanzia ormai aderissero alle cose stesse, ne assumessero la fisicità e la concreta autenticità, divenissero vive e piene di senso di fronte alle parole vacue e ibride del collegio. A volte è una sola lettera a sancire una profonda differenza tra due esperienze di vita: "- C'è un fumé che acceca, si diceva a casa.

- La cucina piena di fumé.

Diceva tutto il paese se il fumé nelle singole cucine ci fosse stato.

- Il *fumo* si disse in convento. E in convento il fumé si voltò non si vide più. Non c'era caminetto, non c'era camino, c'era un *fumo* retorico, come c'era la vita retorica ". (5)

Nell'universo chiuso del collegio, con i suoi corridoi e cameroni sempre uguali e con le ore scandite dalle stesse attività, si dilatava l'universo delle parole e Dolores si sforzò di acquisire tutte le nuove parole e i modi di dire più aristocratici (compresi quelli sbagliati), con un accanimento pari al bisogno di cancellare quel senso di vergogna di sé, per la sua origine incerta, per l'abbandono materno, per la modesta provenienza sociale, per l'allontanamento della zia, che l'aveva accudita ma senza affetto palese, per la perdita di contatti con lo zio, unica figura solare e generosa che l'autrice ricordi. L'acquisizione di un linguaggio elevato, inteso come promozione sociale, porterà la Prato a trovare le sue poche gratificazioni in convento scrivendo bellissime letterine a nome delle compagne, singolare premessa a quella

lunga attività di scrittrice di articoli e saggi pubblicati su riviste e quotidiani che la Prato svolgerà poi fino alla vecchiaia: una scrittura per conto terzi che relega invece la propria esistenza in tanti appunti e note lasciati allo stato di frammenti inconclusi. Apprendere le parole di un mondo sentito come estraneo è una attività che logora non per la fatica dell'apprendimento, ma perché questa acquisizione è di fatto una espropriazione, un rintanare sempre più dentro di sé tutte le esperienze racchiuse nella lingua materna, una lingua essenzialmente orale, legata al corpo e alla affettività. Essere costretti ad accantonare quella lingua, considerata rozza e plebea, vuol dire insieme rinnegare quelle esperienze primarie e vitali ad essa legate, che diventano mute e private, nel senso di chiuse alla possibilità della parola espressiva e della comunicazione. Purificare le parole dai riferimenti al corpo, come richiesto dalla rigida educazione religiosa del convento, è cancellare l'esperienza unitaria di se stessi e privilegiare le parole più precise, più astratte, più vicine alla mente; per Dolores questo sbaglio è tale che neppure si accorge che il suo corpo è maturato negli anni e nota con disappunto il suo seno di ragazza da una fotografia e dalla parola "balia", vietata lì dentro, che la compagna le rivolge: "La balia in fondo aveva quello che avevamo noi, ma noi dovevamo ignorare queste due cose che crescevano sotto il nostro vestito. Io le ignoravo senza volerlo, non mi interessavano, eppure nell'epoca che sbocciarono erano così prepotenti che in una foto mi apparvero come due respingenti. Non le avevo sentite in me. Le vidi nella foto e me ne vergognai perché Olga... un momento, la parola balia fu pronunciata, ma una volta sola e sottovoce e fu quando guardando quella foto Olga mi disse: - Sembri una balia.

Avrei voluto distruggere la negativa. Oggi vorrei averla". (6) Chi nell'infanzia ha vissuto l'esperienza di un brusco passaggio da un mondo linguistico ad un altro è come se, con le parole, tagliasse in due anche se stesso, questa scissione tra corpo e pensiero si manifesta spesso nel linguaggio di chi ha dovuto lasciare il luogo d'origine: le sue costruzioni verbali, annota la Kristeva, "procedono sul vuoto, dissociate come sono dal suo corpo e dalle sue passioni, lasciate in ostaggio alla lingua materna. In questo senso, lo straniero non sa quello che dice. Il suo inconscio non abita il suo pensiero (...) si protegge dall'altra parte della frontiera. Una cura analitica o, più raramente, un intenso viaggio solitario nella memoria e nel corpo possono tuttavia produrre il miracolo del raccoglimento che unisce l'originario e l'acquisito in una di quelle sintesi mobili e innovatrici di cui sono capaci i grandi studiosi o i grandi artisti immigrati". (7) La scrittura per Dolores Prato è stata un viaggio dentro l'infanzia (che per lei, pur aliena da riferimenti psicanalitici, è "la sola età in cui l'inconscio affiora senza ostacoli") e, contemporaneamente, dentro la parte di se stessa più recondita perché da sempre

negata: ripercorrerle entrambe è stato l'unico modo per *sapere* di sé e per poterne *parlare* con piena adesione affettiva ma anche con una consapevole riflessione razionale.

Parole come bozzoli pieni di sole

Spesso per un bambino l'esilio linguistico corrisponde ad un sentirsi abbandonato dalle figure amate, in particolare quando gli viene impedito di parlare ancora nella lingua materna: proibizione che molti genitori emigrati attuano nei confronti dei figli con la speranza che trovino meno ostacoli all'integrazione nel nuovo ambiente, inconsapevoli che questa rinuncia marchia come inferiore la lingua materna e tutto il vissuto che essa conserva. La vergogna del proprio passato è quanto resta allora di indelebile anche di fronte a successi raggiunti nella nuova lingua.

Per Dolores l'allontanamento dagli zii (dal paese e dall'infanzia) coincise con la forzata rinuncia a parlare la loro lingua e con l'obbligo di apprendere la lingua "retorica" insegnata dalle suore nel convento e già parlata dalle altre collegiali di estrazione sociale decisamente più elevata della sua. Eppure tutte quelle parole di prima, mai più pronunciate, rintuzzate nell'angolo della propria origine rinnegata, costituiscono un patrimonio di esperienza, hanno il potere di riattualizzare il passato così che Dolores potrà ricostruire la propria infanzia poiché per lei le parole sono le cose stesse. L'accoglimento del proprio passato e la sofferta riflessione su di esso rendono estremamente vivida e appassionata la scrittura di *Giù la piazza non c'è nessuno*, un' autobiografia che riporta tanti episodi narrati senza un ordine cronologico lineare ma con una profonda adesione che, dal tempo finale della vecchiaia, riesce ad unire in un destino i molteplici e contraddittori frammenti della propria vita: "Una fitta nebbia senza echi nasconde tutto, ogni tanto uno squarcio di sole. Da quegli strappi tutto il poco che sopravvive, ma questo poco è mio, solo mio ed è mia anche l'assenza del tempo. L'orologio mi è stato sempre inutile". (8) Mentre leggevo questi libri della Prato mi sembrava di riconoscere cose mie: non mi riferisco ai singoli episodi narrati ma a quella autentica accettazione di sé che suggerisce una possibilità di recuperare parti del proprio passato, di ripercorrere affettivamente momenti che si è dimenticato di avere vissuto. E adesso che molte parole del mio friulano parlato e ascoltato nell'infanzia mi aiutano, attraverso la scrittura di poesie dialettali, a ricompormi nel mio vissuto, è come se i segni tracciati dalla Prato nella sua autobiografia siano diventati una filigrana che ha consentito anche a me di ricostruire una trama leggibile con quei pochi tratti dell'infanzia che ricordavo. Chi non ha un'esperienza

diretta dell'uso del dialetto è spesso portato ad abbinare questa lingua ad un'infanzia vagheggiata e felice, ad elementi spontanei, a piccoli episodi naif fissati in un senza tempo arcaico ormai svanito poiché niente lo lega al presente. In realtà per molti scrittori il recupero della lingua dialettale è connotato da elementi piuttosto complessi e contraddittori, in particolare la concretezza e il rancore.

Lingua di un piccolo mondo in cui però ci si riconosceva, dopo il distacco il dialetto obbliga ad ammettere la piccolezza del luogo di provenienza rispetto al nuovo ambiente di vita: "l'idioma materno, il paese dell'anima, appaiono allora strettamente legati al rivelarsi dell'esclusione, della macchia, del marchio della subalternità, che quella lingua da *vernae* reca impressa in sé" (9); il recupero di questa lingua porta necessariamente con sé il risentimento per dover rivivere ancora una volta quel senso di inferiorità da cui ci si è strenuamente difesi proprio cercando di acquisire e usare al meglio la nuova lingua.

Operazione non facile ma che avrà una doppia conseguenza: si potrà accedere a quel primo grumo della propria identità e, attraverso di esso, si potrà giungere anche ad accogliere l'altra parte di sé, quella più vicina all'opacità del vissuto, alle esperienze di perdita, all'affettività e al corpo, al quale il dialetto si approssima con le sue parole più concrete e con la sua caratteristica sonorità che resta comunque impressa nella pronuncia di chi l'ha parlato anche per pochi anni. Per questo il dialetto - per me, per Dolores, per molti dialettali - non è la lingua del passato ma del presente, nel quale riporta delle esperienze vissute che gli danno una maggiore stabilità e consentono, se non di colmare i vuoti e ricucire le lacerazioni, di ripercorrere la propria vita senza nascondere né tacere le parti non belle, non felici, non amate. Il recupero dell'infanzia per la Prato non avviene tramite la memoria, intesa come traccia temporale, ma attraverso quei segni che i sentimenti hanno inciso nell'affettività. E le parole dell'infanzia riportano il sapore delle cose, le ricreano in un'atmosfera partecipe e commossa, fondono un passato lontano -ma non perduto- con lo spessore di ciò che si rivive al presente.

Un'esperienza è un frammento di tempo che si concretizza, un piccolo evento che accade in uno spazio fisico e a questo resta indissolubilmente legato: il luogo / tempo dell'infanzia è per la Prato il paese di Treia, una località in cui non si sentiva accolta, dove la sua origine illegittima le era continuamente presentata nei discorsi della gente con la zia, attraverso parole o brevi frasi che la riconducevano nella sua condizione di "raccattata". Ma se Dolores non apparteneva a Treia, questo paese le apparteneva così profondamente che solo quando lo

ritrovò a Roma, leggendo l'indicazione della piazza dell'Olmo di Treia, "uscì fuori tutta la tenerezza fascinosa di quel paese che m'ero portata dentro senza saperlo. Fu la prima delle tante epifanie". (10) Nel nome Treia la scrittrice ritrova un luogo di vita e tanti momenti dell'infanzia e da qui inizia la sua autobiografia. I nomi, le parole, la scrittura sono la materia del suo vissuto e solo accogliendoli con tutto il peso delle esperienze dolorose che recano, la Prato ha potuto manifestare a sé il senso della propria vita: epifania è rendere visibile un percorso da sempre saputo ma mai riconosciuto perché relegato dalla vergogna nella profondità del proprio inconscio. Il significato che le parole hanno ricostruito è per Dolores proprio l'accettazione della frammentarietà del vissuto, dell'essere *tutti inconclusi* perché i vuoti della separazione, dell'abbandono, della partenza, sono parte integrante della vita, toccano tutti - persone cose paesaggi". Come il Sile, fiume inconcluso, fiume disperso" che alla fine del libro riporta la scrittrice al luogo d'origine dello zio, partito poi per l'America e mai più tornato. Con le sue cose-parole (ma sarebbe più preciso dire *nelle* sue cose-parole...) la Prato ha potuto riconoscersi, pagando il pegno dell'apparente sconfitta di chi può ricostruire un'immagine di sé unicamente ripercorrendo i segni incisi nel negativo della propria vita: "le parole avevano una grande forza, erano generatrici di azioni e molto più di sentimenti. Di quei sentimenti profondi che a quell'età incidono l'anima come l'acido incide una lastra di rame. Con la differenza che l'anima non è raschiabile, cancellabile". (11)

Note

(1) J. Kristeva, *Stranieri a se stessi*, Feltrinelli, 1990, p. 20.

(2) F. Brevini, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Einaudi 1990, pag 90.

(3) D. Prato, *Le ore II. Parole*, (con una nota di G. Zampa), Scheiwiller, 1988, p. 97-98.

(4) F. Brevini, nell'interessante saggio critico *Parole e rinunzie. Il progetto autobiografico di Dolores Prato* (in: "Belfagor", sett. 1989, pagg. 505-520), così commenta questo aspetto: "L'autrice misura nel suo punto forse di massima divaricazione storica la distanza che separa l'ispida concretezza della parola vernacolare, con le sue struggenti sonorità plebee, dall'italiano crudelmente astratto, ipocritamente decorativo, patetico e ampolloso di una convenzione carducciana, purgata, come se non bastasse, da filtri clericali".

(5) D. Prato, *Le ore II*, op. cit., p. 23; p. 30; p. 48.

(6) D. Prato, *Le ore II*, op. cit., p. 38.

(7) Kristeva, op. cit., p. 33. Utili approfondimenti sul rapporto tra lingua materna e lingua letteraria sono presenti in: Amati Mehler-Argentieri-Canestri, *La babele dell'inconscio*, Cortina, 1990.

(8) D. Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*, Einaudi, 1980 (è l'unica edizione), p.22.

(9) F. Brevini, *Le parole perdute*, op. cit., pag. 97.

(10) D. Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*, op. cit., pag. 5.

(11) D. Prato, *Le ore II*, op. cit., p. 110.

Nel nome l'anima delle cose

di Dolores Prato

Ma se Eugenia mi scansava, c'era Scolastica che scansare non mi poteva perché stava sempre seduta. Ricordo il suo viso rosso, tondo, grasso e il suo grembo, il calore che ne veniva. Il petto e il ventre facevano una massa in pendio da cui le ginocchia sporgevano quel tanto sufficiente a me, seduta su uno sgabellino da piedi, per appoggiarci le braccia; da lei non aspettavo altro che le scantafavole.

Chi era veramente Scolastica delle scantafavole? Una vecchia donna di servizio vicina ad andarsene di casa? Che morisse lì non me ne accorsi. O c'era già stata e veniva a «trovare» la zia? Forse una vecchia povera, ma non tanto da essere stracciona, sì che poteva sedere in casa lì dove io la vedo?

Me le faceva sospirare. «Di', di', di'». Si accingeva a cominciare, appoggiavo subito le braccia sulle sue ginocchia. C'era un volta... un gancio che mi sollevava e mi deponeva in un mondo d'incanti e sortilegi.

Il suo faccione colorito, segnato da solchi ben nutriti, era chino su di me nel dire, e sulle sue braccia umide affioravano e sparivano sorriso e paura, gioia, sdegno e beatitudine. Aveva tutti i denti, un po' scuri certo. La vedo come se fosse qui e parlasse; vedo il suo corpetto scuro abbottonato nel mezzo, vedo il suo zinale nero su cui mi appoggiavo; la vedo e non so chi era. Eppure con le sue scantafavole mi dette più che la felicità; come si chiama, che è quel *più*?

Ernestina, lui la chiamava, era tutta azzurra; azzurro di cielo chiaro e di cielo scuro il suo vestito; come ali di velo abbandonate una sull'altra, le molli pieghe. Aveva messo la sedia nello stesso punto, nella stessa direzione di Scolastica; a cavallo sulle sue ginocchia, il viso mio era di fronte al suo. Mai mi era capitato che qualcuno mi mettesse a cavalcioni sulle sue ginocchia e

ridesse e scherzasse con me. Non sapevo neppure che agli altri ragazzini potesse capitare di stare sulle ginocchia di qualcuno come su un cavallo a dondolo.

Ora mi reggeva con tutte e due le braccia, ora solo con una mano e con l'altra mi ghiribizzava sulla faccia, mi faceva solletico sotto il mento quando meno me l'aspettavo e io ridevo a garganella. Ridevamo tanto dentro quel massiccio malumore, che mi sentivo in un'oasi felice, sola con lei.

Nessuno mi faceva mai scherzi come quelli; nessuno si divertiva con me, solo lei che tenendomi sulle ginocchia, mi sorrideva come nessuno faceva mai. Mi teneva con le spalle e cominciava a dondolarmi, avanti e indietro, fingendo di buttarci giù, di lasciarmi cadere e intanto cantilenava «Staccia minaccia, buttiamola giù nella piazza...» m'inclinava sempre più all'indietro finché la mia testa toccava quasi terra e io vedevo quel meraviglioso demonio dal rovescio; mai il demonio fu così bello, neppure quando era Lucifero.

L'interruzione del gioco era attesa che ricominciasse.

«Staccia minaccia»... mi battava giù, mi tirava su, mi ributtava giù, più mi buttava e più godevo. Ogni tanto mi stringeva sul suo petto e come per un riposo della gioia; il suo petto, un paradiso fatto a pieghe di velo azzurro. «Staccia minaccia, buttiamola giù la piazza»...; cominciava così, non so come continuasse, ma finiva con un «giù» lungo e profondo, atroce e dolcissimo che mi capovolgeva. Emozione e felicità. Il pavimento era la piazza, io il brivido della caduta.

Non l'ho imparata la filastrocca; quando tentavo di ricostruirla, arrivata a «giù la piazza», attimi di inutile attesa, poi il pensiero come se parlasse, diceva «Giù la piazza non c'è nessuno». Per le strade, nelle chiese, la gente mi sorvolava. Solo zia Ernestina mi vezzeggiò e non era di lì: veniva di non so dove e se fosse d'Inferno o di Paradiso per me non ha importanza alcuna. Anche adesso se, nel tentativo di far risorgere il resto, cantileno «staccia minaccia, buttiamola giù la piazza» e sforzo una resurrezione che non avviene, di per sé arriva: «Giù la piazza non c'è nessuno». Com'era apparsa, così sparve la meravigliosa donna. Certe allusioni, certi silenzi, dissero che era una «poco di buono». Può darsi che lo fosse; la generosità di quelle a volte è totale; ma quella poco di buono che forse aveva messo in padella Gullo, dette a me l'unica gioia scapestrata della mia infanzia. Una canestra enorme di persone, di paure, di meraviglie, di parole in movimento era il paese; guardavo qua e là, a volte fuggivo, a volte mi incantavo e non

sapevo d'essere infelice. Ferme stavano solo le case, le chiese, le strade e quell'uomo che nelle cartoline illustrate s'era accorto del fotografo.

Tutto quello che si muoveva e che suonava nell'aria, forse era la vita. In quell'epoca di poche parole che incontravo avevano tutte una faccia, ma la vita non ne aveva nessuna. I grandi minacciavano di dare le tottò ai piccoli capricciosi: una parola che era colpo e carezza insieme. A me nessuno le promise mai; me ne sarei ricordata. I grandi andavano senza salutare in nessuna maniera, né su un piede solo come nel gioco della campana, né col ritmo del passo composto di Lalla. Non interessava sapere se avessero potuto o non avessero potuto farlo. Camminavano così perché erano grandi: rispetto e timidezza. Il loro valore era proprio dove non li capivo. [...] Solo Eugenia dentro casa nostra diceva prescia, noi dicevamo fretta. Le lumache per lei erano le cucciole; mi parevano meno repugnanti con quel nome, ma non lo adottai, mi avrebbero corretta. - E corso via fugato, - diceva Eugenia. Tutti in paese dicevano così, noi no. Eppure - Non voglio cosa, - diceva pure, ma con la o stretta perché solo chiusa a quel modo «cosa» valeva «niente»; con la o aperta, qualcosa era sempre. Per piccolo dicevano «ciuco». - E ciuchetto, che ce voi fa? - Parlava come voleva Eugenia, ma le sue parole a casa nostra erano spaesate; lei no; lei ne faceva parte. Quel pezzetto di Marche è la patria della fisarmonica, ma non si chiamava così, si chiamava l'organetto e tutti lo suonavano, artigiani e contadini. Lo suonavano camminando, con l'organetto ballavano. Pur essendo figlio dell'organo l'organetto non poteva entrare in chiesa, nelle osterie sì.

(da Giù la piazza non c'è nessuno).

Quell'orto decantato per la sua immensità, non era che un piccolo orto dilatato dalle parole. Un paio di alberi di alloro dallo smilzo tronco in mezzo ai loro cespugli diventavano un bosco; un breve arco di cerchio di piante di noccioli, diventava un boschetto; un modesto quadrato recintato diventava il Giardino. Era un piccolo spazio dilatato da parole rafforzate dalla fede; la fede non vede, la fede crede. Crede e suggestiona, si arrivava a pensare come se stesse in prigione la gente fuori di lì, mentre noi vivevamo in uno spazio sconfinato. Ma che magico potere avevano quelle parole se a tanta distanza può succedere quello che è successo poco tempo fa. L'orto era costellato da un'erba puzzolente che io chiamavo «l'erba dei pesci». Quel cattivo odore per me era un tormento. Le compagne non se ne facevano nulla, da loro nessun accenno che qualcuna l'avvertisse. Invece a me bastava che il mio vestito la strusciasse o che mi capitasse di calpestarla, ecco quelle zaffate di puzzo che mi nauseava. Cercavo di

nasconderne la sofferenza credendola una colpa, che se colpa proprio non lo era un'intolleranza che le altre non avevano, lo era.

Poco tempo fa in un vaso dal quale avevo cambiato la terra ne spunta un germoglio, la riconosco, è l'erba dei pesci. Qualcosa a cui non s'era pensato mai più che improvvisa ti resuscita davanti, questo fu per me ritrovare quell'erba che tanto mi disgustava. Ero io che mi ritrovavo, era quell'orto che ritornava. Strusciavo le dita su quelle foglie, le accostavo al naso, sì sì sì è l'erba dei pesci! Quel germoglio apparteneva alle cosiddette erbacce che spuntano contro la volontà degli uomini, ma io lo coltivali, lo innaffiavo, lo riparavo dal vento; eppure puzzava.

Dunque la magia di quelle parole che creavano boschi e lunghezze infinite era una magia che, falsamente esaltando il presente, ne timbrava il futuro, altrimenti adesso non avrei amato quella ruta puzzolente.

Era l'unica brocca diversa da tutte: secca, dritta, senza pancia, alta tanto che non poteva stare nel supporto del lavamano, doveva stare sempre per terra, accanto al lavamano. Percorrendo il dormitorio dove ogni comò aveva a fianco due lavamani, si incontrava quella brocca fuori posto: una nota caduta dal pentagramma, una stecca nel coro. Nessuno potrà capire quanto mi costò di vergogna, di pena quella brutta brocca diversa da tutte.

Già dolorante e spento nel sorriso per l'irremovibile decisione della zia di rinchiudermi, lo zio andava a Macerata per rifornirmi degli oggetti inerenti al corredo. Perché non lasciava andare la zia come avveniva prima?

Gli era presa una specie di disperata attività; andò anche per il lavamano. Ora che tra quella brocca e me c'è tutta una vita, riconosco che mio zio, come sempre, aveva capito tutto. Dove la comperò forse quella brocca era unica, tutte le altre con poche differenze erano uguali tra loro, ma lui scelse quella perché quella brocca ero io: diversa da tutte e vergognosa di esserlo. E adesso che la guardo di lontano posso assicurare che quella brocca era anche bella, o mi pare bella perché la ritrovai in un quadro di Morandi. Non la cercavo, si presentò da sola e l'emozione fu come se mi avesse abbracciata. Sì, era la mia brocca che si restringeva allungandosi più che poteva per finire con un beccuccio come il bricco del latte. Il catino mio pareva un oceano accanto ai mari territoriali delle altre. Lui sapeva che a me bisognava allontanare i confini il più possibile.

(da *Le ore*)

In casa avevo tante dolci cose che si chiamavano «giocarelli», le botteghe ne avevano di più, il martedì per il mercato riempivano le logge, due o tre volte l'anno per le fiere traboccavano sulla piazza, per le strade.

In convento non c'era nessun giocarello, e questo poteva essere naturale, eravamo lì per studiare, per educarci, non per giocare con il giocarello. I giochi erano tutti a base di movimento. I giocarelli non esistevano però c'era la parola, raffinata, letteraria, essi si chiamavano «balocchi», e stavano tutti stampati sui libri. Il giocarello era nell'anima. Il giocarello roteante, scintillante, saltellante, colorato, leggero tutto per me, connaturato a me. Tra me e il giocarello non c'era nessuno, non c'era niente. Io e il giocarello eravamo continuità. Neppure il «giocattolo» era come il giocarello.

Ho dimenticato di dire che in convento oltre che alla parola balocchi, letterariamente esisteva anche giocattolo. Ma il giocattolo era duro, era fermo, era costruito, era dato.

Tra il giocattolo e me c'era un mondo che non ero io.

Non che la vita lì dentro non fosse assai diversa da quella di fuori. Però quello che la rendeva vita di un altro mondo erano le parole.

Palloncini gonfi di gas leggero quelle parole per le quali (o i quali?) lievitavamo in una purificata atmosfera dove si incontravano sempre le stesse cose: il dovere, la carità, il sacrificio, la rinuncia, l'obbedienza, la pietà. Le bestie e Dio no. Le bestie sul gradino più basso della creazione non potevamo incontrarle in quell'altezza stratosferica dove noi volteggiavamo. Dio stava più [su], dove finisce il creato, ma si interessava lo stesso a ogni capello della nostra testa, a ogni foglia degli alberi. Quei palloncini erano attaccati alla nostra divisa, una specie di scafandro che ci isolava dall'umanità. Doveva essere così perché se per qualche tempo deponiamo la divisa indossando abiti comuni, l'effetto dei palloncini scompariva quasi, eravamo più simili a quelle coetanee che, poverette, non beneficiavano della nostra educazione.

(da *Le ore II. Parole*)

Nostalgia

di Dora Bassi

Camminando piano piano sul sentiero che porta al fiume tento di capire Diana, ed è urgente perché adesso lei fuma gouloises, indossa jeans squarciati sulle ginocchia, ha un piccolo orecchino infilato nella narice, si è fatta tatuare una farfalla nera sulla natica e il suo sguardo tormentato e scuro si conficca dritto come una freccia nei miei occhi, irridendo al mio meschino invito per un pic-nic sulla spiaggia, la prossima domenica, io, lei, il cane e i bambini della vicina di casa. Perdere Diana significa perdere un sogno che mi prolunga l'esistenza. Diana è la vibrazione, acuta e prolungata, di una lontana giovinezza educata, incerta e timorosa. La mia. Che ha piegato e fibrillato il tronco della vita. Sono cresciuta ansiosa per la battaglia stremante col tempo reale, quello che aggredisce, impone, pungola mutila, senza alcun riguardo per il tempo interiore che chiede invece pause e dilazioni. Capire Diana significa spostarmi tutta intera in tempi e luoghi di cui non so nulla, per un trasloco che potrebbe abbattere le molli barriere trasparenti di cui mi sono circondata ma può anche annientarmi depredandomi.

Non le cedo ancora. Resisto a lei che mi dice, dura:

"Ma tu, che c'entri in tutto questo?" "E come farai a mantenerti da sola, così giovane e inesperta, così lontana da casa?" "Ma dai, non fartene subito un dramma. Per prima cosa mi cercherò un lavoro qualsiasi, poi si vedrà." "E la scuola, abbandonata così, per un capriccio, all'ultimo anno?" "La scuola può aspettare, io no."

Capire Diana significa rendere deserto questo mio mondo ordinato e tranquillo, uscire dall'onda lunga di questi miei ritmi svagati.

"Attendere ancora - dice Diana - può farmi perdere questa forza di lasciare tutto per capire chi

sono, quanto valgo." "Ma dimmi almeno che cos'è che ti attira altrove."

Penso all'ansia di sua madre per quei rientri a ora tarda, per quelle pazze corse in moto. Penso alla sua compagna di banco ancora in coma per il terribile incidente e all'odore dolciastro di quegli incontri tra ragazzi. Ma adesso il sentiero affonda nella ghiaia e lei gentilmente mi offre la mano per aiutarmi a scendere. In questo punto il fiume è secco e il greto si gonfia sulle radici dei salici morti i cui rami si impigliano nei sacchi di plastica stracciati.

Sediamo vicine su due pietre grigie gemelle.

"Quando mi sarò sistemata ti inviterò a venire da me. Potrai fermarti quanto ti farà piacere."

Le guardo la nuca sotto la crocchia alta di capelli castani cercando quella peluria morbida e dorata che, quand'era piccola, le solleticavo e lei mi porgeva la testolina perché il gioco continuasse all'infinito. "Ti ricordi, Didi, la canzoncina che una volta cantavamo assieme?" "Altroché se me la ricordo! E la canzone del pinguino."

"Vuoi che la cantiamo ancora?" È già allarmata. "Via, per favore. Non farti venire di queste malinconie. Non parto mica domani, e poi l'Inghilterra non è poi tanto lontana."

Sì, questa potrebbe essere un'altra storia e cominciare così:

Camminando piano piano sul sentiero che porta al fiume cerco di farle capire quanto è importante per me decidere della mia vita. Non tra un anno, due, ma ora. Lei fa come tutti gli altri. Mi trattiene, mi invischia, mi infesta tirandomi in pensieri che non sono i miei e io non voglio più ripetere quelle loro parole che non so bene a che cosa si riferiscono perché non conosco la cosa di cui parlano. Non voglio più somigliare a lei. Lo volevo una volta ma non so che cos'ero io allora e non so che cosa sono adesso e la paura di non saperlo mai mi terrorizza. Non mi piaccio. Ingrasso per dimenticarlo e poi mi faccio ribrezzo.

Certo che ricordo la canzone del pinguino ma non voglio più cantarla con lei, ecco tutto. Che cosa facciamo qui noi due? La strada finisce, il fiume non si può guardare e io non ho molto tempo. E vero, sento una grande nostalgia di come sognavo a dieci, dodici anni, senza paure perché c'erano sempre loro a proteggermi, ma ora devo andarmene perché così sto troppo male. Mi dicono che sbaglio ma che significa? Questa sarà la prima cosa che saprò fare da sola, senza l'aiuto di nessuno.

Stiamo sedute, Diana e io, su questi sassi inospitali e io non trovo più parole da dirle.

Lontano, verso i monti, si staglia un ponte incernierato nel verde cupo degli alberi e forse, se fossimo là, potrei ancora impedire il distacco e ritessere nuove complicità, trovare altre mediazioni per riavvolgermi nel velo stellato della mia nostalgia di giovinezza.

In un quadro incorniciato di legno scuro c'è un posto lontano della campagna norvegese, un paese sognato da un pittore norvegese.

Tre ragazze si affacciano dal ponte e guardano nell'acqua quasi nera per il riflesso di un grande castagno. Un'esile figurina sta un po' appartata, e loro due si parlano a bassa voce perché quello che hanno da dirsi non deve ascoltarlo nessuno.

"Che cosa sarà la prossima estate senza di te? Che gusto insipido avranno i bagni di mare, le corse in bicicletta, i ragazzi! Didi, se tu te ne vai non mi interesserà più niente, se ci penso sento una grande tristezza e l'allegria mi abbandona." Didi pizzica il braccio dell'amica, le scosta i capelli dall'orecchio e le mormora ridendo:

"La sai la grande notizia? Quando sgelerà, alle prime piogge di primavera tu mi raggiungerai. Non preoccuparti, penserò io a tutto, a te e a me. Che ti importa di questo stupido paese? Sarà bellissimo vivere assieme in una grande città." Subito Dora sorride e spinge leggermente la spalla di Diana.

Poi chiude gli occhi, allunga le braccia nel vuoto e incomincia a muovere lentamente le mani come fossero le ali di un gabbiano.

Pensa com'è difficile obbedire a sua madre, com'è difficile disobbedirle. Ha davanti agli occhi quel viso deluso, scontento e sente le voci concitate di lei e di suo padre oltre la porta serrata della loro camera da letto, i rimproveri che i due si gettano in faccia con dolore e acrimonia. Pensa ai lunghi, pesanti silenzi a tavola. "Le cose - dice Didi - si fanno un po' per volta. Hai davanti a te tutto l'inverno per convincerli. Basta restare fermi e decisi, e poi ricordarti che la ragione sta dalla parte nostra. Loro saranno presto soltanto dei vecchi."

La sera scende sul ponte già inghiottito dall'ombra violetta ed è spuntata la luna. Vicine, appoggiate alla spalliera, ascoltando lo scorrere dell'acqua, sono rimaste sole a raccontarsi come sarà il loro avvenire, e che forse diventeranno famose e forse no, ma non importa.

Avanzerà tutta la vita per pensare, fare, scegliere, amare.

La sera scende sul fiume e dai canneti evapora una leggera nebbia azzurrina che cancella il ponte lontano. Le cime dei monti ora ondeggiavano come vascelli abbandonati su un mare latteo di bonaccia.

"Diana, quando pensi di partire?" "Non prima di Natale di sicuro." "E Paolo?"

Lei scava nella rena con un piccolo ramo di salice.

"Non lo so. Forse mi raggiungerà." "A Londra farà freddo." Mi viene in mente la corta pelliccia di lupo che non ho mai indossato. "A me sta stretta, la vuoi?"

"Ti ringrazio, davvero. Ma è nuova, potrebbe farti comodo." Le passo un braccio intorno al collo e lei appoggia la guancia sulla mia mano. "Sì, mi piace. È leggera, calda e mi farà pensare a te."

Il sentimento senza oggetto

di Paola Melchiori

Da quanto ricordo, nei miei numerosi e frequenti viaggi all'estero, non ho mai sofferto di nostalgia. Neanche quando ho fatto il primo viaggio lontano da casa, a 16 anni. Sono stata in giro per l'Europa un mese. Per la prima volta via da sola non ho mai telefonato a casa, e non ci ho mai pensato. Anche adesso è così. Quando sono via, dimentico completamente ciò che mi sono lasciata alla spalle. A volte mi assale la preoccupazione per qualcuno, la paura di non trovarlo più al ritorno, ma non la nostalgia. In viaggi molto lunghi, e molto spaesanti, a un certo punto vengo assalita da "voglie": di sapori, di certa musica, di certi autori letterari. Ricordo una volta, in Congo, durante un viaggio ai limiti del buon senso, finita tra i pigmei con una amica altrettanto a rischio, in una camionetta piena di scimmie morte, di vomito di bambini, di polvere e farina, mi ha assalito violentemente la voglia di: salame, valzer di Strauss, e Musil. Voglia di Vienna, l'abbiamo chiamata, di un certo ambiente, di quella cultura, di qualcosa che sembrava impossibile anche solo pensare, a un certo livello di predominio della natura.

Nella tradizione classica la nostalgia ha due termini base: la *nostos-algia*, il male del ritorno, e *heimweh*, "il dolore di casa." Da una parte Ulisse e dall'altra la malattia dei soldati svizzeri uccisi dalla lontananza. C'è poi una sorella quasi gemella, anche se con una storia molto più antica: la melanconia. Vorrei sostenere, in questo scritto, la caratteristica sostanzialmente maschile della nostalgia. Non perché creda più di tanto a queste distinzioni, ma perché esse mi aiutano a pensare su questo tema. Anche i sentimenti che fanno parte del mondo più comune mutano i loro connotati, se li guardiamo con gli occhi di ciò che in questi anni abbiamo scoperto.

Come bene illustra Antonio Prete in una sua recente raccolta, intitolata appunto *Nostalgia*, per

lungo tempo i sintomi clinici della nostalgia si sono così strettamente confusi con la melanconia da rendere il termine superfluo. Il dolore del ritorno, *nostalgia*, nasce in ambito clinico per sostituire *heimweh*, considerato troppo poco scientifico. Solo in un secondo momento andrà a connotare un sentire che fa parte di quella "normalità" dei sentimenti umani che costituiscono la trama della letteratura. Il termine *heimweh* era stato introdotto proprio per la necessità di descrivere e distinguere la particolarità di alcuni sintomi specifici, propri ai soldati svizzeri lontano da casa. Una voce, certe canzoni, certi cibi, erano in grado di scatenare in molti di loro una vera e propria malattia al punto da costituire un problema di ordine militare.

"Di *heimweh* dunque si moriva. Morivano soprattutto i soldati svizzeri allontanati dai loro villaggi montani e confinati in lontane guarnigioni, in paesi e lingue e suoni stranieri. Per *heimweh* si disertava: le autorità avevano di che preoccuparsi" (1)

"C'è chi piange la sua casetta, chi un'esistenza agiata; qualcuno versa lacrima alla sola visione di un aratro... si credono destinati a morte certa. Volgono indietro lo sguardo per dare un ultimo addio ai paesi che hanno lasciato da poco. Una tristezza continua e profonda si impadronisce di loro: invano si forzano di allontanarla, essa si accanisce a perseguitarli, li priva delle loro forze e molti entrano in ospedale dove trovano soltanto la fine della loro vita. I sintomi principali consistono in un'aria triste, malinconica, in uno sguardo ottuso, occhi talora stravolti, volto in qualche caso spento, un disgusto generale, un'indifferenza a tutto. Il polso debole, lento, in qualche caso accelerato ma quasi impercettibile., un assopimento piuttosto costante., durante il sonno alcune esclamazioni sfuggono tra singhiozzi e lacrime... impossibilità quasi totale di lasciare il letto... un silenzio ostinato, il rifiuto di bevande e alimenti, lo smagrimento, il marasma e la morte". (2) Già in questa parabola clinica risalta una delle particolarità della nostalgia: il legame non con una persona ma con un ambiente, con un humus, legame che si nutre di suoni, sensazioni, ricordi fisici.

"Per gli osservatori della seconda metà del secolo XVIII, la via privilegiata di questa magia associativa è il senso dell'udito. Uno dei primi sintomi consiste nel ritrovare la voce delle persone care nelle voci di coloro con i quali ci si trova a conversare e inoltre nel rivedere in sogno la propria famiglia". (3) Le truppe elvetiche cantavano una canzone che sembrava fatta apposta per ricordare ai soldati le immagini dolci della Svizzera e farli ammalare di nostalgia. Fu vietato cantarla, pena la morte [...] Tutta un'infanzia si presenta sotto forma di immagine

attraverso una melodia, ma per sfuggirci e lasciarci in preda a quella 'passione del ricordo' in cui Madame de Stael vede il più 'inquieto dolore che possa impadronirsi dell'anima'". (4)

Nostalgia e melanconia

Qui sta una delle differenze con la melanconia. Nostalgia e melanconia infatti, seppure imparentate tra loro quanto ai sintomi clinici, differiscono profondamente quanto alla struttura. La nostalgia è legata a un luogo, una lingua, un ambiente, la melanconia è legata all'identificazione con un oggetto d'amore "la cui ombra cade sull'io." Protagonista un oggetto umano, uno struggimento per un essere la cui forza è così potente da oscurare la vita. L'inaccettabilità della perdita produce un senso di vuoto, di assenza della forza vitale. Si perde la capacità del significare -simbolizzare, sia nel senso della significatività del mondo, che non raggiunge più il soggetto, sia nel senso della perdita per il soggetto della possibilità di raggiungerlo. "La melanconia riguarda la perdita dell'oggetto e la modifica dei legami significanti [...] L'intolleranza nei confronti della perdita dell'oggetto si accompagna all'incapacità da parte del significante di trovare una via di uscita compensatoria per gli stati di ritiro in cui il soggetto si rifugia fino all'inazione, sino a fare il morto o addirittura alla morte".(5)

Nella melanconia non c'è posto per il ricordo, ma solo per l'incollamento mortale all'oggetto. Nessuna distanza possibile. "Contrassegnati dalla medesima immobilità amorosa o funebre... appiccicati l'uno all'altro membro per membro come, in certi supplizi, il condannato incatenato al cadavere., o a quelle coppie di pesci, incollati l'uno all'altro, come in un coito eterno". (6) Il tempo della melanconia non è il passato ma quello dell'eterno presente: quel tempo che non passa mai. Come sostiene ancora la Kristeva, la melanconia, il sentimento melanconico, permette al soggetto che altrimenti si frammenterebbe, di sperimentare, in questo sentimento, il senso della propria unità. Soggetto e oggetto si ritrovano uniti nella perdita. "La tristezza ricostituisce una coesione affettiva dell'io che reintegra la sua unità nell'involucro dell'affetto". (7) Niente di tutto questo nella nostalgia. La nostalgia differisce non solo perché legata ad un ambiente piuttosto che ad una persona ma perché, in qualche modo, implica una separazione avvenuta. E legata a un'origine, a qualcosa di già avuto e perduto, separato da sé, che ci si è lasciato alle spalle. E legata al tempo passato, alla inesorabilità dell'irreversibilità di qualcosa che c'è stato... Per quello il proprio della nostalgia è il ricordo, la memoria, il riemergere del passato. La nostalgia è legata al tempo, la fissazione melanconica non ha il senso del tempo.

La *heimweh* e la nostalgia di Ulisse hanno, in comune, il fatto di essere legati a un luogo, ad uno spazio. Ulisse rivede, nel tempo, il passato cui tornare, i soldati svizzeri, in forza di una melodia, di un ritmo, ripiombano in un altrove più presente della presenza stessa. Emergono dunque due elementi specifici: da un lato il legame con un ambiente, dall'altro una separazione avvenuta, un passato.

Il legame con l'origine

"Già Kant affermava che il nostalgico desidera ritrovare non tanto lo spettacolo del luogo natio quanto le sensazioni della sua infanzia. E nel suo passato personale che il nostalgico cerca di compiere il movimento del ritorno: quando Freud svilupperà le nozioni di fissazione e regressione, non farà che riprendere, chiarire e precisare, in una nuova terminologia, la spiegazione suggerita da Kant. Il termine regressione implica in un certo senso l'idea del ritorno. Ma è nella sua stessa storia che il nevrotico regredisce. Il villaggio è interiorizzato." (8) Qui la nostalgia che prende la forma del viaggio o quella della patologia si avvicinano: il "punto fattosi invisibile e impossibile è spesso il luogo natale", il "parlar materno". Sia nella forma del pellegrinaggio, del viaggio, che in quella della patologia della lontananza forzata, la meta è l'origine. La nostalgia declina verso un tempo passato, un oggetto che si espande su un luogo e crea sensazioni la cui fonte è andata perduta. Implica un'origine posseduta che si è lasciata, ma a cui si può tornare, almeno nel ricordo. Il pensiero ha un luogo. Se diverso è per uomini e donne il rapporto con l'origine e la forma della separazione, è ovvio che anche il paesaggio della nostalgia ne esce ristrutturato.

Per le donne situare in un passato il paradiso perduto è difficile. Il paradiso si situa, piuttosto, al futuro. Per chi non ha avuto origine, se il problema dell'origine è una ferita aperta, la condizione mi pare piuttosto quella dell'erranza. E la nostalgia di "Morte e Vida severina". E la *saudade*, la nostalgia del campesino brasiliano del Nord Est che lascia il *sertão* in cerca di una terra fertile. Nulla illustra questa differenza meglio di Ulisse. La malattia del ritorno si lega in Ulisse all'avventura, alla peripezia legata all'essere lontano dal focolare e al tornare a un rifugio permanente, porto, luogo di accoglimento. Destinato a essere riabbandonato perché si possa riconfigurare come il luogo del ritorno. Ulisse torna a casa. Ma non per restarvi: è la fondazione della famiglia e dei ruoli sessuali ad essa legati. L'uomo tornerà sempre a casa. Ma qualcun altro garantirà per lui. Il viaggio di Ulisse presuppone il ritorno, e implica una nuova partenza. Andar via è possibile perché qualcuno ricorda, custodisce una immagine, legittima la

partenza, impersona una continuità. E sempre là. Ma quale porto aspetta una donna, a quale origine goduta e perduta si può tornare, quale *madeleine* si può ricreare, ricordare, riassaporare con la voluttà di Proust? Perché vi possa essere nostalgia ci deve essere stato possesso, oggetto che si è potuto configurare come tale, soddisfazione e sazietà.. Nostalgia di ciò che non si è avuto, *spleen* dell'ignoto, configurano un altro scenario. Ciò che non si è avuto, fissa, incolla a un sentimento senza oggetto e senza forma, che incatena il desiderio a un pozzo senza fondo. Il passato è meglio dimenticarlo. E difficile che una donna provi nostalgia, più facile passare da un inchiodamento a un desiderio senza nome, (che toglie realtà e godibilità al presente), all'amore per un'ombra, alla melanconia, o, con una virata brusca, all'apertura verso il futuro. Il rapporto delle donne con l'origine è un rapporto aperto, irrisolto, in perenne ricerca. Il rapporto maschile con l'origine chiuso, ha espresso le sue forme, dalla partenza al ritorno, alla nostalgia, ognuna richiama il suo opposto, come il ritorno richiama la partenza, la quale a sua volta allude ad un nuovo ritorno. Nell'irrimediabilità del distacco e nella certezza del ritorno la memoria costruisce i suoi luoghi, i suoi porti, le sue dimore ideali, i palazzi di Penelope, fatti per essere abbandonati e sognati, da lontano, da un altrove di sempre, che tale si vuole per poter sognare il ritorno. La nostalgia è malattia di casa dei soldati svizzeri, lontani da un luogo pensabile come tale: contenente, avvolgente, familiare, sicuro. La nostalgia femminile ha per oggetto un'origine che si sposta continuamente indietro, verso un distacco mai avvenuto e mai rappresentato come tale. Ecco perché è solo il futuro ad accoglierla, senza mai risolverla.

Io sono una accanita lettrice di letteratura di viaggio, maschile e femminile. Mi ha sempre colpito, nei diari di viaggio femminili, questa assenza del passato. Le donne che partono non hanno nostalgia se non per ciò che non hanno avuto, e lo cercano nel futuro. Il desiderio prende forma non nel ritorno ma nel viaggio. Sarà lo spaesamento a sostituire la nostalgia.

Quale violenza

La forma della nostalgia rimanda alle modalità in cui è avvenuto il taglio originario.

Come bene descrive Fachinelli in *Claustrofilia* (9), il simbolo del distacco maschile prende a prestito, in quella necessità di usare degli elementi della natura per simbolizzare la propria condizione, le armi: arco, freccia, volo verso il cielo. La nascita che lacera e richiama la morte avviene con il loro aiuto. Pugnali e coltelli servono, per lacerare la membrana natale. In quella terribile difficoltà per uomini e donne di rappresentare la nascita e la morte. Il taglio dell'esperienza maschile porta con sé una violenza, un surplus di espulsione da cui nascono

anche il sogno e l'idealizzazione. Ciò che ci si rappresenta dover lasciare alle spalle per sempre riapparirà come passato paradisiaco, avvolto in "nebbie primordiali". La sua distanza lo fa desiderabile, la sua idealizzazione lo ingrandisce nel ricordo, il suo legame con una infanzia percepita come conchiusa lo fa potente sul piano sensitivo, mnestico. È la costituzione di un luogo immaginario, ambiente, umido, humus. Partenza e ritorno sono legate insieme come espulsione e idealizzazione: "Il paese natio assomiglia all'incantesimo, forse anch'esso un incantesimo, un sortilegio della nostalgia, un incanto del desiderio." (10)

"Sognava frattanto di una donna che non si può in alcun modo raggiungere. Ella gli aleggiava dinanzi come gli ultimi giorni d'autunno in montagna, quando l'aria è come dissanguata e morente, ma i colori invece bruciano di una estrema passione. Egli vedeva gli azzurri sguardi lontani, senza fine nelle loro preziose enigmatiche gradazioni. Aveva dimenticato la donna viva e vera che gli camminava davanti, era lontano dal desiderio e forse vicino all'amore." (11)
È uno scenario dell'amore e della temporalità che questa origine costruisce. Dove stanno allora gli aspetti violenti, la uccisione, "la dimenticanza della dimenticanza"?

Stanno nel fatto che la nostalgia maschile del ricongiungimento alle origini è "cieca sulla ferita che avviene nel corpo". E fusione inconsapevole, mascherata da distacco.

"La nostalgia maschile del ricongiungimento alle origini, resa cieca sulla ferita della stessa origine che avviene nel corpo e nella sacralità del corpo, proietterà nello spazio e nella trascendenza la sua freccia desiderante. In una fuga che gli garantisca la massima distanza dal liquido amniotico del corpo-Caos della madre. Dove in realtà permane, facendo naufragio proprio in quelle acque da cui non si è mai staccato. La sua freccia eretta, saettante verso qualcosa che sta sempre più in là, una freccia ferma, ancorata al contenitore femminile che gli assicura il volo. Ciò che lui ha rimosso - l'immobilità, la passività, l'irrazionale, la profondità buia ed inquietante del suo ventre, la sua potenza generativa - appartengono a lei, al suo corpo aperto (desiderato e temuto) in cui la penetra, si nasconde, muore e rinasce per un altro volo. Prigioniero di un immaginario ambivalente, ignaro del ritmo del proprio corpo, del pieno e del vuoto delle sue erezioni, incalzato dalle immagini di un senex rimosso, lui fa il nido nel corpo di lei. Senza riconoscerla come Altro da sé, che comporterebbe il ricordo della *ferita*, e la ferita nel proprio corpo. Lei diventa il luogo della nostalgia di lui. L'involucro delle sue cose, anche delle sue pulsioni di morte." (12)

Ma provate a pensare sia nella forma della melanconia che in quella del viaggio di Ulisse alle

donne, al loro tempo, alla loro forma, alle loro storie, alla loro temporalità, al senso del loro viaggio e della peripezia o alla forma del loro struggimento... alle forme della perdita di sé che queste esperienze contengono come lusinga e come minaccia... Calipso... le sirene.. Penelope... i Proci. Il viaggio di Ulisse e la malattia dei soldati svizzeri già contengono un decreto sui destini femminile e maschile. Una donna, una patria, una casa, una madre, li aspetta in ogni porto. E nella fusione inconsapevole che decreta per le donne lo statuto di luogo, che si situa il problema e l'appartenenza della forma della nostalgia ad un sesso.

"Per poco che ella rimanga viva, continuamente disfa il lavoro di lui, distinguendosi dall'involucro... creandovi senza posa un intervallo, un gioco, un qualcosa di mosso, di non limitato che disturba la sua prospettiva, il suo mondo, e i suoi limiti... Minacciosa dunque, senza saperlo né volerlo, per ciò di cui manca: un luogo 'proprio'. Dovrebbe rivolgersi da sé medesima, e due volte almeno: in quanto donna e in quanto madre. Il che presuppone che si modifichi tutta l'economia dello spazio-tempo... In questa non-sublizzazione possibile di se stessa, e a opera sua, la donna tende sempre verso senza ritorno a sé come luogo di elaborazione del positivo." (13) La nostalgia delle donne ha qualcosa in comune con lo *spleen* di Baudelaire, vicina a quella voglia di perdersi del Kurtz di Conrad (14), a quella voglia di annientamento, descritta da Claudio Magris, (15) di Enrico, amico/fratello di Michelstaedter. Con in meno, il loro cupo senso di annientamento. E senza la maggiore facilità a convertire in letteratura il dolore della perdita.

C'è un'informità nell'equivalente femminile della nostalgia, una intrattabilità, un'ostinazione nella ricerca di futuro, di una forma che non si riesce ad intravedere. Tra l'*Angelus novus* di Benjamin, dove le "vite non vissute" attendono un compimento in una storia altra e il ritorno di Ulisse si consumano le differenze sessuate della nostalgia. Se la meta, alla resa dei conti, è, anche per Ulisse, l'incontro con se stessi, potremmo dire che le donne hanno nostalgia di sé, di una esperienza perduta, nostalgia di ciò che non sanno di essere. Ma che non possono smettere di cercare. Nel lavoro per distinguersi dall'involucro c'è in gioco qualcosa la cui rinuncia porta alla morte del desiderio, alle infinite forme di azzeramento dell'energia vitale. Non sto facendo con questo una gerarchia di valore tra le forme dei due sessi. Noto solo che le illusioni, forse proprio per la loro sproporzione e mancanza di gambe nell'esperienza reale, per la mancanza di supporti umani delegati a nutrirle, tengono meno. Se non è la follia o l'autodistruzione, o il sogno maniacale onnipotente, e oggi può non esserlo, le inconsapevolezze sui sensi reali dei propri sentimenti irrompono prima. Solo in questo scarto di inconsapevolezza sta la nostra

forza. Solo nella capacità di ridare a paesaggi del pensiero troppo noti, anche il nostro volto. "Di quale uccello saranno i contorni di questo luogo angusto, dell'abisso oscuro in cui mi trovo adesso? Quando avrò completato il disegno della mia esistenza, potrò, o potranno almeno gli altri, vedere la cicogna?" (16)

Note

- (1) A. Prete, "L'assedio della lontananza", in A. Prete, (a cura di) *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Cortina, 1992, p. 10.
- (2) Voce "Nostalgia", in *Encyclopedie Methodique Medecine*, "Natura, cause, rimedi": P. Pinel, in A. Prete, *cit.*, p. 74-75
- (3) J. Starobinski, "Il concetto di nostalgia", in A. Prete, *cit.*, p. 102.
- (4) *Ibid*, p. 102.
- (5) J. Kristeva, *Sole nero*, Feltrinelli, 1988, p. 16.
- (6) R. Barthes, *La Camera chiara*, Einaudi, 1980, p. 7.
- (7) J. Kristeva, *cit.*, p. 24.
- (8) J. Starobinski, *cit.*, in A. Prete, *cit.*, p. 116.
- (9) E. Fachinelli, *Claustrofilia*, Adelphi, p. 19.
- (10) V. Jankelevitch, "Nostalgia", in A. Prete, *cit.*, p. 144.
- (11) R. Musil, *L'Uomo senza qualità*, Einaudi, Roma, 1962, p. 850.
- (12) P. Giacobbe, "Le porte del tempo", in Centro documentazione donna di Firenze, *Verso il luogo delle origini*, La Tartaruga, Milano, 1992, p. 86-87.
- (13) L. Irigaray, *Etica della differenza sessuale*, Feltrinelli, Milano, 1983, pag. 14.
- (14) J. Conrad, *Cuore di tenebra*, Mondadori, Milano, 1990.
- (15) C. Magris, *Un altro mare*, Garzanti.

(16) K. Blixen, in J. Thurman, *Isak Dinesen*, Feltrinelli, Milano, 1987, p. 309.

Carmela è 'na bambola

di Matilde Tortora

La nostalgia ha due effe, due emme, due ci, sta acquattata sotto una coltre di doppie, è una grande esperta di consonanti.

Stavo ad Odense in quel periodo, avevo poco più di trent'anni. Stare ad Odense, sentire da un lato vicino il mitico Odino e dall'altro la presenza di Hans Cristian Andersen (abitavo ad un passo da una delle case, dove lui aveva abitato prima di andare quattordicenne a studiare a Copenaghen e prima dei suoi molti viaggi) mi faceva sentire che io quel luogo lì lo volevo abitare per davvero, presa anche dallo studio e dalle molte incombenze della mia età adulta.

Sentii in quel periodo di essere presa anche dall'evento nuovo di stare attendendo la mia prima bambina e un po' per disappetenza, un po' per svagatezza, mi ritrovavo all'ora di pranzo a gironzolare nei pressi di un ristorante italiano che sta lì e che si chiama Pinocchio. Con l'aureola triadica di Odino, Andersen e Pinocchio ogni giorno entravo in quel ristorante, prendevo posto a sedere e lì rimanevo ben più oltre il tempo occorrente a mangiare.

Il gestore e proprietario di Pinocchio finì che facemmo amicizia. I primi tempi egli, a vedermi entrare lì e prendere posto a sedere, metteva in mio onore un nastro di canzoni italiane, che s'era portato in Danimarca oltre un ventennio prima, quando s'era stabilito lì. Affamata, disappetente, sentendomi fuori posto a quel tavolo m'invadevano, facevano di me un periplo strano le note chiare e decise di "Carmela è 'na bambola e ffa ammore ccu me".

Io credo che il pallore e le lacrime siano un espediente scenico, siano un modo che ci è riservato per assumere altre identità, per fare giravolte, per compiere viaggi inimmaginabili e di farlo come stando dietro le quinte di un teatro, pur restando apparentemente al posto di prima, magari a cincischiare una tovaglia, ad aggrovigliarne le frange. Una favola russa

comincia così: "Smetti bambina di cincischiare la tovaglia, di fare groviglie alle frange e solo allora io comincerò a narrarti la storia". Io a quel tempo seduta dinanzi alla tovaglietta di plastica (rigorosamente senza frange) del ristorante Pinocchio, avvertivo tra le dita lo spessore di lana e ciniglia delle frange di un tappeto da tavola conosciuto tattilmente con mille ti all'incirca all'epoca in cui per davvero Aurelio Fierro al Festival della canzone napoletana cantava "Carmela è 'na bambola e ffa ammore ccu me".

A risentire quella canzone anni cinquanta aghi di pino e frange di ciniglia muovevano ai miei occhi lacrime debitamente ricacciate in gola e al mio viso davano pallore.

Allora dietro queste quinte io per davvero facevo ammore ccu Carmela, nonostante il mio essere di sesso femminile e per giunta incintissima e pur contenta di esserlo. Perché mai Carmela avrebbe preferito a me quell'Aurelio Fierro grassoccio, già stempiato e tanto ammiccante? Da piccola detestavo le facce ammiccanti, quanto pure quel cantante assomigliava a zii, parenti, facce ammiccanti e che m'invitavano alla allegrezza, per la quale non scorgevo motivi bastanti, magari sulle note di quella canzone là. Io ero divenuta un caleidoscopio con doppia effe, io faccio ammore ccu Carmela e la mia faccia dentro muta, cambia, faccio bagaglio, parto, mi trasferisco, vado, io sono irrimediabilmente ferita.

Nei miei primi anni d'insegnamento qualche Preside quasi quasi cominciò a credere che io l'italiano non lo sapessi bene, ma è che quando trovavo (e ne trovavo, ne trovavo tante) le parole scritte dai ragazzini immancabilmente e sempre senza le doppie, mi prendeva per esse queste parole e per quei ragazzini miei alunni una tale simpatia, che posso dirlo, mai correggevo quelle esili tenaci impalcature prive di doppie, eppure tanto eloquenti, tanto eloquenti per tutti si sa, ma non per i burberi presidi. Quando poi in un Consiglio di classe mi scappò di dire che ero sicura che anche a Pirandello le doppie non piacevano e che i suoi personaggi sono invece esperti di pallori e di quinte, dietro le quali compiono circumnavigazioni e viaggi incredibili, pur senza muoversi di casa o al massimo spostandosi solamente per andare in una città vicina o per la villeggiatura, ci fu un Preside, che per poco non mi deferì al Gran Consiglio e che quasi auspicò per me un qualche Autodafé. Ma si sa come sono i Presidi, tutti rigorosamente amano doppie e Consigli e chissà che non ci sia fra doppie e Consigli una qualche parentela, chissà!

Ogni volta poi che, a partire dai miei dieci anni, facevo ritorno in Convitto, terminate le feste di Natale o di Pasqua o quelle estive, io per giorni e giorni altro che doppie o esili parole, niente

mi riusciva di dire, non potevo aprire bocca per giorni. Tenevo le labbra chiuse, se avessi aperto bocca, una onda di lacrime sarebbe rotolata fuori inarrestabile assieme alle parole d'uso e quotidiane, quest'onda non solo avrebbe travolto me, ma avrebbe distrutto il mondo per quanto grande e colmo di consonanti e parole esso sia. Tenevo le labbra chiuse, serrate, ma io ero aperta come una ferita. Carmela laggiù a Napoli o nei pressi di casa mia faceva amore, perdeva le consonanti in più, ma acquistava corpo e splendidi volumi, io sempre con le labbra serrate, di notte facevo gli incubi che poi mamma, stando noi figli in convitto, si risposava. Altro che Dustin Hoffman anni dopo, le mie urla contro la vetrata della Chiesa emesse senza emettere parola, giganti sarebbero nati se solo quell'onda spermatica di lacrime e parole da me avesse preso la via. Solamente Aurelio poteva, grassoccio trentenne già calvo, permettersi parole, permettersi di cantarle addirittura, io dovevo tacere e non avevo ancora dieci anni. La nostalgia è maschia, abita tra gli orifizi delle labbra, s'ingegna a volte anche di restituire parrucchini a Fierro o forse ha le parole di Marco Aurelio imperatore e filosofo e che Marguerite Yourcenar raccolse a piene mani, facendosi per questo, diventando poi ella Adriano.

Io so che sono al mondo solo per provarla questa nostalgia e per parlarla adesso, questo è certo. Eppure resto ad un crinale, eppure temo tanto come sempre ancora le siepi, le ferite ed anche le parole.

Nelle mani di donne

Una ginecologa e la sua paziente

di Maria A. Geneth

Qualche anno fa, interrogandomi sulle motivazioni delle mie scelte professionali e sulla natura del rapporto con le donne che vengono da me, provai a sentire cosa ne pensavano alcune colleghe ginecologhe: l'occasione fu un convegno ("Donne in medicina", S. Margherita Ligure, novembre 1989) ed una serie di incontri successivi (che continuano tuttora) che riunivano donne attive nelle professioni mediche e paramediche, che si richiamavano ad un orizzonte comune per appartenenze di genere.

Il progetto, ambizioso, era costruire una ricerca di taglio psicologico-sociologico, ma le interviste fatte non vennero mai elaborate né utilizzate. Sulla povera riuscita della mia iniziativa penso sia stata determinante la mia inesperienza quale intervistatrice e la nebulosità del progetto: poco riuscii a sapere, a parte dati prevedibili come

- la volontà di salvare le donne da biechi medici maschi;
- l'amore per l'universo femminile;
- il desiderio di legare appartenenza culturale e convinzioni politiche al lavoro di ogni giorno.

Non so se connotare come limite o caratteristica importante il fatto che si trattasse di un gruppo non rappresentativo della realtà della professione ginecologica femminile, bensì di un gruppo selezionato e discretamente omogeneo. Ma quell'insuccesso non valse a spegnere il desiderio di darmi delle risposte sul perché si diventa ginecologa e sulla natura della relazione tra donna-medico (forse sarebbe il caso di cominciare a dire e scrivere medica) e donna-paziente.

Per contro, il rapporto uomo-ginecologo/donna-paziente è oggetto di una vasta letteratura, dove spesso non si specifica neppure se per 'medico' si intenda medico uomo, tanto scontato è che lo sia.

Nelle conclusioni di tali ricerche si ribadisce spesso che:

- le donne-pazienti, abituate a comportarsi in modo dipendente e subordinato, spesso colludono con l'autorità del medico;

- i medici utilizzano il loro sapere scientifico all'interno di una griglia di valori e credenze su quali siano i ruoli appropriati per le donne nella società.

Ne risulta quindi ribadita una situazione di doppia asimmetria di potere in quanto donna ed in quanto paziente.

Ma quando il medico è una donna? Un tempo in molte sostenemmo che l'essere donna fosse premessa necessaria e sufficiente alla comprensione reciproca ed alla collaborazione: ora penso che le variabili siano molte, gli intrecci complessi, alla fine che il nesso logico non sia così immediato e scontato. Non sto parlando come chi, dopo un bel sogno, si risveglia disillusa con l'amaro in bocca: ora autorevoli voci (Rosi Braidotti, Adriana Cavarero, Patrizia Romito, Marina Sbisà) affermano che non c'è un'unica "differenza" che divide il mondo in due, le donne e gli uomini: le donne sono tante, le differenze molteplici (per appartenenza culturale, storia personale, età, condizioni di vita quotidiana, preferenze sessuali) e portano a desiderare cose diverse, ad avere bisogni diversi. E importante che queste differenze riescano ad essere dette, scambiate, e non ci impediscano di creare coalizioni e lavorare a progetti comuni: l'apertura alle diversità è anzi un guadagno in termini di libertà e ricchezza.

Non necessariamente quindi tra ginecologa e paziente scattano sintonia, complicità, identificazione. In una consultazione ginecologica protagoniste sono le scelte riproduttive ed alla fin fine le scelte di vita: avere o non avere rapporti sessuali, con chi averli, usare o non usare i contraccettivi, avere o non avere una/un bambina/o, diventare madri o no, abortire o non abortire, accettare o non accettare i segni dell'invecchiamento. Si confrontano dai due lati della scrivania posizioni spesso diverse, scelte contrapposte. Ricordo memorabili gaffes quando a me, ginecologa alle prime armi in un consultorio autogestito, ragazze molto giovani annunciavano di avere un test di gravidanza positivo. Io, nel maldestro tentativo di aiutarle a

venire al dunque, dicevo: "Allora hai deciso di abortire?" e loro stupite: "No, assolutamente. Vado avanti."

A volte capita di chiedersi se tutte le ginecologhe siano effettivamente "donne di sesso femminile": non poche ancora oggi pagano lo scotto di misurarsi su territori ancora (per poco) tradizionalmente maschili occultando il loro genere sotto una maschera di neutralità, facendo come se non fossero donne, ostentando atteggiamenti simili a quelli dei colleghi maschi, quasi loro caricature. Quindi diventano sbrigative, ciniche, poco disponibili al dialogo, disattente ai bisogni delle donne, estimatrici acritiche della tecnica. Nemmeno però ci si può sentire appagate se si porta nella professione un po' di gentilezza (merce per altro non disprezzabile) come unica specificità femminile e si agisce solo sul guscio più esterno, sfuggendo alla revisione critica del sapere che si utilizza e di ciò che si mette in gioco in rapporto con le donne-pazienti.

Ma se la ginecologa è femminista (e vorrei che questa parola venisse di nuovo detta ad alta voce, con convinzione ed orgoglio, senza virgolette) non può accettare l'esistente, non può limitarsi a ripetere i gesti e le parole di chi, inevitabilmente finora maschio, le ha insegnato, non a caso, a fare "il ginecologo". Non parlo solo di maggiore disponibilità al dialogo ed all'ascolto, di atteggiamenti complici piuttosto che critici, ma di consapevolezza della materialità dei gesti. Un medico, ma soprattutto un ginecologo, viola la regola sociale che stabilisce chi, quando e come acceda al corpo altrui: si tocca una donna nuda, si entra nel buio, nel segreto del suo corpo, si penetra con le dita e con strumenti (l'odiato speculum), nessun territorio è interdetto, si guarda da vicino ogni particolare, avendo cura di ben illuminare ogni piega. In un rapporto erotico si può stabilire un limite all'intimità, si può scegliere la piena luce o la penombra. All'opposto, la brava paziente si offre completamente passiva, aperta, esplorabile, penetrabile oppure arroccata nel tentativo di rimanere comunque chiusa: è il corpo "cadaverizzato", arreso alla passione di conoscere dell'altro. E se in piedi attivo, protetto dalla sua bianca corazza, sta l'uomo-me-dico, che polarizza su di sé potere e sapere, i conti tornano, ma se si tratta di una donna-medico l'analisi si fa più complessa.

Fare la ginecologa significa toccare e vedere come si tocca e si vede solo in pochi altri contesti:

- 1) Il rapporto con la madre che, finché sei piccola, ti tocca, ti palpa, ti lava, annusa le tue secrezioni, pulisce il tuo sporco.

2) Il rapporto con chi fa l'amore con te, territorio in cui c'è libero accesso al corpo dell'altra/o.

Quando il ginecologo è maschio la singolarità della situazione può sfociare nel gelido esaminare l'"organo malato", aumentando le distanze onde evitare lo sconfinamento erotico. Oppure si giunge alla triangolazione edipica: il ginecologo assume un ruolo paterno, la paziente un ruolo filiale ed il tabù dell'incesto li protegge dall'attrazione sessuale. Oppure non si proteggono affatto ed inizia una relazione sessuale: pare che, con dentisti e psicoanalisti, i ginecologi siano coloro che con maggiore frequenza intrecciano relazioni erotiche con pazienti.

Quando si tratta di una donna ginecologa, la sessualità rimane comunque in gioco, con in più il tema trasgressivo dell'amore fra donne. Si può farlo con più garbo possibile, spiegando cosa si sta facendo ed illustrando cosa si sta vedendo, ma mettere uno speculum in vagina è sempre penetrare. Indagare la struttura delle mammelle, palpanole e stringendo i capezzoli, ispezionare vulva e clitoride, esaminare utero ed ovaie introducendo un dito nella vagina, può attivare fantasmi di masturbazione e seduzione omo-erotica.

Lo sguardo è protagonista della consultazione ginecologica: tutto il corpo deve essere bene visibile, anche l'oscurità della vagina viene illuminata. Lo sguardo è anche canale privilegiato dell'eccitazione sessuale maschile: esporre il proprio corpo nudo ad una ginecologa può essere meno problematico, può essere pensato come un ambito protetto in cui non valgono i criteri di valutazione estetica e classificazione delle donne (le giovani e le vecchie, le belle e le brutte). Non per tutte e non sufficientemente protetto, tuttavia, se più di una donna ha sentito il bisogno di scusarsi con me se prima della visita non aveva trovato il tempo di depilarsi le gambe.

Lo sguardo è anche vedere dentro e attraverso il corpo, è capire il suo funzionamento. Ricordo la mia prima visita come paziente: anni '70, consultorio autogestito, la ginecologa mi chiese, mentre mi visitava: "perché mi guardi?". In quel momento non seppi trovare una risposta, ma solo replicare che si sbagliava. Ora penso che stessi cercando di afferrare nei suoi occhi quel segreto del mio corpo che, pur mio, parlava a lei una lingua più comprensibile che a me. Si fa fatica ad accettare di avere bisogno di un interprete per sapere se il *proprio* corpo sta creando o no un bambino. Tutto ciò mi è diventato improvvisamente chiaro quando ho letto *Il bambino della notte* di Silvia Vegetti Finzi (Mondadori, 1990), là dove dice "sembra giungere dal di fuori ed investire un pensiero che rimane sconnesso dal corpo, tanto che la gestazione psichica e gestazione fisica procedono per molti versi separatamente".

È corpo cavo il nostro, aperto, da cui escono sangue e muco, entro cui si può guardare in due: con uno specchio ben orientato il collo dell'utero che sto esaminando io può essere visto anche dalla donna visitata. E questo del doppio sguardo un momento singolare, in cui è in crisi lo schema classico secondo il quale il medico può esaminare ed agire sul corpo inerte del malato, un momento in cui si possono introdurre elementi di valutazione positiva del proprio corpo.

Muco e sangue, dicevo: presenze sgradite a molte. Il modello è il corpo liscio, chiuso, asciutto, inodoro, igienico, compatto. Questo bagnato, questo gocciolare continuo è spesso oggetto di domande e preoccupazioni, è spesso vissuto come problema da combattere a colpi di salva-slip e lavande vaginali. E lo stesso disagio che fa sì che molte donne, dopo aver sporcato di sangue il lenzuolo di carta del lettino medico, lo tolgano di mezzo loro stesse, frettolose, imbarazzate dal loro stesso sangue e timorose di un mio/loro possibile arricciare il naso (o più banalmente condizionate ossessivamente a pulire, asciugare e riordinare).

Non vorrei ora rifarmi al pensiero eco-femminista di Carolyn Merchant, quando propone analogie fra la terra feconda solcata dalle acque e i corpi femminili, in quanto temo che voglia inchiodare le donne ad una esclusiva funzione materna: piuttosto vorrei iniziare a pensare in positivo il bagnato, il mucoso, il confine fra spazi interni ed esterni, concetti che non hanno ancora una compiuta rappresentazione teorica, e quindi iniziare a proporre ad altre questo angolo visuale, soprattutto attraverso la materialità dei gesti.

Fin qui ho fatto un disordinato e incompleto elenco di osservazioni del quotidiano, questioni problematiche, perplessità e sensazioni: ben lungi dal considerare chiusa la questione, resta il desiderio di giungere ad una maggiore comprensione della realtà attraverso il confronto con altre che abbiano antenne sensibili e voglia di riflettere su questi temi, da dentro e da fuori.

Corpo di ragazzo, corpo di madre

di Erica Golo

L' invito mi lascia grata, volenterosa ed inetta. Sostanzialmente, intimamente stupefatta.

Scrivere un racconto di nascita, io? Avere avuto un figlio, scrivere. Queste due cose sembrano appartenere a due galassie interiori diverse. Non che non mi sia rimessa industriosamente a scrivere - qualcosa, qualcosa di non importante - quasi subito, quando il bambino nuovo dormiva rannicchiato nella carrozzina. Mi pareva un po' come fare i compiti delle vacanze lontano con la testa, ma giusto farli. A differenza di quei compiti, però, riprovare lo scrivere era una forma di libertà. Ma scrivere è anche memoria e nostalgia, di passato, e forse di futuro. E se la nostalgia è per il presente? Le parole si ritraggono di fronte alla contemplazione dell'istante percepito come tale, "ridente e fuggitivo", di fronte all'esperienza che la memoria fatica a registrare. Pensieri, discorsi, tante cose lette e discusse sul materno cercando di inserirsi nell'esperienza nuda, ma restano slegate.

La mia gravidanza e la sua nascita (di lui, dell'essere misterioso di cui non avevo voluto sapere nulla dalla scienza, pur fascinosa, che sarebbe stata in grado di dire, già mesi prima "maschio occhi blu"; la busta restò chiusa quei mesi) sono state una piccola storia semplicemente felice. Forse è per questo, per la nostalgia di presente che le ha accompagnate, che non ne posso scrivere? Scrivere non è sempre attaccare con amore e dolore un groppo di sofferenza che resiste? Oppure fantasticare, dare corpo al desiderio di un reale di forma diversa da quello che esiste? Ma l'esperienza di questa nascita è un po' come se fosse stata una fantasticheria in sé. Una cosa quasi non reale, e felice.

Era strano, per me come per tutte, pensare il bambino. A volte per un istante, intravedevo di fianco a me uno sguardo di intesa e di riso. Facevo, come tutte, buffi sogni di inadeguatezza, in cui rompevo, lasciandoli cadere, bambolottini di plastica. Ma se cercavo di scrutare segni di

angoscia del "due in uno", non li trovavo. Mi sentivo curiosamente beniamina del fato. C'era una gran festa e il mio corpo (il mio antico corpo un po' di ragazzo, ora tutto cambiato) era protagonista assoluto. Per strada fissavo gli uomini, indifferenti al mio trionfo, sentendomi sfacciatamente più importante. Con le donne l'orgoglio diventava pudore, timidezza, senso di una fortuna capitata a me e non a altre. Io, che avevo sempre guardato le donne incinte, grosse e stanche, con indifferenza e un po' di pietà. Beniamina della vita. Thomas Mann da qualche parte parla di "beniamino della vita", ma che c'entra Thomas Mann con questa metamorfosi di corpo di donna? La letteratura, di donne e di uomini, si mescola ai pensieri, ai ricordi, al desiderio di fermarli, di dar loro concretezza...

Vorrei raccontare e riflettere. Non solo raccontare. Le donne si sono sempre raccontate vicende del corpo e storie di parto; credo che non basti una consapevolezza femminista né una sensibilità letteraria per dare ai racconti e alle esperienze delle donne la forza negata. Vorrei condividere pensieri, riflessioni. Essere contraddetta, messa in discussione, anche. Io che sono arrivata tardi a tutto, al femminismo, alla maternità, e che ora vorrei riuscire a mettere insieme tutto, la tenerezza, il simbolico, la storia, la politica, e chissà quante confusioni sto facendo.

Vorrei trovare un nesso, un filo di pensieri che non strozzi la memoria ma che dia un senso alla realtà e alle contraddizioni vistose del sentire, dell'esperienza. Dovrei trovare un nesso. Un nesso tra quel felice senso di pienezza, quello stupore di un desiderio ritrovato e non riconosciuto, e la radicata convinzione di star bene in un corpo un po' androgino, che forse volevo ancor più virile. Spalle larghe fianchi stretti per camminare nelle città del mondo, mappa incerta dei propri desideri, fantasie e realtà del proprio corpo, corpo di ragazzo, asciutto e forte, corpo di madre, metamorfosi, corpo forte e tondo, quale corpo è il mio, in quale corpo posso essere io? Le fantasie sul proprio corpo androgino possono essere più forti anche di una maternità? Ora fatico a ripensare quella mia pancia che mi piaceva tanto. Forse non sono così certa che fossi io. Di nuovo sono magra e forse un po' virile; sono e mi voglio. E allora perché mi piaceva tanto essere incinta, tonda grossa, così fuori di quei confini del mio corpo di ragazzo? Dovrei trovare un nesso tra le emozioni e le riflessioni, tra ciò che succede a me e ciò che ha un significato culturale, e politico. Avverto di camminare sull'orlo di terreni dove nulla è sicuro. (Vorrei, invece, troppo spesso, tuffarmi in un territorio piccolo, sicuro, dove il mondo è rassicurante, come in un parco al sole o in una stanza di giochi). Se la mappa delle immagini del corpo è incerta, quella dei desideri si rivela confusa. Avere avuto un figlio è

stato incontrare un desiderio che non conoscevo abbastanza. Davvero è difficile, per le donne, conoscere *il proprio* desiderio? La riflessione solleva inquietudini. Un desiderio incontrato tardi, o per caso, non è una vicenda rara. Parlare così del desiderio di maternità, per le donne della mia generazione, è però aprire un discorso difficile, e anche penoso, spiacevole. Credo sia un lavoro ancora tutto da fare, mettere insieme i racconti di emozioni per una maternità, le analisi sul materno e le esperienze di sofferta liberazione dalla maternità come vincolo, ruolo imposto, limite di sé. Scrivendo questo articolo continuo ad aggiungere, spostare, montare; parole scritte sempre più piccole, con biro diverse; blocchi che sposto sul computer: cerco di saldare memoria, pensieri, piacere del ricordo e disagio di una riflessione che so incompleta, confusa e necessaria.

Riflettere e raccontare. E difficile non impigliarsi nel piacere delle parole, o anche nel piacere del bel ragionamento da cui il corpo e l'esperienza con le sue contraddizioni restano fuori, inafferrati. Una scrittura vera dovrebbe mettere insieme la rabbia per la storia e le riflessioni sul simbolico e la passione per il collo sudaticcio del bambino, per la risata che esce da lui, impagabile come un cielo sul mare. Passione e pensiero e rabbia e angoscia. Perché sono bambini così, con il collo sudaticcio e i ricciolini, che sono ammazzati ora, dietro casa, mentre io riordino pupazzi rassicuranti in una casa in pace.

Che cosa ha significato, sta significando mettere *al mondo* un bambino? Le lettere della sorella che ho, lontana nella geografia del globo e vicinissima in quella interiore, la donna battagliaiera e adamantina che ha avviato il mio gracile femminismo, assistito al mio cesareo e messo al mondo i miei nipoti, mi fa notare che in mesi di lettere ho omesso di porre la domanda e tentare una risposta. Avere un bambino è stato (fatica a parte), fotografare attimi fuggenti, provare nostalgia del presente, essere stupita e felice. Con l'ostinazione di preservare tutto questo dai problemi, dalla negatività quotidiana; e anche con la tentazione di preservarlo dalla coscienza del negativo che è nella storia. Pure. Il doveroso disagio della coscienza penetra nella pace ovattata di una camera di neonato, e si impone all'incanto nostalgico. Intanto, è la consapevolezza che parlare di desiderio di maternità, riconoscere e ipotizzare che possa essere rimasto per molte di noi poco consapevole (o poco vivibile?) significa entrare in un territorio non solo inquinato, ma addirittura minato. Come posso parlarne limpidamente e problematicamente trascurando il fatto che gli interrogativi che sento aprirsi si incrociano non solo e non tanto con una ri-celebrazione del materno che sta avvenendo dentro al pensiero delle donne e lascia non poche di noi perplesse e inquiete, ma incrociano anche, fuori,

nel vasto terribile mondo in cui viviamo, una ben orchestrata aggressione alle donne e alla faticosa conquista e autenticità che *prescinde* dall'essere madri? Come posso dire "è bello, essere una madre" e intanto dire, "attenzione, ci vogliono ancora e solo madri"? Dall'inquietudine di questa considerazione arrivo all'angoscia di un pensiero forse fuori posto (ma che cosa è "fuori posto", a parte il mondo stesso, quando ci si interroga sulla procreazione?) Brecht scriveva: "Che tempi sono questi, quando parlare di alberi è quasi un delitto, perché su troppe stragi comporta il silenzio"... (1).

Può oggi una donna, messo da parte il giornale, spenta la televisione, avere parole sullo sconcerto e sulla gioia di scoprire una vita nuova dentro il proprio corpo? Oggi nella primavera 1993, a un braccio di mare della ex-Yugoslavia? È *quasi* un delitto, scriveva Brecht: e noi, nemmeno stiamo parlando di alberi in fiore, ma di corpi di donne, di una complessa e minacciata identità. Eppure l'angoscia rimane, ritorna davanti alla magia privata di un bambino piccolo che dorme, circondato dagli oggetti rassicuranti che accompagnano le paure dei grandi assai più che le scoperte dei bambini: l'angoscia, il disagio di un pensiero che impone di sapere che siamo comunque e sempre conficcate nella storia; e un senso di violenta rivolta non tanto contro un destino biologico che ha reso possibile che i gesti e i frutti dell'odio possano essere gli stessi di quelli dell'amore, ma contro un "destino" culturale che sa distinguere fra gesti dell'odio e dell'amore, ma fino a che la scena dello scontro fra i due opposti non è il corpo della donna: dalla quale, invece, come dalla madre terra che riassorbe e cancella i segni delle battaglie, ancora e di nuovo voci sovrane di questa cultura invitano ad aspettarsi l'accoglimento naturalmente amorevole di una vita innocente.

Che tempi sono questi, per parlare di madri e di materno? Ma forse, per questo dobbiamo parlarne, avvicinando diverse esperienze, idee, età, paure, passioni. Anche se le parole per dire di questa passione e di questa angoscia ci mancano, o sono futili, o imposte. Su questa terra terrestre dove il chiaro di luna che entra nella mia camera è terrore di cecchini per madri a poche centinaia di chilometri da qui; e dove donne ogni giorno esultano o si sgomentano o si disperano per lo stupore di trovarsi in un corpo che sta facendo un bambino.

Avere un figlio è stato l'illusione di ritagliare un piccolo mondo felice, preservato dalla storia, illusione e tentazione. E mese dopo mese ritrovare quel po' di coraggio che impone di essere consapevoli che ogni piccola storia, felice o infelice, di vita o di morte, è conficcata nella storia. Storia su cui la nostra esperienza impone uno sguardo diverso, dove ci sia posto per la passione

e per un bambino nuovo, morbido, con odore di cucciolo umano. E ritrovare la rabbia e il dolore dentro la passione d'amore, dentro il ricordo di istanti perfetti. Allora, con la consapevolezza faticosa che tutta la magia e la nostalgia non cancellano, non escludono il furore la pena la rabbia, una donna potrebbe prendere la penna in mano e scrivere della sua esperienza di madre, esperienza di pienezza, di separazione, di ambivalenza, di emozione, di silenzio, di gioia, di paura. Da raccontare ci sarebbe, a esserne capace. La strana emozione di fronte a quella piccola compiuta faccia di extraterrestre divenuto terrestre, misteriosamente vero e visibile come pochi istanti prima era misteriosamente invisibile... Il mondo interno tutto raccolto e sospeso sopra a un lettino dove dorme tutta la forza e la fragilità dei mortali, in cinquanta centimetri di corpo umano che era parte del tuo corpo materno e ora è fuori, consegnato al mondo.

Ma forse in certi casi una si rende conto che forse, semplicemente, non sa *raccontare*. Le parole accarezzano l'evento, l'immagine, cercano una memoria più stabile e solenne frugando fra aggettivi, sostantivi, cadenze. La consapevolezza di lettrice avverte che ci sono le insidie della retorica e dell'ingenua impudicizia, dell'eccesso di confidenza, del tranquillo egocentrismo di chi racconta i propri sogni. Anch'io, forse, vorrei avere "una voce sublime" per dare forma alla memoria di un evento così cruciale, ma anche così normale. Forse vorrei avere una voce piana e autentica, come l'autrice de *Il piccolo principe cannibale*, che a me pare aver trovato parole per la passione e la miseria di essere una donna e una madre in condizioni estreme, particolari, nelle quali però coglie dei centri pulsanti di vita di pena di rabbia che sono, io credo, in ogni esperienza di maternità. (2) Vorrei saper scrivere... non avevo figli, come quasi tutte le mie amiche del resto, poi un giorno ero incinta, mi prese un colpo e poi subito una grande allegrezza, e sono stata felice, ero incinta e bella e felice così incinta e poi il bambino è nato, ero sveglia e allegra e stranamente nemmeno impaurita, solo un po' dispiaciuta di non poter spingere e "fare io" mentre le donne coi camici bianchi chine sopra di me armeggiavano per farlo uscire, e poi era lì, era davvero il mio bambino, per mesi il suo corpo e il mio si sono ritrovati, secondo i ritmi di una simbiosi via via modificata, ed è incredibile che diventerà un uomo grande e peloso e dio sa che tipo di uomo... E se fosse un buon racconto dovrebbe avvicinare esperienze simili e non respingere esperienze diverse, e portare un piccolo contributo di vita e di pensiero a questa cultura disumana dove le nascite sono considerate più oscure delle morti e le madri sono sacralizzate e ridicolizzate e... e santo cielo no, non sono pronta a scrivere un racconto di nascita.

Note

(1) B. Brecht, *A coloro che verranno*, in *Poesie e Canzoni*, Einaudi.

(2) F. Lefèvre, *Il piccolo principe cannibale*, F. Muzzio Ed., 1993.

PROSCENIO

Amore d'assenza

Le detective story fotografiche di Sophie Calle

di Maria Nadotti

L'attività fotografica e di scrittura di Sophie Calle comincia con uno spericolato, anche se non dichiarato, gioco voyeuristico. Rientrata a Parigi nel '77, dopo un'assenza di sette anni passati in giro per il mondo, a ventiquattro anni - come racconterà più tardi - si sente "persa nella mia città. Di Parigi avevo dimenticato tutto. Non avevo abitudini. Non conoscevo nessuno. Non avevo nessun posto dove andare, così decisi di seguire la gente, chiunque. Volevo che mi dessero il mio *métrage* - una misura e un ritmo - e che decidessero i miei percorsi - la mia strada. Stando dietro a loro, non dovevo decidere come occupare la giornata. Uscivo di casa e sceglievo qualcuno che decideva per me, che mi portava in luoghi di cui non avevo ricordo. L'ho fatto tutti i giorni per un bel po' di tempo."

Inizialmente Calle si limita a seguirli, a farsi portare, a assumere per brevi tratti i loro itinerari. A fare loro da ombra, a seguirne le tracce, sembra non la spinga la curiosità né tanto meno il desiderio di confondere la sua realtà con la loro o di conoscerli, di farsi degli amici. La sua scelta d'oggetto è infatti casuale, non premeditata. Una persona vale l'altra. Il movente sembra piuttosto il desiderio di ricostruirsi un'identità e di riprendere familiarità con il territorio urbano e con il passato. Lasciata da anni, la città è diventata una mappa muta, indifferente. Come se si fosse scrollato del carico della memoria e dei vincoli delle piccole abitudini, chi ritorna può riprenderne possesso capricciosamente. In libertà e solitudine, da turista e da *flâneur*. Percorrendola a caso. Non fa differenza che a guidarti siano i passi del primo venuto o quei più 'accettabili', ma non meno artificiali, obblighi che derivano da un dovere professionale o da una presunta appartenenza sociale. All'inizio Calle non si porta dietro strumenti di lavoro e non progetta opere. Scavalca semplicemente il confine tra sé e gli altri,

adottando un comportamento paradossale: il massimo della passività, andare dietro/farsi guidare, e il massimo dell'attività o del controllo, pedinare/non perdere di vista. Ma, a forza di dedicarsi ai suoi pedinamenti, finisce per "attaccarsi alle persone che segue." E allora che decide di continuare armata di macchina fotografica e quaderno d'appunti. "Avevo deciso che dovevo scegliere una persona e restare con lei più a lungo." Dalla gratuità casuale di un gioco all'origine solitario e spaesato, nasce quella che si potrebbe tranquillamente definire una fiction in piena regola. "Tra la verità e la finzione," dice Calle, "c'è un'attività. Farsi assumere come cameriera in un albergo di Venezia e fotografare le camere e gli effetti personali dei clienti (*Hotel*, 1981) o seguire un uomo fino a Venezia e simulare tutti i segni dell'amore e della passione per qualcuno che non conoscevo (*Suite vénitienne*, 1980), oppure farmi pedinare da un estraneo solo per il piacere di essere seguita e sorvegliata da qualcuno, come ho fatto in *The Shadow* (1981): questa è attività. Allo stesso modo, far dormire nel mio letto gente che non aveva alcuna ragione di trovarcisi (*Sleepers*, 1979): questi fatti sono assolutamente insensati, ma il testo e le immagini sono poi lì a documentarne la realtà. Molte persone che sono venute a dormire nel mio letto sono venute proprio perché non avevano nessuna ragione di farlo." Attività complessa, verrebbe da dire, in cui l'atto di scrittura e di traduzione in immagini, oltre che di organizzazione in progetto artistico e in narrazione, sembra riscattare se non giustificare il gesto iniziale, intrusivo e potenzialmente pericoloso, di inserirsi senza apparente ragione sul percorso di vita di un perfetto estraneo.

Prendiamo *Suite vénitienne* (1980). Un mattino, a Parigi, Calle si mette a seguire un uomo. In breve ne smarrisce le tracce. Il gioco sembra concluso. Invece, per una bizzarra coincidenza, quella sera stessa l'uomo le viene presentato da amici comuni. Parlando con lui, l'artista scopre che è in partenza per Venezia. Questo è tutto. Il giorno dopo decide di salire anche lei su un treno per l'Italia. Non ha indizi, non sa perché l'uomo abbia deciso di lasciare Parigi, se sia solo, neppure in che albergo scenderà. "A Venezia," è vero, come ha scritto Jean Baudrillard in *Follow Me* (1), un illuminante saggio critico dedicato all'avventura veneziana di Calle: "c'è un magnetismo inconsapevole per questo tipo di problema. La città è costruita come un dedalo, un labirinto che riconduce inevitabilmente, anche se fortuitamente, negli stessi punti, sugli stessi ponti, negli stessi posti, lungo le medesime rive. A Venezia tutti si seguono, per forza di cose, tutti si incontrano, tutti si riconoscono, Venezia è un immenso palazzo i cui corridoi e specchi organizzano una circolazione rituale, perfettamente opposta alla città estensiva illimitata... Il solo modo di non incontrare qualcuno è seguirlo a distanza e non perderlo di vista. E per questo che i momenti violenti della storia, i momenti drammatici sono quelli in cui

l'inseguito, preso - come si dice - da un'ispirazione improvvisa, compie un mezzo giro facendo voltafaccia come un animale, per vendere cara la pelle. Il sistema si capovolge immediatamente e l'inseguito diventa inseguitore, perché a Venezia non ci sono vie d'uscita laterali e non c'è modo di incontrarsi senza riconoscersi..." Calle dunque, dall'11 al 24 febbraio 1980, 'esce' dalla propria vita e si mette a cercare un uomo di cui non sa nulla e su cui ha un progetto che non prevede scambio diretto o consumazione. Vuole sapere di lui spiandolo, senza farsi coinvolgere in una relazione ravvicinata. Vuole scoprirlo senza scoprirsi, senza farne la conoscenza, limitandosi a osservarne gesti, movimenti, frequentazioni, orari. Come se di quell'esistenza le interessasse solo la fenomenologia o come se la realtà dei segni esterni fosse per lei più affidabile dei discorsi, delle spiegazioni, delle razionalizzazioni verbali. Il set di questa caccia all'uomo o di questa investigazione è una città a lei ignota, una città non città. E è carnevale. I travestimenti di Sophie, il maquillage pesante, gli occhiali scuri, la parrucca bionda sono una funzione del suo progetto: guardare senza essere vista, osservare senza essere riconosciuta. Ma anche un modo per inventarsi una vita parallela, diversa da quella reale, ma non per questo meno reale. Una vita vicariamente sottomessa alla volontà dell'altro. Altro che, non consapevole del ruolo che gli è stato affidato e del potere che ha in mano, innescherà tuttavia tutti i meccanismi della seduzione e dell'innamoramento, provocando nella regista/vittima consenziente i sintomi e i malesseri tipici delle relazioni costruite sulla dipendenza, sulla passività e sull'attesa, senza però toglierle il piacere dell'iniziativa, il gusto del controllo, la decisione di tempi, pause, durata.

"Quando si prende qualcuno che non si conosce," dice Calle, "come l'uomo che ho seguito a Venezia, all'inizio questa persona non ha alcuna importanza. Si tratta di una scelta arbitraria: non mi piaceva neppure in modo particolare. Ma data la forza delle regole che io stessa mi sono imposta, è diventato per me emotivamente molto importante. Ho fatto per lui cose che non avrei mai fatto per una persona realmente amata. Non passerei mai dieci ore in strada al freddo a aspettare qualcuno. Non sono mai stata abbastanza gelosa o abbastanza innamorata, ma per lui l'ho fatto. In modo analogo, con The Shadow, mi sono molto affezionata al detective che mi ha pedinata per un'intera giornata. Mi sono dimenticata molto in fretta che era pagato per farlo... Mi piaceva il fatto che ci fosse un uomo abbastanza interessato a me da sapere che alle 11:02 attraversavo la strada e che alle 11:05 compravo il giornale in una certa edicola. Quello che mi interessava era il fatto che fosse così attento a me e che volesse conoscere ogni dettaglio. Ma queste situazioni sono totalmente arbitrarie. È un modo di fabbricare emozioni. Non sono innamorata, eppure ne ho tutti i... segni, i sintomi. Quando sono realmente innamorata mi sento molto debole. Quando mi occupo di uno dei miei progetti accuso gli stessi

sintomi, ma appena decido di concludere il lavoro, queste sensazioni spariscono in un giorno... I sintomi sono gli stessi, ma almeno mi fanno soffrire meno. Le emozioni sono sgombre dal pericolo. Magari contengono un altro tipo di pericolo, ma non quello legato all'amore reale. Si può dire addio quando si vuole. Di solito io non dico addio quando voglio. Capita sempre che siano gli altri a dirlo a me. Ecco perché faccio questo lavoro, perché posso dire buongiorno o arrivederci ogni volta che ne ho voglia. Nella vita di solito io sono quella che dice buongiorno, non arrivederci. Il buongiorno, l'iniziare, per me non è un problema."

L'artificialità di una situazione creata a freddo, che permette di ripararsi da emozioni, coinvolgimenti, tradimenti, abbandoni, nel caso di Calle si fonda essenzialmente su un metodo e su una tecnica. Il metodo è quello del *private eye* o della *candid camera*: chi indaga/fruga/investiga non deve avere nulla a che fare con la vita dell'investigato, che a sua volta non deve avere neanche un vago sospetto di essere diventato oggetto di osservazione. Niente avvicinamenti e niente sconfinamenti. Ciascuno al suo posto. A dar conto dell'avvenuta, se pur indiretta, relazione, a certificarla, resteranno dei materiali inerti: la documentazione fotografica, le registrazioni, gli appunti che il detective esibirà alla fine della sua prestazione d'opera. Prove tecniche di avvenuto contatto, un modo di testimoniare, di inchiodare all'oggettività del visto con i propri occhi. Calle fa questo, ma fa anche molto di più. Non si accontenta di fissare il suo oggetto in immagini non smentibili. Il suo tentativo è di dare immagine anche all'assenza, al non ancora o al non più. E persino a quello che crede possa essere il percorso dello sguardo dell'uomo che insegue. Nel suo diario fotografico veneziano non c'è infatti solo Henri B. o la donna che lo accompagna. C'è anche, fotografato e verbalmente illustrato, il vuoto della sua presenza. Anche l'irreperibilità, sembra voler dimostrare Calle, produce delle impressioni visive e una storia. Anche le attese possono essere descritte fotograficamente: vuoto contrapposto a pieno. Anche il non visto, il non registrato, il non ricordato hanno una loro rappresentabilità. E con questo ci si avvicina a un altro dei nodi teorici cari a Calle: non è detto che presenza, vicinanza, contiguità, frequentazione producano conoscenza, discorso, familiarità e dunque memoria. Non è detto che, di per sé, il vedere produca sapere. Ci vuole qualcosa di più - atto di volontà, consapevolezza, desiderio di racconto, progetto o forse soltanto un terzo sguardo che si frapponga tra il sé e i suoi oggetti -, perché le immagini o le persone escano dall'indistinzione. Due dei lavori più recenti dell'artista, *Last Seen* (visti per l'ultima volta, 1993), e *Blind Color* (colore cieco, 1993), pur partendo da prospettive praticamente opposte, dimostrano questa tesi in modo conclusivo. In *Last Seen* ogni lavoro è composto da una coppia di opere giustapposte e complementari.

Entrambe racchiuse in scure eleganti cornici lignee di vario formato, esse rappresentano, ciascuna a suo modo, un vuoto, una sottrazione, una perdita. Nella prima cornice è racchiuso, *alla lettera*, un vuoto. Il dipinto in essa contenuto è stato rimosso, portato via, involato. Facendo riferimento a un clamoroso caso di cronaca, il furto di cinque preziosissime tele - un Degas, un Flink, un Manet, un Rembrandt e un Vermeer - sottratte alla collezione privata del Museo Isabella Stewart Gardner di Boston, l'artista affianca a questo fantasma d'opera, a questa cicatrice, un'altra cornice. Riempita, questa volta, da un testo. Sono le parole, le frasi, i frammenti di discorso pronunciati, in risposta alle domande di Calle, dai guardiani della collezione. Custodi che, giorno dopo giorno, hanno vissuto accanto alle opere "guardandole," il francese *garder*, curare, sorvegliare, conservare, ma anche semplicemente guardare. Per loro, scopre Calle, è impossibile persino descriverle: "Le guardavo di tanto in tanto, ma non mi eccitavano affatto. In effetti, non le ricordo per niente. So di averle viste, ma non riesco a ricordarmene... Non lo ho mai viste veramente prima che venissero portate via. È che questa roba non mi piaceva. Ah, quelle!... credo che si trattasse di un concerto, qualcosa del genere, niente di straordinario. Mi sembra che i colori fossero in qualche modo primari. Ricordo dei rossi e degli azzurri, ma non ricordo se fossero uomini o donne." La perdita, dunque, non è solo oggettiva: la scomparsa dell'opera d'arte; ma anche soggettiva: la perdita di memoria. Né riguarda solo il presente e il futuro: qualcosa che non c'è e non ci sarà mai più; ma anche il passato e la *défaillance* percettiva: il non esserci più di ciò che, presente per anni, non è mai entrato davvero nel campo ottico e emotivo di chi lo aveva davanti agli occhi. Un difetto non della memoria, ma dei sensi e della sensibilità. Un'assuefazione che si fa cecità.

Blind Color postula un teorema uguale e contrario. Al centro della ricognizione testuale di Calle non c'è più il problema della percezione e della memoria, bensì quello della creazione: creazione artistica e teorica (il quadro e la riflessione dell'artista) e creazione fantastica (l'idea che un cieco può farsi dei colori). Accanto all'opera di alcuni artisti contemporanei (Alan Charlton, Yves Klein, Piero Manzoni, Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Gerhard Richter) Calle colloca grandi pannelli contenenti ciascuno una citazione. Si tratta di frammenti tratti da testi teorici degli artisti medesimi, ma anche dai discorsi di alcuni ciechi. Questi due apparenti estremi si saldano: entrambi 'creatori', tanto l'artista quanto il cieco non conoscono scarto tra momento ideativo e momento percettivo. Immagine mentale, immagine fisica e memoria dell'immagine coincidono, unificate dalla sovrapposizione di funzione creativa e funzione spettatoriale. In un altro lavoro recente, *Autobiographical Stories* (Storie autobiografiche), avviato nell'88 e tuttora in progress, Calle ha voluto azzerare un'altra distanza e eliminare

l'ultima dicotomia. Qui è lei stessa, senza interposta persona, a farsi oggetto di voyeurismo. Ma l'occhio che la spia è ancora una volta il suo: lo specchio assoluto dell'autoanalisi, del diario, dell'autobiografia. Ma anche del narcisismo. La fedeltà deformante di quel progetto impossibile che è parlare di sé, mettersi in scena, raccontarsi, sapendo che l'autoesposizione avviene sotto gli occhi via via indifferenti, voraci, giudicanti di infiniti potenziali spettatori/lettori. Scelta ambigualmente innocente, esibizionistica e autoironica insieme. Come per quelle opere che più spudoratamente sembrano varcare i confini dell'altrui privacy, da *Hotel a Sleepers* o *L'Homme au carnet*, anche qui Calle sceglie di esporre e enfatizzare il dettaglio minimo e apparentemente insignificante, la metonimia, il lapsus. Un accappatoio maschile, identico a quello del padre dell'artista, può rappresentare tanto il differimento del desiderio quanto la fine di una relazione, l'abbandono subito. Così come la natura degli effetti personali e la loro organizzazione nello spazio anonimo di una camera d'albergo possono definire la personalità del proprietario e raccontarne a grandi linee la storia. Un curioso capovolgimento di piani: per Calle il racconto, la narrazione, non nascono dai fatti né dall'esistenza di personaggi. Ma piuttosto da una forzatura, da un intervento attivo tanto sulla realtà quanto sulle realtà potenziali e persino sulla presunta incontestabilità del passato. Arbitrarietà, casualità, indizi contraddittori, segni indiretti, obliquità della memoria, amnesie: questo è il materiale/ ombra delle storie/fantasma di Calle. E il loro medium, non casualmente, è un intreccio indissolubile di parola e immagine fotografica. La fotografia, strumento documentario, oggettivante. La parola, ridotta al potentissimo grado zero dell'essenzialità: telegrafica, fredda, clinica, mai interpretativa, poetica, affettiva, pronta a esplodere di quella violenza che è del compresso, del detto sottovoce, del volutamente non troppo indagato.

Nota

(1) *Sophie Calle, Suite vénitienne, Jean Baudrillard. Please follow me*, Editions de l'Etoile, Parigi, 1983.

Sophie Calle: la scrittura dello sguardo

di Sophie Calle

Quella che segue è una rassegna di brevi testi di Sophie Calle. Non si tratta di scritti teorici e neppure di scritti letterari. Li si potrebbe piuttosto considerare tanto la parte fondante, quanto il complemento dei suoi lavori fotografici e un commento a essi. Ma anche una legenda, un'indicazione di percorso e una sorta di istruzioni per l'uso destinata a spettatori/trici, un diario minimo e fattuale, una tabella di marcia dove coordinate, mete, velocità e punti d'arresto sono registrati con meticolosa puntigliosità, una cartella clinica dell'opera d'arte e del suo farsi.

Sleepers

(Dormienti), 1979

Ho chiesto alla gente di darmi qualche ora del suo sonno. Di venire a dormire nel mio letto. Di lasciarsi guardare e fotografare. Di rispondere alle mie domande. A ogni partecipante ho suggerito una permanenza di otto ore, quella di una normale dormita. Ho contattato per telefono quarantacinque persone: persone che non conoscevo e i cui nomi mi erano stati suggeriti da conoscenti comuni, qualche amico e qualche persona del quartiere costretta dal lavoro a dormire durante il giorno: ad esempio il panettiere. Volevo che per otto giorni la mia camera da letto diventasse uno spazio occupato ininterrottamente, con dormienti che si succedevano gli uni agli altri a intervalli regolari. Hanno finito per accettare in ventinove. Di loro cinque non si sono mai fatti vedere: una baby sitter d'agenzia e io abbiamo preso il loro posto. Sedici persone hanno rifiutato perché avevano altri impegni o perché la cosa non gli andava a genio. Certi hanno dormito insieme al partner, i più hanno dormito da soli.

L'occupazione del letto è iniziata domenica 1 aprile, alle 17.00, e si è conclusa lunedì 9 aprile, alle 10.00. Ventotto dormienti si sono succeduti l'uno all'altro. Pochi di loro si sono incrociati. A ciascuno di loro, a seconda dell'ora, venivano serviti la colazione, oppure il pranzo o la cena. A ogni dormiente venivano messe a disposizione lenzuola pulite. Ho rivolto domande a chi me lo ha permesso; nulla a che vedere col fare conoscenza o raccogliere informazioni, ma piuttosto per stabilire un contatto neutrale e distaccato. Ho scattato fotografie ogni ora. Ho guardato il mio ospite dormire.

Patrick X, sedicesimo dormiente Non lo conosco. Vado in una panetteria di Montparnasse nella speranza di trovare persone che dormano di giorno. Patrick è d'accordo di venire dalle 20.00 di giovedì 5 aprile alle 2.30 di venerdì 6 aprile. Prima di installarsi aspetta che Fabrice Lucchini lasci la stanza. Si infila nel letto senza cambiare le lenzuola. Accetta di rispondere alle mie domande. Mi dice che è venuto perché pensava che si trattasse di un'orgia. Non gli dispiace che le cose siano andate diversamente. Si addormenta verso le 21.00, un sonno tranquillo. Alle 2.30 lo sveglio con una tazza di caffè. Si alza e si veste per incontrare Jean-Loup Forain che è il prossimo. Non si conoscono. Si scambiano un breve saluto e si separano altrettanto velocemente. Alle 3 del mattino lo accompagno in macchina al suo posto di lavoro. Mi offre dei croissant. Lo ringrazio di essere venuto.

Suite vénitienne

(Inseguimento veneziano), 1980

Erano mesi che seguivo degli sconosciuti per la strada. Per il piacere di seguirli e non perché mi interessassero. Li fotografavo a loro insaputa, annotavo i loro spostamenti, poi alla fine li perdevo di vista e li dimenticavo. Alla fine del mese di gennaio del 1980, nelle strade di Parigi, ho seguito un uomo che dopo pochi minuti ho perso nella folla. Quella sera stessa, del tutto per caso, me l'hanno presentato. Gli ho detto che nel pomeriggio lo avevo seguito e gli ho raccontato il perché. Durante la conversazione, mi ha parlato di un progetto imminente di viaggio a Venezia.

Lunedì, 11 febbraio 1980 Ore 22.00.

Gare de Lyon. Uscita H. Partenza del treno per Venezia. Mio padre mi accompagna fino ai binari, agita la mano. In valigia: un cofanetto per il trucco che mi aiuterà a modificare la mia fisionomia, una parrucca bionda a caschetto, cappelli, velette, guanti, occhiali scuri, una *Leica* e uno *Squintar* (questo accessorio che si fissa all'obiettivo è munito di un gioco di specchi che

permette di fare fotografie di lato, senza inquadrare il soggetto). Fotografo gli occupanti delle altre cuccette e mi addormento. *Domani vedrò Venezia per la prima volta.*

Martedì, 12 febbraio 1980

12.52. Arrivo nella stazione di Venezia. L'albergo che mi hanno consigliato è la "Locanda Montin", nel quartiere dell'Accademia. Ci vado. *Non mi sono preoccupata di pettinare la parrucca, non sono truccata; non credo abbastanza alla presenza di Henri B. in città.*

13.35. Mi danno la camera numero uno. 15.00. Vado a caso per le strade. Durante la nostra conversazione su Venezia, Henri B. aveva nominato un albergo: il "San Bernardino". Sulla lista degli alberghi che mi sono procurata strada facendo, non trovo nessun "San Bernardino". *La cosa non mi sorprende.* Esistono un "San Giorgio" e un "Santo Stefano". Arrivata in piazza San Marco, mi siedo contro una colonna. Guardo. *Sono alle porte di un labirinto, pronta a perdermi dentro la città e dentro questa storia. Sottomessa.*

20.00. Riguardo la "Locanda Montin" e ceno da sola nel ristorante situato al pian terreno. Poi vado a letto.

The Bronx

(Il Bronx), 1980

Al Fashion Moda Museum mi era stato consigliato di esporre un'opera che avesse a che fare con il quartiere. Il Fashion Moda è al 2803 della 3rd Avenue, nel South Bronx. Ho deciso di andarci ogni giorno, dalle 2 alle 5 del pomeriggio, per un numero imprecisato di giorni. Aspettavo che uomini e donne, a me sconosciuti, entrassero. Chiedevo a alcuni di loro di portarmi in una località di loro scelta, ovunque volessero, nel Bronx. Li riprendevo in questo ambiente che nella loro vita aveva un significato speciale. Scrivevo un testo descrivendo la situazione. Le persone che hanno partecipato, da giovedì 6 novembre a venerdì 14 novembre, quando ho deciso di concludere il lavoro, sono state otto.

Fotografie e commento sono un resoconto di quanto è accaduto.

Giovedì 13 novembre alle 4 del pomeriggio un uomo entra al Fashion Moda. Gli chiedo di portarmi dove vuole nel Bronx. Accetta e dice "Andiamo. " Prendiamo l'autobus numero 26. Si chiama William. Ha

trentasette anni. Gli chiedo cosa fa. Risponde: "un po' di questo e un po' di quello." Aggiunge: "Sono in un programma di metadone. In questo paese le droghe sono gratis." Gli chiedo dove mi sta portando. Dice: "l'indirizzo era 1530 Milford Plaza. E la casa dove sono nato e vissuto per ventidue anni. Poi me ne sono andato. Sono andato in galera. Per sette anni. Per rapina a mano armata con una pistola giocattolo. Sua madre era rimasta nella casa fino alla distruzione dello stabile nel 1971. Dice "questa distruzione è come la peste, l'infezione passa da un edificio all'altro. Sarai sorpresa. Sembra un paese dopo la guerra." Dice che quando un bianco viene da queste parti o è un poliziotto o è uno che vende droga oppure si tratta di uno sbaglio. Lungo strada mi mostra Charlotte Street, dove il presidente Carter è venuto in visita. Arriviamo in un'area distrutta e abbandonata. Dice: [sic] "Questo è il mio isolato." Si mette dritto davanti alla finestra di un edificio vuoto e dice: "questo era il soggiorno di casa mia." Coglie l'occasione per farci una visita. Io aspetto fuori. Alle 17.30 mi riaccompagna alla più vicina stazione di metropolitana. Dice: "Mi puoi fare un favore." Gli dò una mano.

The Shadow

(L'ombra), 1981

Su mia richiesta mia madre, Rachel S., è andata all'agenzia di investigazioni "Duluc". Li ha assunti perché mi pedinassero, la informassero delle mie attività quotidiane e producessero prove fotografiche della mia esistenza.

The hotel

(L'albergo), 1981

Lunedì 16 febbraio 1981, dopo un anno di tentativi e attese, sono stata finalmente assunta per tre settimane come cameriera in un albergo veneziano: l'albergo C. Mi sono state assegnate dodici camere da letto al quarto piano. Facendo le pulizie, ho esaminato gli effetti personali degli ospiti dell'albergo e il modo in cui le diverse persone susseguitesi nella stessa stanza organizzavano la loro dimora temporanea. Ho osservato attraverso dei dettagli vite che mi rimanevano sconosciute. Venerdì 6 marzo il mio lavoro è terminato.

Camera 12

Mercoledì 25 febbraio 1981. Mezzogiorno. La cameriera del primo piano è malata e la direzione dell'albergo mi ha chiesto di rifare la camera 12. Entro. Entrambi i letti sono disfatti. Per la prima volta

ordine, decoro, oggetti non comuni: un candelabro d'ottone e ritratti in cornici eleganti. Gli indumenti sporchi (per lo più biancheria intima) sono stati riposti nelle due valigie, che sono sotto il letto insieme alle scarpe, e c'è del cibo, carote e arance, sul davanzale esterno della finestra. Nel cassetto del tavolo trovo piatti, forchette e coltelli. Dò un'occhiata agli abiti appesi nell'armadio: camicie bianche, per lo più inamidate e fornite di davanti pieghettati, due smoking, cravatte e sciarpe di seta bianca, una raffinata collezione da sera. Nessun indumento femminile. Nel bagno, gli articoli da toilette sono stati disposti con altrettanta cura. Ci sono due rasoi. Sul tavolo della stanza: tre ritratti in cornice - un uomo in uniforme militare, una coppia di cinquantenni e una donna— dell'acqua da toilette Halston, chiavi, vari flaconi, due pere. Sul comodino a destra, un libro di Freud, "Totem e Tabù ". A sinistra sotto il ripiano in vetro è stata infilata una fotografia a colori: vi è raffigurata una donna sdraiata su un divano, la testa rovesciata verso un uomo che sta dritto alle sue spalle. Apro il cassetto e trovo un libro di Paul Galdy. Si intitola "Toi et moi " e inizia con questa frase: "Se tu mi amassi e io ti amassi, come ti amerei... " Sullo scaffale sottostante c'è un insolito numero di libri in tedesco: Herman Hesse, Rilke, Thomas Mann... Tra i libri c'è anche un diario in tedesco, che parte dal 24.2.81. Non mi ci raccapezzo, tranne che per il titolo in spagnolo: "Diario del viaje a Venezia " e le parole: "Ali 'albergo C parlano francese, " accompagnate da una piantina della camera 12. Nascosta dietro i libri scopro della crema da piedi. Nella tasca di uno dei due smoking trovo anche un portafogli. All'interno ci sono documenti intestati a Christian K, nato nel 1958 a Vienna dove è domiciliato: carta d'identità, tessera universitaria, patente di guida, carta di credito, tesserino con il gruppo sanguigno. Una fotografia di donna (forse la stessa del divano). Un foglio di carta con qualche conto: 24: 20950, 25: 75.000, 26: 66.500... Una carta d'identità a nome Walter K. nato nel 1957 (stesso nome e indirizzo di Christian K.).

Giovedì 26. Ore 12.15. Oggi la stanza è in disordine: abiti e camicie bianche spiegazzati, cravatte che penzolano dalle seggiole. Nel cestino della carta straccia c'è del pane. I piatti nel cassetto sono sporchi. Hanno fatto altre provviste: pomodoro, prosciutto, due tipi di formaggio, pane, una bottiglia d'acqua, due bottiglie di vino. Il diario è sparito.

Venerdì 27, Ore 11.00. Sono partiti. In bagno trovo i due bicchieri per gli spazzolini da denti in pezzi, il cestino della carta straccia nella vasca da bagno e un foglietto azzurro che dice: calze Orlon, misura 39/40, franchi 6,80.

L'homme au carnet

(L'uomo dell'agenda), 2 agosto - 4 settembre 1983

Parigi. Fine giugno. Strada dei Martiri. Trovo un'agenda piena di indirizzi. La raccolgo, la fotocopio e la rispedisco anonimamente al proprietario. Il suo nome è Pierre D. Chiederò alle persone elencate nella sua rubrica di parlarmi di lui. Ogni giorno, attraverso di loro, mi avvicinerò di più a lui.

[Ciascuna delle interviste con le persone trovate sulla rubrica di Pierre D. è stata in seguito pubblicata dal quotidiano *Liberation*, dal 2 agosto al 4 settembre 1983, NdT]

Anatoli

1984

Amore mio, mi sono imbarcata sulla Trans-siberiana a Mosca, diretta a Vladivostock. Era il 29 ottobre, 1984, ore 14.20. Ero nella carrozza 7, scompartimento 6, (prima classe, per due), cuccetta numero 3. L'altro viaggiatore aveva la cuccetta 4. Mi sono seduta a aspettarlo. Alle 14.30 è entrato. Un uomo sui sessanta, che mi dà un'occhiata e lancia un grido di sorpresa. Parla in russo. Gli dico in francese che non capisco. Un altro grido: dice, *De Gaulle*. Poi, dopo un silenzio, si spinge più in là: *Karpovl Kasparov?* Vuole sapere se gioco a scacchi. Scuoto il capo, No. Si copre la faccia con le mani in segno di comica disperazione. Dopo qualche minuto comincia i suoi negoziati per scambiarmi con un compagno di viaggio più confacente. A uno a uno, fa entrare l'intera popolazione degli scompartimenti vicini. Mi guardano, discutono, esitano. Alla fine dicono invariabilmente di no. L'uomo si arrende, sistema le sue otto valigie nel nostro quartierino. Finalmente, seduto di fronte a me, si presenta: *Anatoli Voroli Fiodorovich, Presidente del Kolkhoz di Vladivostock*. Gli dico il mio nome, *Sophie*, e a gesti gli faccio capire che sono scrittrice e fotografa. Anatoli pensa di aver capito. *Saphir*, dice, *L'Humanité?*

Così comincia la vita in comune nei nostri quattro metri quadrati. Anatoli vuole che mi metta seduta. Apre una delle sue valigie, ne svuota il contenuto su un tavolino tra i nostri due letti. Ci sono uova sode, polpette di carne, pomodoro, cioccolata, pane, salsicce, patate bollite, mandarini e cinque bottiglie di vodka. Devo mangiare. È un ordine. Cominciamo la nostra prima conversazione... Prendiamo una routine. Anatoli decide quando deve iniziare la giornata. Per svegliarmi, urla *Saphir!* con tutto il fiato che ha nei polmoni. Poi guarda l'orologio e mi dà cinque minuti esatti per vestirmi. Scaduto il tempo, si intrufola nella cabina, senza preoccuparsi di bussare. Mi ha preparato la colazione su un piccolo tavolo e intima il suo ordine: mangia. C'è una dose di vodka, carne fredda affettata, due pomodoro.

È sempre Anatoli ad apparecchiare e a organizzare i pasti (sei delle sue otto valigie sono piene di cibo.) Quanto a me, sono io a decidere quando andare a letto (poiché Anatoli russa in modo drammatico, siamo d'accordo che, quando viene l'ora di andare a dormire, io ho diritto di precederlo di mezz'ora.) Rifaccio anche i letti, lavo i nostri pochi piatti, pulisco lo scompartimento. Quando il treno si ferma, Anatoli mi trascina fuori, fino all'ingresso della stazione, perché possa dare una bella occhiata a quelle città ignote. Poi ritorniamo a precipizio sul treno. La notte scorsa i singhiozzi di Anatoli mi hanno svegliata. Era in lacrime. Ho acceso la luce, l'ho guardato e lui ha detto, *fascisti, poum, poum, poum, Indirà Ghandi*. Nient'altro.

E oggi non ha voluto giocare a scacchi, ha rotto gli occhiali e perso la chiave per caricare l'orologio... Anatoli beve un quarto di vodka al giorno. E tra un sorso e l'altro si fa spesso il segno della croce. Anatoli nasconde i soldi sotto il cuscino e porta jeans *Three Tops*. Quando parliamo passa un sacco di tempo a darsi manate sulla fronte in segno di incredulità o irritazione. Ma quelle stesse mani mi hanno fatto sapere che Anatoli ha sessantotto anni, che ha due figlie nate nel 1951 e nel 1953, che è divorziato da sua moglie, la quale vive a Mosca, e che lui...

The blind

(I ciechi), 1986

Ho incontrato persone cieche dalla nascita. Che non avevano mai visto. Ho chiesto loro che immagine avessero della bellezza.

"Per me la cosa più bella è questo quadro. Mio cognato mi ha detto: è una barca. Se vuoi, te la dò. Non ho mai visto barche nei quadri. Ha una superficie leggermente rilevata, di modo che posso sentire tre alberi e una vela principale. Spesso, di sera, la tocco. Al mercoledì ci sono dei programmi sul mare. Ascolto la televisione e guardo quella barca".

"Anche il mare deve essere bello. Mi dicono che è azzurro e verde e che il sole, quando ci si riflette, ti ferisce gli occhi. Deve essere doloroso guardarlo. " "In sogno ho visto mio figlio. Aveva dieci anni. Era in pigiama. Mi guardava e sorrideva. Mi è venuto incontro. Ho pensato che era bellissimo. "

"Le pecore, ecco cos'è bellissimo. Perché non si muovono e perché hanno la lana. " "Anche mia madre è bellissima, perché è alta e i capelli le arrivano fino al sedere. " "Alain Delon. "

Autobiographical stories

(Storie autobiografiche), 1988 - 1993 (in progress).

Avevo diciotto anni. Suonai il campanello. Mi aprì la porta. Portava un accappatoio identico a quello di mio padre. Un lungo indumento di spugna bianca. Diventò il mio primo amante. Per un anno intero, obbedì alla mia richiesta e fece in modo che non lo vedessi mai nudo da davanti. Soltanto da dietro. E così, nella luce del mattino, si alzava facendo attenzione a girarsi dall'altra parte, per nascondersi poi con gentilezza dentro l'accappatoio bianco. Quando fu tutto finito, si lasciò alle spalle me e l'accappatoio.

Lo avevo sempre ammirato. In silenzio, da quando ero una bambina. Un 8 novembre - avevo trentotto anni - mi permise di fargli visita. Viveva a parecchie centinaia di chilometri da Parigi. Mi ero portata nella valigia un abito da sposa, di seta bianca con un piccolo strascico. Lo misi la prima notte che passammo insieme.

Lo incontrai in un bar nel dicembre del 1989. Ero a New York per un paio di giorni. Mi offrì il suo appartamento e io accettai. Mi diede il suo indirizzo, mi mise in mano le chiavi e sparì. Passai la notte sola nel suo letto. L'unica cosa che scoprii di lui fu grazie a un foglietto trovato sotto un pacchetto di sigarette. Diceva: "Risoluzioni per l'anno nuovo: non mentire, non mordere." Più tardi, lo chiamai da Parigi per ringraziarlo. Decidemmo di incontrarci e fissammo un appuntamento per il 20 gennaio 1990, all'aeroporto di Orly, ore 9.00. Non arrivò mai, non chiamò mai e non rispose mai al telefono. Il 10 gennaio 1991, alle 19.00, ricevetti la seguente comunicazione telefonica: "Sono Greg Shephard, sono all'aeroporto di Orly, un anno dopo. Ti andrebbe di vedermi?" Quest'uomo sapeva come parlarmi. Era un uomo inaffidabile. Al nostro primo appuntamento si presentò con un anno di ritardo. Perciò, quando se ne andò, per essere sicura che sarebbe ritornato, insistetti perché mi lasciasse qualcosa in ostaggio. Una settimana dopo, mi mandò la cosa più preziosa che possedeva: un piccolo dipinto francese del diciannovesimo secolo intitolato "la lettera d'amore," in cui era raffigurata una giovane donna che mi somigliava in modo sbalorditivo. Passò un anno e il 18 gennaio 1992, affittati due anelli e un testimone, i divenni sua moglie con una semplice cerimonia tenutasi in un centro per matrimoni per gente di passaggio aperto ventiquattr'ore su ventiquattro lungo la strada 604 di Las Vegas. Più tardi mi dette "The Love Letter" come regalo di matrimonio. Avevo acquisito un marito ma, lungo il percorso, avevo perso la garanzia che sarebbe sempre ritornato da me.

Per quanto mi sforzi, non riesco mai a ricordare il colore degli occhi di un uomo o la forma e la

misura del suo sesso. Decisi però che una moglie queste cose le deve sapere. Così feci uno sforzo per combattere l'amnesia. Adesso so che ha gli occhi verdi.

Nota

I testi presentati sono tratti da:

- *Sophie Calle, Suite vénitienne, Jean Baudrillard, Please follow me*, Editions de l'Etoile, Parigi, 1983.
- *Sophie Calle, L'hotel*, Editions de l'Etoile, Parigi, 1984.
- A cura di Deborah Irmas, *Sophie Calle: A Survey*, Fred Hoffman Gallery, Santa Monica, California, 1989.

(Traduzione dal francese e dall'inglese di Maria Nadotti).

Catturare l'immagine

Intervista a Valentina Berardinone

di Paola Redaelli

Ho incontrato Valentina Berardinone* nella casa dove vive e lavora sola a Milano. La casa, con il giardinetto, le stanze vecchiotte, lo studio, la inconsueta disposizione dei locali, pur estremamente gradevole, ha l'aria di richiedere una montagna di cure: foglie da raccogliere, finestre da riparare, cancello da dipingere. Nell'insieme è molto di più di una "stanza tutta per sé", ma standoci fisicamente ci si rende conto di tutta la fatica che costa mantenerlo, questo spazio. Ai miei occhi essa ha sempre costituito la concreta rappresentazione del fatto che, per una donna, nessuna "stanza per sé" può mai essere considerata acquisita, data una volta per tutte, cosa che solo l'estrema vitalità di Valentina, la sua sorprendente capacità di fare rendono meno grave, più lieve da accettare.

Qui ho intervistato Valentina, dopo aver visitato la sua ultima mostra, *Confini d'ombra*, che si è tenuta alla Galleria Spazio Temporaneo di Milano quest'inverno. Appesa alla parete dello studio ho ritrovato *Esercizi d'ombra*, una grandissima composizione non esposta per questioni di spazio, che Valentina aveva ricostruito per me sul pavimento della galleria e che già allora mi era sembrata quasi il manifesto dell'intera esposizione. Di nuovo sono rimasta colpita da come quella serie di dieci fogli di carta riassume in modo inquietante ciò che io chiamerei la prepotente vitalità dell'ombra, la sua capacità, come mi spiegherà poi Valentina, di far risaltare l'apparenza delle cose e però anche di trasformarla. In tutti i fogli della composizione, come d'altronde nelle altre opere esposte nella mostra, l'ombra a un certo punto si ferma, trova un confine: soltanto in uno, essa, sopraggiungendo da due punti opposti, prende completamente piede sulla superficie del foglio. L'effetto di chiusura, di imprigionamento, è violentissimo e dà pienamente la misura del rischio con cui Valentina Berardinone si è

misurata concependo e realizzando queste opere, del coraggio conoscitivo e di esplorazione intellettuale che caratterizzano d'altronde tutto il suo lavoro.

Potresti descrivere i quadri della tua ultima mostra? Voglio dire descrivere il lavoro che ci sta dietro e il nesso che esso ha con il titolo della mostra, Confini d'ombra?

Questa mostra è la conclusione di un ciclo di lavori che io ho fatto partendo dal *frottage*. Il *frottage* è la base del mio lavoro di questi ultimi dieci anni e più. E' come un ricalco di qualcosa che sta sotto il foglio. Da piccole ci mettevamo le monetine...

Dunque, c'è un oggetto sotto il foglio e ci sei tu che tracci dei segni con la matita sopra il foglio...

Più che tracciare dei segni, io faccio scorrere il matitone di grafite sul foglio; se l'oggetto che ci sta sotto ha degli spessori, la matita salta sull'ostacolo e perciò salta anche l'andamento della traccia. Fare del *frottage* è come staccare la pellicola dalle cose. L'idea di confine è insita in questo lavoro, che è un tipo di operazione sulla superficie... Io ho sempre lavorato ponendomi come medium tra la cosa, l'oggetto, e la sua apparenza. Ricalcare significa trarre l'apparenza dalle cose. Per i quadri di questa mostra, come anche per quelli di qualche mostra precedente, io ho usato come elemento di partenza il pavimento di legno del mio studio che è a listoni e quindi, se ci appoggio sopra un foglio e ci passo sopra con la grafite, ne viene ricalcata una struttura, la struttura longitudinale delle assi del pavimento, che diventa anche la struttura visiva del mio lavoro, del mio quadro. Le diagonali che si inseguono dunque mi servono dal punto di vista formale e mi servono anche perché io non ho mai 'rappresentato', non ho mai disegnato qualcosa sui miei quadri. Essi sono sempre il 'riporto' di qualcosa che già esiste, già ha una sua dimensione: il mio lavoro sta nel trasformare questa dimensione in immagine.

Una volta che ho avuto questo foglio con una struttura rilevata dal pavimento con il matitone di grafite, io sono passata, in certe zone, con il pennello umido che ha trascinato con sé la grafite creando delle ombre che venivano così determinate dalla stessa materia. Poi ho preso il foglio, l'ho foderato con della tela e l'ho montato su telaio.

Nel fare questi quadri, ciò che mi interessava era di lavorare sui confini tra l'ombra e la luce - ecco perché il titolo della mostra -, volevo anche arrivare a cogliere l'essenzialità di questo rapporto di luce e ombre - ecco perché sono tutti in bianco e nero. Mi interessava lavorare sul momento in cui la percezione cambia, sul grande passaggio dell'ombra sulla luce, sul chiaro. Si

tratta di un passaggio che, invece di coprire, rivela. Il tema dei quadri della mostra è perciò questo: l'ombra rivela ciò su cui si stende, non lo nasconde, non lo cancella. Come quando si allunga su un oggetto, su una parete... la mette in evidenza.

Non è sempre così, ci si nasconde, anche, nell'ombra.

Generalmente sì, ma la scoperta che ho fatto lavorando a queste opere è appunto il potere 'rivelatorio' dell'ombra.

I quadri di questa mostra mi pare esemplifichino bene quello che è il tuo modo di lavorare: per un certo periodo tu focalizzi un piccolo tema, anche se di grande significato e stai sempre dentro quel tema, in modo molto rigoroso.

Vedi, la parola rigore a me non piace tanto, perché implica come una durezza. Io al posto di rigore direi misura: mi do sempre delle misure abbastanza attente, abbastanza precise, proprio per contenere in qualche modo l'effusione. Non mi ha mai interessato molto l'effusione materica e quindi nemmeno quella psicologica, conservo sempre un certo distacco. In ciò, forse, entrano in gioco le mie due nature, quella anglosassone e quella napoletana!

Non mi pare che ci riferiamo alla stessa cosa, ma non importa.

Il risultato di quello che dicevo è, a mio parere, l'impressione, la comunicazione di una forte concentrazione, una concentrazione che ha un grandissimo potere evocativo. Guardo uno di questi quadri: mi piacciono il movimento, il gioco tra la luce e le ombre, le linee dell'ombra che sono in po' tonde sopra quelle longitudinali create dal frottage - e mi vengono in mente un sacco di cose. I quadri e il loro tema sono molto pregnanti. Posso dire pregnanti?

C'è poi il fatto che nel libro con cui hai accompagnato questa mostra, tu hai affiancato alle riproduzioni dei quadri delle parole, delle frasi molto significative, parole e frasi che non sono 'spiegazioni', ma hanno l'effetto di amplificare l'evocazione, il processo di evocazione messo in moto in chi guarda.

Quello che tu chiami libro è nato perché io, come chiunque lavori su una cosa, rifletto. E non solo sul meccanismo, sul sistema tecnico, fattuale, ma anche sulle associazioni mentali che mi vengono. In questo caso, per esempio, sull'ombra, sulla luce, sulla superficie. La riflessione sulla superficie, sul concetto di superficie è qualcosa che mi ha accompagnato nel lavoro da sempre. Io ho fatto anche dei film sperimentali; l'ultimo di questi (di cinque o sei anni fa) ha

per titolo *Superficiale*, un gioco di parole: nel senso che tutto si svolgeva al di qua e al di là di una superficie, tipo ombre cinesi oppure al contrario calchi. Del gioco tra questi elementi e la superficie, e del rapporto con la profondità, io ho scritto. Anche mentre lavoravo a questi quadri, come sempre, ho annotato i pensieri e le associazioni che mi venivano in mente.

Dici che ti interessa la superficie. Che vuol dire? Vuol dire che non ti interessa ciò che sta dietro?

No, tutt'altro, mi interessa moltissimo, ma è sulla superficie che si svolge la cosa dal punto di vista della percezione visiva. La superficie implica ciò che sta dietro, ma ciò che sta dietro appare sulla superficie!

Sempre? Non ne sono sicura.

Attenzione, io parlo in termini visivi... Sì, ciò che sta dietro appare sulla superficie. La superficie, poi, è anche un confine mentale.

Con la parola confine torniamo al titolo della tua mostra, che è anche quello del tuo libro. A questo punto mi devi spiegare meglio che cosa è per te il confine.

Il confine è il luogo di confronto tra due momenti: la luce e l'ombra, il davanti e il dietro, l'alto e il basso.

È un limite?

Sì, la misura implica un limite. Il limite dà forza alle cose. Se non c'è limite non c'è forma, non c'è nulla.

Delle volte non è possibile dare un limite, delle volte gli argini vengono valicati: mi paiono esperienze comuni per le donne sia quella della fragilità dei propri confini sia quella della forza inattaccabile dei limiti che paiono provenire dall'esterno.

Certo, il problema di 'darsi' un limite (una misura) per le donne è ancora vivo... troppi limiti abbiamo dovuto subire. Ma se sei tu a scegliere i tuoi confini - limiti - per potere agire, allora sei all'inizio di una grande libertà.

Nominare con tanta forza i confini, in questa tua mostra, è dunque un modo anche per esplicitare, sottolineare, il tuo discorso sulla misura?

Sì, ma già una mia mostra di due anni fa l'avevo intitolata *Confini*. I quadri che allora esponevo erano dei collage di vari fogli di carta, sempre con la traccia del pavimento, delle assi del mio studio, giustapposti tra loro e poi intelati. La traccia del pavimento, le linee del *frottage* si intersecavano, si scontravano con quelle create dalla mia composizione, dal modo con cui io facevo i collage. Si creavano così degli scarti visivi, degli spostamenti, proprio di punto di fuga, di prospettiva. Già allora per me i confini erano, come adesso, dei luoghi di contraddizione, che nel porsi aprono poi il campo ad altro. Il confine non è mai il segno di un luogo chiuso, esso implica un al di qua e un al di là.

È un luogo critico, un punto critico?

Sì, è questo. Il mondo è pieno di cose, è affascinante... Con ogni cosa che tu stabilisci - ogni forma, ogni struttura o anche ogni gesto - immediatamente inserisci un'altra possibilità. Il confine è il segno, fa sì che tu possa spostarti al di là.

Confini d'ombra..., però nei tuoi quadri c'è anche la luce: perché non confini di luce, allora?

Eh, già... Ma perché è l'ombra che arriva. E allora il confine sta a dire: tu puoi arrivare sino a qui, poi basta, ti fermi, ti organizzo io. E così, infatti anche il lavoro con il pennello, nei quadri, è successivo a quello precedente con il *frottage*.

*Torniamo a parlare del tuo libro, che, checché tu ne dica, è proprio un libro, che si può leggere e guardare indipendentemente dalla mostra. Se mi permetti lo definirei un libro di pensiero poetico e visivo, con lo stesso titolo della mostra. All'inizio c'è una breve epigrafe, tratta dal quarto libro del *De rerum natura* di Lucrezio ("dalle cose si distaccano i simulacri delle cose") e sulla prima pagina ci sono tre lunghissimi brani sempre di Lucrezio. Spiegami, perché Lucrezio?*

Quando io ho ripreso in mano dopo la scuola, una ventina di anni fa il *De rerum natura*, ci ho trovato un'incredibile consonanza con il mio modo di sentire rispetto all'immagine. Quando Lucrezio parla dell'immagine come simulacro, io ho avuto proprio un soprassalto. Mi sono detta: "Ecco, questo è proprio quello che io sto facendo da anni".

In che senso c'è una corrispondenza tra la sua e la tua visione dell'immagine, tra il suo e il tuo modo di esprimerla?

Io mi riconosco nel distacco, nell'apparente distacco con cui lui fa il suo discorso sui fenomeni

e sul mondo e poi mi riconosco anche nella sua volontà di fare questo discorso.

È un discorso non solo sui fenomeni, ma di più, sulla natura dei fenomeni...

Sì, mi riconosco nella sua pretesa di fare un discorso sulla natura delle cose... Per me l'immagine è un fenomeno, qualcosa che accade. Sulla pellicola del film, sulla superficie della tela accade un fatto. Il quadro, così, non è più una costruzione aprioristica, una rappresentazione di qualcosa, una finestra attraverso la quale tu vedi qualcosa. Il quadro è come una Sacra sindone [ride], è la 'testimonianza' di una cosa che è accaduta e sta dietro. Sta dietro nel senso che è accaduta. Ti ricordi quando facevo quei lavori con le resine epossidiche? Quelle gocce, che diventavano poi delle sculture in oggetto a tre dimensioni? In realtà non erano delle sculture modellate da me; usavo delle resine che induriscono velocemente, in pochi secondi e le versavo su un supporto. Nel tempo in cui lo versavo, il liquido resinoso, nel cadere, si condensava in una goccia. Ecco: il fenomeno si bloccava trasformandosi in un'immagine!

Dunque l'immagine è la traccia di qualcosa che sta dietro e, insieme, una cosa.

Sì, nei miei lavori successivi, 'dietro' ci sono stati prima il calco e poi il *frottage*. Per ritornare a parlare del libro e concludere il discorso che stavamo facendo, voglio aggiungere un' ultima osservazione. Alla fine, a commento dell'ultima immagine, ho messo non un mio pensiero, ma ancora una frase di Lucrezio: "Ed ora sperimenta ed osserva di che tenue natura è costituita l'immagine". Ciò vuol dire che l'immagine è fatta quasi di niente e questo mi affascina molto: basta poco per creare un'immagine... Questa idea di Lucrezio, che è anche la mia, è in contrapposizione con la pletora di pittura che c'è adesso, densa di materia, colore, pennellate ed è coerente con la mia origine, la mia origine artistica, voglio dire io appartengo a un clima concettuale e di arte povera... Ma forse questo non conta più tanto. Sì, l'idea fondamentale è che l'immagine è fatta di poco. Lucrezio è, è stato un mio grande amore. Ti ricordi dei miei calchi?

Si, mi ricordo. Mi ricordo le tue Mensole, delle vere e proprie mensole di legno con sopra una lastra di gesso spezzata in verticale con impressa la traccia di una mano...

Ecco, quei calchi erano il 'rovescio' del *frottage*, ma sempre si trattava di un rapporto con il simulacro, si trattava di esprimere un'idea dell'immagine come risultato di una constatazione della cosa. Quando calcavo la mano nel gesso ancora molle che poi si induriva, io non facevo

che rilevare l'immagine della mano, senza disegnarla. Della realtà sensibile io già cercavo di catturare la traccia.

Mi sembra però che rispetto a quei calchi, nel tuo lavoro di adesso ci sia non solo una diversità, ma anche una complessità molto maggiore. In questi quadri non c'è una sola traccia, ma una doppia, o forse una tripla traccia. C'è la traccia dell'oggetto, del pavimento, la traccia della tua mano che lavora e poi sopra ancora la traccia del pennello bagnato, l'ombra.

Sì, è vero. Nei calchi io premevo la mano dentro, oltre, dietro la superficie. Nel *frottage* invece io trascorro, 'smatito', sulla superficie ed essa reca la traccia dell'andare del braccio, del gesto del braccio che lavora. I quadri di adesso recano la traccia mia e la traccia della cosa. Una doppia lettura. Sono molto fisici, questi quadri. Sembrano un'astrazione, ma in realtà sono molto fisici.

Sì, è così. I tuoi quadri di adesso rendono visibili sia il processo che hai compiuto per farli, sia la tua presenza. Paradossalmente, nei calchi delle mani la tua presenza poteva essere abolita, qui invece è ineliminabile.

Nei calchi rimaneva la mia mano, però...

Sì, ma avrebbe potuto essere anche la mano di un'altra... Qui invece la traccia lasciata dal tuo braccio che lavora è parte costitutiva del quadro.

Il cambiamento è stato soprattutto nel passaggio dal dietro al davanti della superficie.

Non mi pare che sia soltanto questo. Il cambiamento più grande mi pare sia nel fatto che, con il frottage, tu sei riuscita a far comparire la presenza del soggetto che lavora, la tua presenza. A proposito del frottage, volevo anche chiederti: che percorso hai fatto? Che differenza c'è tra i tuoi primi frottages di molti anni fa e questi quadri?

Nei primi, io mettevo sotto il foglio delle piccole cose: steli, foglioline, pezzettini di carta, oggetti sempre molto 'sintetici', di cui, attraverso il segno della matita affiorava l'immagine. Successivamente sono passata alle tavole del pavimento, perché il mio lavoro si è articolato anche sulla struttura degli spazi, di grandi superfici, in modo da dialogare, mettersi in corrispondenza con lo spazio esterno. Questa tendenza si è accentuata nei quadri dell'ultima mostra in cui le ombre, gli scuri, come ho già detto, vengono dall'esterno, presuppongono un altro luogo. C'è un ampliamento del discorso allo spazio circostante. Non mi interessa più che

il pavimento dello studio sia riconoscibile, quello che mi interessa è il rapporto tra il farsi dovuto al trascorrere della mano e lo spazio esterno. Nel libro ho scritto che l'ombra parla sempre di altri luoghi...

Nei quadri di questa tua mostra non ci sono colori, ma solo il bianco e il nero. Perché?

Perché volevo arrivare all'essenzialità del rapporto tra luce e ombra e il colore, a mio avviso, è sempre un elemento di giudizio. In generale, comunque, non ho mai usato molto il colore.

Ma ho visto il catalogo di una tua mostra, dal titolo D'un tratto, in cui i colori c'erano.

Sì, colori piuttosto freddi. Del resto è stato un caso isolato. Quei colori esprimevano bene una caratteristica di tutti i miei lavori: una freddezza, un certo distacco, come ti ho già detto.

*È vero. Guardando quei quadri ho pensato: "Colori da polo nord". Poi ho visto che uno si intitolava Mediterranea e mi sono detta: "Mah... ". Si chiamava Mediterranea perché c'era una grande parte di azzurro, ma in generale il colore mi disturba. Quando dico che è un elemento di giudizio, voglio significare che ogni colore mette in moto anche percettivamente certe cose, perché ognuno di essi ha certe caratteristiche; è perciò in qualche modo un'asserzione. Invece giocando sui mezzi toni, come ad esempio ho fatto nei quadri della mostra *Confini*, io uso il colore solo come modulazione.*

I quadri di quella mostra sono diversi non solo per la presenza dei colori, ma anche perché sembra che in essi ci sia qualcosa che irrompe, irrompe violentemente e non semplicemente accade.

Per me c'è sempre qualcosa che irrompe...

Sì, ma in quei quadri c'è sconvolgimento.

In effetti quei quadri sono nati da una saturazione del lavoro di *frottage*. Diciamo del primo lavoro di *frottage*, quello che realizzavo con la matita sottile. Non ne potevo più! Allora ho preso dei fogli, ognuno tracciato con delle matite di colore diverso e poi li ho ritagliati e riassemblati in un collage. Alcuni fogli hanno un oggetto, si staccano dalla superficie, escono fuori dal telaio. Ma sotto i fogli non c'era niente: non c'era perciò *frottage*.

Quei quadri sono stati una reazione, mi sono molto divertita a farli.

I rapporti tra le linee, gli scontri sono molto violenti.

Sì, tutti quei quadri sono giocati sul concetto di 'improvviso' e anche sull'idea, come hai notato tu prima, di lasciare una traccia del mio gesto. Quei quadri sono stati un'esplosione, invece che un'implosione. Io credo poi che la coerenza non sia, né in arte né nella vita, qualcosa di esteriore, di formale. Che quei quadri siano diversi da tutto il resto del mio percorso, a me non importa. A me importa che quella che tu chiami irruzione venga da fuori, come anche l'ombra viene da fuori e che i colori non siano naturalistici, ma freddi. Questo è il mio mondo.

Che rapporto c'è tra questo tuo pensare che crea, produce quadri e l'altro, quello della tua vita di tutti i giorni?

Non so se il primo si possa chiamare pensiero. In realtà, in ambito visivo, le cose vengono dal fare. Le scoperte, che poi diventano pensiero visivo, vengono dal fare... Quello che tu chiami pensiero, secondo me è il modo con cui io mi rapporto ai materiali: il pensiero dell'arte è nel fare.

Voglio farti un esempio per spiegar meglio la domanda, basato sulla mia esperienza di scrittrice di poesie. Nello scrivere c'è un rapporto tra pensiero e scrittura, un rapporto che per quanto mi riguarda si può descrivere così: c'è un nucleo di pensiero che solo nel lavoro sulle parole, nello scrivere si esplica, ma non nel senso che si traduce, piuttosto nel senso che lo scrivere, il comporre, gli gira attorno e se ne illumina.

Allora, più che di pensiero io, per quel che mi riguarda, parlerei di sentimento del mondo, di un modo di sentire il mondo e la realtà. È lo stesso modo che ho di pormi anche rispetto agli altri. Nei loro confronti io da un lato sono molto diretta, dall'altro ho sempre un certo distacco. Non si tratta di diffidenza, di problemi, ma piuttosto di un tenersi un po' a lato, di osservare me e gli altri in modo critico, vigilante...

Quello che dici dà conto di quello che prima, rispetto ai tuoi quadri, chiamavi misura. La tua ricerca sull'immagine però, a mio modo di vedere, implica un pensiero che non è riducibile al sentire, al sentimento.

Va bene, mi voglio sbilanciare. Lo chiamerò etica. Etica per me non vuol dire morale, naturalmente, ma modo di comportamento. Un modo di comportamento che è relativo sia al fare dell'opera che al vivere nel mondo.

Capisco quello che vuoi dire, anche se non sono proprio convinta. Comunque... come si evolve la tua ricerca, come si indirizza in un modo o nell'altro? Come ti viene un 'idea?

Un'idea mi viene sempre su questi elementi che mi interessano. Su quello che è celato e su quello che appare, su quello che è presenza e su quello che è assenza.

Perché questi temi, perché ti affascinano questi temi?

Perché nella vita mi accorgo che per capire me, per capire i rapporti con gli altri, ci sono sempre questi livelli, questi gradini... Attraverso il mio lavoro io posso rendere conto della duplicità dell'apparire e del nascondere. Parlo dell'apparire e non dell'aspetto, come ho anche scritto in quello che tu hai definito il mio libro. Sembra una cosa un po' bizantina, ma non lo è. Tutto quello che io cerco nel mondo sono queste due cose: la parte che rimane sempre in ombra e la parte che si esplicita. Non parlo della verità, perché la verità non si sa bene se esista ed è una parola grossa.

Mi pare, considerando l'insieme delle tue opere, che esso riveli un tuo essere in relazione con le cose molto saldo, molto forte. Tutto il contrario di un discorso che inizia e finisce dentro di sé, pur alimentandosi di un rapporto con il mondo. Nelle tue opere è testimoniato, anzi è in atto, un saldo rapporto con l'esterno.

Sì, è così, certo.

Non è di tutti e nemmeno di tutte le opere d'arte. Voglio dire che nelle tue opere c'è sempre un grande interesse per ciò che si produce in relazione, nella relazione.

Eh, non so... Certamente io ho bisogno di avere un forte rapporto con gli altri, l'esterno, le cose... Però questa possibilità di dare voce, di dare espressione, si articola nella vita in studio, in cui sono sola.

Possiamo allora dire che nelle tue opere c'è un continuo movimento verso il fuori?

Sì, non posso non interloquire con gli eventi del sociale, e poi con quello che mi capita di scoprire in studio piuttosto che nel rapporto con le persone. Anzi, non ho solo il desiderio di esplicitare, ma anche di provocare, di creare nell'altro un soprassalto. Per esempio nel *frottage*, io lavoro strusciando quasi maniacalmente sul pavimento, ma ciò che realizzo, una volta

intelato e messo sulla parete, ha invece una presenza quasi contraddittoria con il lavoro a carponi, ne è un ribaltamento!

Però si potrebbe provocare gli altri anche con le proprie interne ossessioni, tu invece no. Ciò d'altra parte collima con l'impressione che io ho di te, come di una persona saldamente installata nel mondo.

Questo lo dici tu. Io sono nel mondo, ma sempre con un piede sollevato per uscirne... Il rapporto con gli altri mi coinvolge tanto che ad un certo punto devo mettere un confine, devo stabilire una misura. E la stessa misura che devo portare nel lavoro artistico. Dico devo, perché anche qui è una lotta con qualcosa che tendenzialmente deborderebbe... Per esempio questa sensualità, questa voluttà del nero che io ho...

A me il nero non dà questa sensazione.

Ah, sì, il nero, questo velluto, questa grafite che sotto il pennello umido si allarga: rispetto a ciò, io faccio una lotta di contenimento, nel lavoro e nella vita.

Sai, il modo in cui tu parli del nero mi fa venire in mente le mantiglie spagnole, ricche, piene di pizzi, pieghe, grandi, lussureggianti. Ma normalmente io collego il nero con il buio, buio e cecità. Saranno certe associazioni obbligate...

Non sono obbligate. Per esempio, l'ombra è il regno dei morti, ma è anche dove poi nasce la vita, la grotta, l'oscuro, il luogo da cui poi si esce alla luce. Comunque, solo riflettendoci mentre ne parlo con te, mi vengono in mente certe cose. Io istintivamente quando lavoro sui grigi, sulle trasparenze della materia (come sto incominciando a fare adesso), sento il nero come un luogo di grande fascinazione. Il nero non è un luogo definitivo, è uno degli estremi: dal nero al bianco c'è tutto un mondo di mezzo. E poi, come lo uso io, è pittura.

Il lavoro artistico ha sempre accompagnato la tua vita senza problemi?

Sì, sempre con problemi. Tanti problemi. Ho avuto due figli che ho cresciuto; far collimare il mio lavoro artistico con il rapporto con i figli, con il carico emotivo e di responsabilità che ne derivava è stato difficile. Ho sempre fatto un doppio lavoro. È banale, ma è vero, e mi ha pesato molto. Poi c'è la parte economica: le donne come si sa hanno meno mercato degli uomini, anche adesso, e non solo in Italia, benché possa dire che, dal punto di vista della valutazione estetica, di stima, di qualità, questa preclusione ci sia meno. Ma ciò che vendo non sempre mi

basta. Adesso insegno.

I tuoi intensi rapporti con il movimento delle donne come hanno inciso sul tuo lavoro artistico?

Hanno inciso e incidono molto. Non nel senso che hanno influito sulla resa del lavoro, questo no, ma nel senso che il prendere coscienza del mio essere donna mi ha aiutato moltissimo. Ricordo che all'inizio, e poi anche per molti anni dopo, quando mi dicevano come massimo complimento che il mio sembrava il lavoro di un uomo, io ero molto contenta. Poi, a poco a poco, mi sono scrollata di dosso questa cosa di voler emulare gli uomini e ho accolto il fatto di essere donna come un valore.

In che senso?

Nel senso di dire: il mio è un lavoro che funziona, in cui si sente la fisicità, l'invenzione, ed è una donna che l'ha fatto. Psicologicamente, per me, ogni soggezione è scomparsa e ciò mi ha dato una grande forza.

Vuoi dire che se non fosse stato così, avresti fatto, prodotto, creato delle altre cose?

No, al contrario. La scomparsa della soggezione mi ha allontanato da qualsiasi tentazione di addolcire...

Non parlo di addolcire, 'celestizzare, rosizzare', infiocchettare il tuo lavoro; ti sto chiedendo: se non avessi avuto l'esperienza con il movimento delle donne, avresti fatto altre opere, avresti lavorato su altri temi? Non ti chiedo soltanto di rispondere sì, come mi sembra ovvio, perché ogni esperienza vissuta profondamente non può non lasciare tracce. Ti sto chiedendo se queste tracce ti sono, sono a te stessa riconoscibili nel tuo lavoro creativo.

Mah... La partecipazione al movimento delle donne e la riflessione sulla differenza tra uomini e donne credo che mi abbiano aiutato nel mio rapporto col mondo, con gli uomini; credo che mi abbiano autorizzato a vivere come donna, come persona, che mi abbiano liberato da tanti piccoli ricatti. Un volta, alla donna, all'artista non competeva di parlare sul mondo; le donne artiste, in generale non sempre, erano una cosa tipo 'pittori della domenica'. Non è che il femminismo mi abbia dato più forza nel fare il mio lavoro, perché comunque io avevo questa forza, questa volontà. Il femminismo mi ha dato la consapevolezza del valore di essere una donna e da ciò mi è derivata una libertà straordinaria. Prima io dovevo far quasi dimenticare di

essere una donna perché il mio lavoro fosse accettato. Alle donne non si addiceva la trasgressione e l'arte è trasgressione.

Trasgressione è una parola che non mi piace. La trasgressione conferma l'ordine.

No, non è così. L'arte vive di spostamenti creativi. Tu passi, vai oltre, sposti continuamente i confini acquisiti.

All'inizio del catalogo della mostra dal titolo D'un tratto, quella di cui prima dicevi che costituisce una sorta di apparente deviazione nel tuo percorso, tu hai messo una frase di Emily Dickinson: "Ma io e la storia ogni giorno troviamo gli incantesimi di cui abbiamo bisogno ". Perché questa frase, che cosa vuol dire?

Intanto Emily Dickinson è una poetessa che io amo moltissimo: amo la struttura così misurata della sua poesia, la sua scansione tra invenzioni straordinarie e pause; questa sua frase l'ho messa però anche per ragioni un po' ideologiche, per sottolineare: io donna, nonostante le difficoltà, riesco a trovare, proprio lavorando, le cose che mi servono per esprimermi. Fregandomene della coerenza apparente: mi autorizzo. Ecco, è un po' presuntuoso, ma io ci credo, credo che una i mezzi se li trova, se riesce ad individuare il desiderio, una volontà non esteriore...

Nota

* Valentina Berardinone è nata a Napoli, il 14 febbraio 1929. Si è diplomata all'Accademia di Belle Arti di Napoli. È docente all'Istituto d'Arte di Monza. Dal 1968 al 1980 ha esposto più volte le sue opere in diverse gallerie, tra cui la Galleria Ariete, la Galleria Milano e la Galleria Spazio Temporaneo di Milano, la Galleria Christian Stein di Torino e la Galleria Plurima di Udine. Ha partecipato alle maggiori mostre internazionali, tra cui "Identità italiana" al Centre Pompidou di Parigi, "Ipotesi 80" Expo Arte di Bari, "Fotomedia" al Museum am Ostwall di Dortmund e "Camere incantate" alla XXVIII Biennale di Milano. Dal 1971 al 1985 ha realizzato vari film sperimentali presentati in vari musei ed è stata invitata alla XXXVIII Biennale di Venezia per la sezione Cinema d'artista. Nel 1978, per i tipi della Nuova Foglio di Macerata, ha pubblicato il libro d'artista *L'arte dell'immagine - a mia immagine e somiglianza*.

Appunti dal taccuino

di Valentina Berardinone

Non cerco la rappresentazione di un fenomeno ma il fenomeno come rappresentazione (cioè come forma di sé): vedi i "Frottages", le "Gocce", ecc. Chiamo le opere di questi ultimi anni *Confini* perché cerco disperatamente una misura. Una contraddizione in termini? No, è la misura dello spostamento della percezione. E' la misura di quanto mi posso distanziare dal caos. Io ho bisogno di distanza. Il mio lavoro è tutto intriso di vicinanza totale tra la cosa e la sua immagine (il *frottage*, il ricalco) e poi, subito, la distanza della struttura.

Lavoro molto con il nero della grafite. Questi *Confini d'ombra* sono quasi tutti neri... molto nero. Ogni colore al confronto è una divagazione. La gente ama il 'tocco di colore', come ama l'irrealtà, l'evasione, il sogno... Io invece voglio avere gli occhi ben aperti e misurare, fin dove è possibile, la realtà. Con gli occhi spalancati dei ciechi.

Certo, ogni confine - ogni separazione - è crudele. "L'arte - diceva Matisse - ha bisogno anche di tenerezza..." E io aggiungo: anche di innocenza. Ogni giorno bisogna ritrovare un occhio innocente. Ciò che so già è nel bagaglio della mia memoria - e nella memoria della mia mano - ma ogni giorno poi devo dimenticare quello che ho fatto ieri. Conservare la memoria e coltivare la dimenticanza, per lasciare sempre uno spazio di libertà dove può entrare aria fresca...

La grande manualità di mia madre. E i suoi grandi occhi turchini. Creava fiori tetti di mollica di pane e poi li colorava dei colori più tenui: rose, calle, anemoni... Costruiva anche valige di stoffa per viaggi transcontinentali, paralumi di carta, piccoli abiti settecenteschi con antiche stoffe per le figure del Presepe. Con me aveva un rapporto molto passionale e spesso pieno di sofferenza: mi ha insegnato ad essere libera e autonoma, ma poi non mi ha mai perdonato di essere andata via da lei.

Mi colpisce osservare come le persone in genere siano poco preparate alla sofferenza. Il dolore viene considerato un oltraggio alla visione di una vita felice (la vita della pubblicità, del consumo, dei colori patinati). Naturalmente poi l'infelicità è un errore, uno scandalo.

Il vero orrore mi pare invece l'incapacità ad accogliere la pena e anche la malattia come eventi che vanno insieme con la vita. Il vento gira tra piacere e dolore e noi con lui. Essere nel vento. L'estate scorsa una frase di Mao dipinta a grandi lettere su un muretto di pietra tra gli ulivi: "Il vento soffia anche se l'albero vuol riposare".

L'artista - ormai solo con se stesso - è sempre più ossessivo. Non avendo più il compito di rappresentare la società, noi mettiamo in scena di continuo noi stessi, alle prese con il nostro inconscio e le nostre ripetizioni. Ogni artista parlando di sé vuole parlare al mondo del mondo.

Gli artisti che hanno lavorato sulla struttura linguistica e le sue scansioni, le sue trappole: sempre penso ad Emily Dickinson, Marina Cvetaeva, Sol Lewitt, Tintoretto, non so ancora... Tutti in freddo delirio. Ma poi è assurdo fare l'elenco. Il mondo stesso ci è sempre vicino. Non ho mai amato molto il colore, preferiscono l'intelligenza della forma.

Era una giornata buia e tempestosa

di Vanda Monaco

Su alcune prigioni...

E le nubi nere non si sarebbero aperte per scoprire il cielo pendendo poi a brandelli dai tetti. Camminando fra strada e nubi, e grondando di pioggia, B.M. mi indicò il luogo dove Swedenborg abitava a Stoccolma, a un isolato da casa mia. La strada, è molto popolare e un po' malavitosa, e nei primi decenni del Settecento era frequentata da girovaghi di ogni sorta, mal tollerati dalla fiorente classe media.

Quei venditori ambulanti, suonatori di strumenti, prostitute, attori, borsaioli, cantastorie, mendicanti: girovaghi insomma, erano un problema e anche un vagante cattivo esempio per la collettività; la loro oziosità indignava le autorità e la chiesa, che era ed è di stato: quelli che non lavorano nei ranghi definiti dallo stato, prima o poi diventano malfattori. B.M. dunque, che è regista, camminando e grondando mi chiese di scrivere la sceneggiatura per un film su Swedenborg. *Il Palazzo* gli era piaciuto, disse, mentre io pensavo a quel testo che avevo scritto e messo in scena l'anno prima a Stoccolma e che ancora mi dava malessere anzi ripugnanza e gelo. Un grumo scabroso e estraneo, e me ne andavo in giro con tre asce nella schiena in una progressiva perdita delle membra. Swedenborg è un visionario, continuava B.M., ma le sue asce se ne stavano infilate nella mia schiena. Reminescenze. In certe belle giornate invernali napoletane mia sorella e io ce ne stavamo sedute a un ex tavolo da gioco adibito, dopo la guerra, a tavolo da studio. Il tappeto verde era stracciato e macchiato ma i libri scolastici erano nuovi dato che, malgrado le ansie e le speranze dei genitori, era impossibile comprare libri usati dagli allievi più anziani a causa delle annuali nuove adozioni. Cipolla era chiamato il professore di filosofia, perché fatto a strati di panni lisi, sporchi e inzaccherati dal cappuccino zuccherato che beveva durante l'intervallo inzuppandoci piccoli pezzi di pane. Ma leggevamo

anche altri libri di filosofia, questi irrimediabilmente usati.

Nostro padre avvolto in una vestaglia di lana, logoro resto di glorie anteguerra, ci raccontava storie di filosofi. Quello Swedenborg, - ci disse - era stato uno scienziato svedese del Settecento che versi i quaranta anni ebbe delle visioni e entrò in rapporto con il mondo dei morti. Devo fare ricerche su Swedenborg per la sceneggiatura. Mi innervosisco. La saggistica contemporanea sulla storia svedese è scarsa. Per la socialdemocrazia moderna la storia della Svezia incomincia all'incirca con i socialdemocratici anni venti del nostro secolo. E si capisce che il mio rapporto con gli intellettuali e con le istituzioni culturali sia stato sempre difficile da quando abito in Svezia, cioè da dodici anni. Essendo un'intellettuale europea di vecchio tipo, il mio cervello vive nelle diversità della storia, mentre s'impania e paralizza di fronte al culto del metodo.

Buttata via la conoscenza storica i confini fra metodo e ideologia si assottigliano, scompaiono. Quello che non rientra nel metodo è male o malattia. L'attore, svedese con il suo metodo appreso nelle accademie drammatiche di stato, si allergizza, o si spezza un piede, perché è obbligato a essere normale, e anche le leggi, le usanze e i costumi, che ne regolano l'esistenza dentro e fuori i teatri, lo spingono verso la normalità. L'attore ha paura della propria diversità, quindi lo scarto nel quale si condensa il desiderio di teatro, diventa per l'attore svedese una ferita aperta e dolorosa, poi una piaga della quale vergognarsi.

Elenco delle paure svedesi

- 1) Il piccolo quotidiano diventato il centro del mondo.
- 2) *La tempesta* di Shakespeare come dramma familiare: papà vuol fare l'incesto con Miranda, Calibano è il figlio brutto e maltrattato da papà.
- 3) La verginità di molte donne svedesi quando diventano madri.
- 4) Il grido di dolore di Giocasta trasformato nel grido dell'isteria.
- 5) I viaggi di ricognizione di registi e drammaturghi nei luoghi in cui si svolge l'azione di un dramma: teatro della geografia.
- 6) La stanzialità dei critici teatrali: vedono pochissimo che non sia svedese e ancor meno

leggono.

7) La decisione di regime per cui l'uomo nasce buono e il male si vince con leggi e norme e divieti; il tacito consenso della gran parte degli intellettuali a leggi, decisioni, principi, norme e corsi per il miglioramento dell'uomo.

8) L'affannoso rincorrere l'orgasmo. Senza orgasmo non c'è amore e viceversa. L'orgasmo si può misurare e contabilizzare, l'eroticismo no quindi non c'è.

9) La cancellazione del ieri. Imbiancare, abbattere, costruire, tutto nuovo, sempre più nuovo.

Lavoravo come Dramaturg. Mi piaceva e mi inquietava. L'industrializzazione in Svezia non è stata solo sviluppo economico, è diventata una cultura egemone, assoluta, combinata con l'etica protestante del successo come dovere e il dovere dell'ubbidienza alle autorità. Lo stato, vede meglio dell'individuo ciò che è bene o male per lui. La segmentazione del sapere per specialismi, connessa allo sviluppo industriale, ha pervaso tutte le pieghe della società dal privato quotidiano fino al teatro: il Dramaturg è il testo, il regista è quello che fa fare agli attori ciò che il Dramaturg ha visto nel testo e che lui ha approvato. Gli attori detengono il sapere del come si sta in scena. Ero inquieta, eppure il lavoro come Dramaturg mi piaceva, una forza che trascina: il desiderio di fare teatro. La forza brutta del teatro spunta dopo e quando uno meno se lo aspetta. Anche se nella società industriale e luterana il teatro è educante, un dovere sociale, la forza brutta rispunta da qualche parte. Il desiderio di fare teatro. Un desiderio immotivato e ingiustificabile, intorno al quale si crea una enorme condensazione di energie. Mettevamo in scena il *Sogno* di Strindberg. Invece di parlare del testo con regista e attori feci dei collages: immagini intersecate da testi, alcuni ricavati dal *Sogno*, altri da Dante, dalle canzoni di David Bowie (era il 1983), da Bukowski e così via. Un centinaio di collages che raccontavano il mio viaggio nel *Sogno* e il mio gioco con esso. Un effetto trascinate ebbe su di me il vero titolo del *Sogno* che in svedese è *Dròmspelet*: sia il gioco del sogno che la rappresentazione di un sogno. Anche lavorando a *Madre Courage*, qualche anno dopo, preparai collages, questa volta di grandi dimensioni, uno o due per ciascuna scena. Furono attaccati al muro in una sala del teatro dove gli attori e il regista andavano a passeggiare quando ne sentivano il bisogno.

Leggere, leggere, leggere il testo. Non capisco quasi niente. Non ricordo nemmeno la successione delle scene. Per ogni lettura ho bisogno di una qualche attività: inseguire la parola

di una battuta o le entrate e le uscite di un personaggio, un piccolissimo segmento su cui lavorare con grande energia. Non posso scegliere i segmenti: si propongono da sé, emersioni minime del testo che afferro così come vengono. Il testo traccia allora nella mia mente linee forti come le corde che reggono le navi all'ancora. Su queste corde si addensa, come una nutriente flora marina, tutto un sapere teorico e storico accumulato nel tempo. Il testo estrae dalla mia mente quello di cui ha bisogno. Quando le corde sono coperte di flora marina, si formano immagini come quella di Narciso: acquatiche e mobili. Da ricordare che Narciso amava un'immagine che egli non sapeva essere la propria. Questo complica ma proietta una qualche luce sul processo di formazione delle immagini. Fare collages era nuotare sotto il testo, cogliere quel punto segreto del testo che non può essere trasformato. Quando anche l'attore vede quel punto il testo diventa suo mettendogli in movimento il fantastico, catene di associazioni, energie sconosciute. Il lavoro di Dramaturg mi piaceva davvero. Ma quando uscivo dal teatro le giornate si rifacevano buie e tempestose. Mentre lavoravo come Dramaturg e assistente di regia ai *Pagliacci* di Leoncavallo incominciai a scrivere *Il palazzo*. Una pièce in forma di tragedia ispirata ai *Cenci* di Artaud. "Tuo padre ha sete, Beatrice. Non daresti da bere a tuo padre?" Dice Cenci nel testo di Artaud. Ho amato questa battuta per dieci anni. Nel 1979 scrivevo un libro sul teatro napoletano fra gli anni Cinquanta e Settanta. Sentivo che la mia scrittura saggistica si frantumava, non teneva. Ma questo è un altro problema. In quella occasione rilessi il testo di Artaud. Mi innamorai della battuta. "Tuo padre ha sete, Beatrice. Non daresti da bere a tuo padre?". Scompariva per un anno intero, poi ritornava risalendo da qualche parte.

C'era la neve a Stoccolma nella primavera del 1988, e i *Pagliacci* erano allestiti al di fuori dei contesti istituzionali. Si provava in uno scantinato. Il regista si ammalò, il bilancio non consentiva di rinviare la prima, continuai io le prove. Come Dramaturg, non si hanno mai gli attori o i cantanti di fronte: si è in diagonale. Ma è impossibile saperlo. Perché gli spostamenti che cambiano i rapporti reali nel lavoro teatrale sono minimi e non sempre individuabili dalla riflessione fuori di scena: bisogna trovarsi in situazione per capirli.

Cambiarono anche gli spazi: la sala prove mi sembrò molto più grande, l'area del palcoscenico tracciata sul pavimento, diventò proteiforme, a volte si contraeva fino alla claustrofobia, altre volte era immensa. Le attrezzature che, come Dramaturg, mi erano apparse come segni, metafore, gioco, adesso avevano anche una loro materialità pesante e determinante. E allora si riflette sulla materialità del lavoro teatrale che va dal modo con cui si presenta all'attore la

pagina scritta del testo fino all'applauso dopo la prima, quando finalmente lo spettacolo incomincia a equilibrarsi nella situazione reale e concreta del rapporto con il pubblico vero e pagante. Su questo dovevo lavorare come su uno degli elementi fondanti dei linguaggi teatrali. È diventato per me un processo aperto, che rifugge da ogni sistematizzazione. E così la mattina camminavo verso il locale di prove pensando ai cinque più ventisette che avevo di fronte come l'esercito di un dramma shakespeariano armato di attrezzature. E la sera come al solito sulla metropolitana senza pensare a niente. Ma un sera, nel vagone eravamo quattro bianchi, tre asiatici, due sudamericani e tre africani, ritornò la battuta di Artaud. "Tuo padre ha sete, Beatrice. Non daresti da bere a tuo padre?" La mattina dopo mi svegliai alle cinque e incominciai a scrivere *Il palazzo* intorno a quella battuta. E stato così anche in seguito. Misi in scena *Il Palazzo* a Stoccolma. Testo e spettacolo restarono chiusi, gelidi, c'era qualcosa che mi sovrastava. Poi uno strappo al tendine mi fece zoppicare. Andar zoppicando nella neve quando per cinque o sei settimane non appare nemmeno un pallido raggio di sole, è cosa assai miserevole. Abbattimenti. Le prove dovevano continuare. Nello sforzo che feci per raccogliere le energie al massimo, capii finalmente la cosa che mi sovrastava: era il *questo è*. Nella cultura puritana e industriale *io sono* quasi non esiste. Il *questo è* trionfa in una luce sinistra. A me sembra invece che il teatro sia un *io sono*. Lo dicono tutti: il testo dice *Io sono*, gli attori, lo scenografo, il direttore di produzione e in questo caso, anche io come autore drammatico e regista. Napoli. Uno spettacolo a Napoli su Pulcinella con un attore napoletano e una ballerina di origini napoletane, che tuttavia vive fra Svezia e Germania. Pulcinella. Lavorare con le mie stesse radici. Scrivo il testo e lo metto in scena. Pulcinella di ritorno a Napoli dopo uno dei suoi lunghi viaggi sotterranei non riconosce la propria città e la propria gente, e la sua comicità di un tempo si fa citazione. Dopo un gioco raggelato e dopo un erotismo impossibile si scatena la violenza distruttiva.

Il gelo di *Palazzo* è diventato un'angoscia che si comunica non solo al pubblico ma anche a me. Il pubblico è spiazzato: uno spettacolo su Pulcinella che non fa ridere?! Ma gli spettatori si riconoscono nel linguaggio dello spettacolo che è fatto di strisce più o meno taglienti, le curve, le rotondità, quando ci sono, si frantumano su di esse. Dopo l'ultima rappresentazione napoletana del Pulcinella lasciai la città per sempre: è il 1990 e mi ero trasferita da Napoli nel 1961, ritornandovi per soli quattro anni fra il 1974 e il 1979. Il mio bisogno di Napoli di trasforma. Ritorno a Stoccolma e nella giornata buia e tempestosa, di cui all'inizio, B.M. mi chiede di scrivere la sceneggiatura su Swedenborg. Emanuel Swedenborg, filosofo e mistico svedese (1688-1772) è scritto nel vecchio manuale scolastico adottato da Cipolla.

Io e Swedenborg

A volte sembra che Swedenborg abbia guardato il proprio mondo fantastico e

Il mondo esterno riflessi nell'acqua, e la sua scrittura allora ha luminescenze particolari e richiami misteriosi. Swedenborg fisico e visionario.

Ma nella Svezia di oggi nessuno, che non sia uno specialista, conosce Swedenborg, marginalizzato dall'intelligenza contemporanea. Il *Libro dei sogni* racconta di una progressiva automarginalizzazione. Swedenborg porta con sé il bagaglio del suo sapere scientifico nel mondo fantastico che ora gli si spalanca davanti, e, collocandolo in una posizione marginale all'interno del proprio immaginario, scompaginandone i codici, lo trasforma in forza che produce scrittura. Swedenborg diventa un girovago spostandosi continuamente sia nel proprio mondo intellettuale e fantastico, che in quello dell'esperienza concreta; senza voce: le voci di dentro. Scrive le sue opere poetiche fuori dalla Svezia. Ha le visioni più densamente poetiche a Londra, in Olanda, sulle navi che lo trasportano da un paese all'altro con le sue carte, il suo tabacco e poche altre cose. I suoi libri si diffondono in Svezia, interviene la censura. Di contro la dottrina luterana che stabilisce la totale dipendenza dell'uomo da Dio, Swedenborg afferma il libero arbitrio: l'uomo è solo di fronte alle scelte che ne determineranno l'esistenza in questo mondo e in quello dei morti. Swedenborg e l'intelligenza svedese, le giornate buie e tempestose, le chiusure raggelate, lo sguardo accorciato per non guardare il circostante, Pulcinella che non può più ridere, tutto si mescola e, attraverso l'abbattimento faticoso di barriere interne, accende un bisogno di auto-marginalizzazione. Non emarginazione né autoemarginazione. Capovolgere in qualche modo gli obiettivi e i desideri.

Se uno spettacolo va bene l'obiettivo successivo non sarà di farne uno sulla scena maggiore del teatro stabile. Il desiderio di teatro si volge fuori dalle aree protette e istituzionalizzate socialmente e culturalmente. Non è una scelta di sdegno né di povertà; è il bisogno di uscire dall'etica dei perimetri, dei gruppi omogenei, dalla neocultura delle neocorporazioni.

Fluidità per ascoltare le voci di dentro. La difesa delle mie radici contro il carattere totalizzante della civiltà industriale e luterana aveva chiuso sia il rapporto con l'esterno sia quello con me stessa, il mondo delle memorie lontane mi era apparso dato una volta per sempre, imm modificabile e intoccabile. Una stagnazione interiore e una pesantezza dell'essere. Avevo cercato di situarmi al centro della cultura svedese, ero dunque immobile. Scrivendo la

sceneggiatura mi son trovata a seguire Swedenborg nel suo girovagare in Europa, in Paradiso, all'Inferno e nel mondo dei morti. Alla situazione psicologica e culturale dello stanziale subentrava quella del girovago. Nessuna difesa ormai verso il mondo esterno, ma antipatie violente, improvvise simpatie, disprezzo, amore. Ripercorrendo certe fonti swedenborghiane lessi il *Libro di Giobbe*. "La mia angoscia è più pesante del fondo dell'oceano, per questo le mie parole sono impazzite" dice Giobbe e per me incomincia la scrittura di una pièce. Il girovago: uno dei modi possibili del teatro, le periferie interne e esterne. Il sapere che mi viene dagli anni in cui ero storica del teatro si trasforma in un magma incandescente e entra con violenza nel processo del lavoro teatrale. Nei mesi di preparazione di uno spettacolo distruggere l'atteggiamento sistematico: si scatenano molte energie. Necessità della sistematizzazione e della sua distruzione. Non troppe letture intorno al testo da mettere in scena. Non dire altro, a questo punto. Adesso posso guardare anche alla Svezia perché so che il *qua* e il *là* non sono luoghi miei: non lo è la Svezia che non amo in modo particolare, non lo è Stoccolma che amo molto, non lo è l'Italia che mi piace, non lo è Napoli, la mia città, per la quale nutro un amore iroso e profondissimo. A Napoli e in Italia affondano le mie radici, il bisogno di incontrarle nel loro ambiente biologico e culturale è irrinunciabile. Ma le radici non sono il luogo. Per chi fa teatro, il luogo è dove si accende il desiderio di fare teatro, e quando poi smonti le scene, dopo l'ultimo spettacolo, ti accorgi che il luogo si è spostato da un'altra parte e che devi prendere i tuoi soliti bagagli e raggiungerlo. Aprendo poi le valige vi trovo dentro cose imprevedute e anche la sofferenza per la separazione ma in forme sempre sorprendenti.

Le etnie degli uomini

Voci della ex Jugoslavia

a cura di Lidia Campagnano

I "brani che qui pubblichiamo - esempio di un "mosaico di identità " distrutto - sono tratti da una raccolta di scritti delle donne del movimento femminile e pacifista di Belgrado e Pancevo. Scritti che riguardano un periodo di tempo tra l'inizio del 1991 e il marzo 1993, e tracciano una sorta di storia della guerra nella ex Jugoslavia da un punto di vista assolutamente inedito, esplicitamente femminile. La raccolta è stata curata in serbocroato, inglese, italiano da Bilijana Regodic, Jelka Imshirovic, Ildiko Erdei, ed è stata tradotta da Ljiljana Radmar e Stasha Zajovic. La grafica è di Nebojsa Ciovic. I testi comprendono anche interventi di donne italiane impegnate da tempo negli incontri con le donne della ex Jugoslavia, in particolare dalle "donne in nero " di Venezia. Sono testimonianze personali, volantini, riflessioni, colloqui, cronache. Sono segnati dall'affanno, quasi dalla fretta di capire. E dall'imperativo di non crollare.

Jasmina Tesanovic

Belgrado 8 giugno 1992. "Ogni notte, ormai, come mio padre o mio nonno, sogno la guerra. Stanotte maldestramente formavo un governo di salvezza nazionale, e la notte precedente salvavo i bambini di un asilo nido bombardato in via Jevremova, nel centro di Belgrado. Senso di colpa, per questa guerra che, come dice il mondo, i Serbi, o meglio, la Serbia ha iniziato. Senso di colpa nei confronti del mondo, dato che io sono il mondo, qui, nei Balcani, e io sono i Balcani nel mondo. Senso di colpa per il mio ritiro dalla vita pubblica (alla quale, in realtà, non ho mai partecipato) in nome della letteratura e di altre cose di lunga durata (come se esistessero, cose del genere). Senso di colpa generico, che si è spostato dall'Edipo privato a quello collettivo. Senso del dover annotare, con uno sguardo stravolto dal senso di colpa, tutto quello che succede... Un pensiero immodesto ad Anna Frank, alle situazioni che creano gli

scrittori, agli scrittori che creano la letteratura, alla mia scrittura che prima mi ha salvato e poi mi ha portato alla rovina.

Si fa la guerra dei miei genitori, la guerra che, questa volta, loro non sanno vincere. Il senso del dovere spinge a portar fuori anche loro dalla guerra, loro che non hanno notato che non si tratta più della guerra di una volta, che i loro genitori sono morti, e i figli sono cresciuti. Il senso del dovere mi induce a portar fuori i miei figli dalla cultura del grembo, della tomba, delle congiure e degli spergiuri. (...) E il senso delle varie lingue che hanno convissuto in me, che avevano una loro espressione artistica e che adesso tacciono: perdo l'oasi dalla quale, come una ventriloqua, dettavo i miei ideali. L'ispirazione non esiste, adesso lo so. Mi è sempre sembrata sospetta dato che per secoli è stata affidata alle donne...

Biljana Regodic

Pancevo. La patria nel corpo. Il corpo è la trappola più grande per me. Non la patria. Quando penso alla patria, quando voglio vedere dov'è, la trovo nei confini del mio corpo. La patria si estende fino a dove si estende il mio corpo, i miei sensi alla ricerca dei colori, dei paesaggi, degli odori, dei suoni. (Nel mio corpo porto le rive dell'Istria, l'erba che si stende fino al mare, la dolcezza della gente. Le mura di Motovun, gli alberi della Slovenia nel cammino verso Porec. I suoni del cuore di Sarajevo. La faccia di un albanese che a Sarajevo parla con dolcezza di Belgrado nonostante la guerra in corso...).

La pace è la possibilità di vivere la patria. Vederla crescere, scoprire i nuovi colori, trovare forme infinite di vita. La guerra assassina la patria per la sua assenza di immaginazione. Tutto ciò che succede in guerra è già successo più di mille volte. Lo ha scritto Christa Wolf, con mano di Cassandra (...) Gridano i miei parenti, e i colleghi, e i conoscenti, e gli sconosciuti: Non vedi che siamo in rovina? E sai perché? Perché le nostre donne sono andate in rovina. Rovinate perché fanno la politica, invece di partorire dei figli. Che cosa vuol dire? Forse che le donne dovrebbero morire partorendo perché i maschi non sanno che fare di se stessi? Un mio collega non vuol più parlare con me di politica. Si è reso conto che non voglio partecipare alla riproduzione della penuria maschile. Nulla può costringermi ad avere a che fare con quel tipo di genetica cretina. Quel tipo di cretini non merita una discendenza. Che si spenga pure la luce sulla patria. Non ha bisogno di croati, di serbi, di musulmani saccheggiatori della patria, basti dire che sono maschi. Quanto più sono miei vicini, tanto più li sento pericolosi.

Ljiljana Radmanovic

Belgrado. La traditrice. Ciò che voglio leggervi è la mia anima, un'anima svuotata, perduta, impaurita, disperata (...) Sono nata a Pola, cresciuta a Rovigno, ho vissuto a Pola, a Zagabria e, da diciotto anni, a Belgrado. Sono sposata a un uomo serbo, ho due figli, Marco 17 anni, e Irena, 14 anni (...) È davvero importante appartenere a un'etnia? Diventi forse migliore? Sarei forse migliore io, più ricca, più bella, più donna se fossi croata oppure serba, o musulmana, o italiana, greca, inglese? Per i padroni del buio in Croazia, io sono una che ha osato amare e sposare un cetnico, che ha osato partorire due figli, altri due cetnici, naturalmente. E per i vari patrioti serbi io sono una ustascia (...) Io sento rabbia, dolore, inquietudine, senso di insicurezza (...) anche paura. Me ne sono resa conto per il modo in cui parlo: sempre più spesso mi ritrovo a parlare a voce bassa, con i "patrioti", faccio bene attenzione a quello che dico, e per lo più non dico la mia opinione-Certe volte mi pare di non avere più forze, e se non ci fosse il lavoro con la gente pacifista sarei ormai una pessimista incurabile. Ma ho deciso di lottare, di lottare fino in fondo e sono sicura che anche nel buio più profondo deve esserci una luce miracolosa. Sono decisa a trovarla. Sono anche sicura che dopo questa maledetta guerra riuscirò a essere semplicemente una cittadina del mondo.

Stasha Zajovic

Novi Sad. Come donna non ho patria. Recentemente un'associazione di serbi nel Kosovo ha spedito un messaggio a S. Milosevic per pregarlo di non dimettersi nel nome degli eroi della battaglia del Kosovo (1389) e per non tradire "le madri jugoslave".

Abbiamo avuto mai, noi donne, il nostro paese? Qual è la nostra patria? Come può essere, il nostro corpo, la nostra patria? "Il primo territorio che è stato colonizzato nella storia dell'umanità è il corpo della donna". Appartiene, il corpo della donna, a lei stessa? Da noi dicono che appartiene alla famiglia, alla nazione, alla patria. Nella mia terra, il Montenegro, dicono tuttora che per una donna avere delle figlie è come non averne, perché "le figlie appartengono ad altri". La donna che partorisce un maschio invece porta "la felicità", porta "il tesoro". La casa dove la donna non può avere figli si chiama "deserto", o "casa seppellita". Il Movimento delle donne di Niksic (Montenegro) anche in questa guerra ha esortato gli uomini a "rispettare la loro tradizione tribale, popolare e nazionale", andando in guerra. Quando gli uomini "offrono se stessi all'altare della patria" le donne li piangeranno (...) Scrive il filosofo montenegrino V. Vucic: "Le capacità delle donne si esprimono soprattutto nei canti

lamentosi, quei canti che esprimono non solo l'emotività delle donne, ma anche il loro diritto naturale di giudicare eventi e persone. Nei canti lamentosi le donne si esprimono pienamente come guardiane della morale". Le donne della mia terra natale non parlano della propria oppressione. So che quel silenzio è un segno di oppressione profonda. Il fatto che non parlino non significa che gli uomini siano autorizzati a parlare in nome delle donne. Le donne della mia terra natale a volte interrompono il silenzio, rendono visibile la sofferenza togliendosi la vita: il tasso di suicidi tra le donne qui è il più alto del mondo. Si suicidano le donne che hanno superato i cinquantanni: corpi per gli altri, vite per gli altri: è questa la storia della patria, la storia dell'onore, delle prodezze eroiche?

Lepa Mladjenovic, Vera Litriein, Tanya Renne

Belgrado. Femministe nel 1992. Nei gruppi delle donne sono sorte nuove questioni. Una pacifista può essere nazionalista? Una femminista può essere nazionalista? Le armi sono strumento di difesa? Esiste qualche giustificazione per l'assassinio?... Fatta eccezione per le Donne in Nero e per la Lobby delle donne, ogni volta che la questione nazionale era oggetto di discussione non vi era modo di superare diversi approcci e così alcune donne ne uscivano ferite... Abbiamo visto che in occasione dei massacri, il nazionalismo e l'antinazionalismo muovono i sentimenti più profondi... A causa del nazionalismo alcune donne hanno subito lacerazioni profonde. Ad esempio: un figlio vuole andare al fronte, la madre non è d'accordo. Un figlio rifiuta la chiamata alle armi, la madre se ne vergogna. Ci sono donne che si ritrovano fra congiunti schierati su fronti opposti. Inoltre, il nazionalismo ha promosso nuove politiche demografiche, l'aborto è stato limitato in Croazia, potrà succedere presto la stessa cosa in Serbia. Siamo testimoni di un odio crescente verso le donne. I nuovi stati-nazione agiscono attraverso i corpi delle donne, hanno bisogno di un corpo nazionale di donna per riprodurre la propria nazione...

Molte donne di Belgrado non avvertono problemi di identità etnica perché già prima si sentivano serbe. Alcune, dopo qualche dilemma, hanno inventato l'appellativo "serbe positive" o qualcos'altro che qualificasse il termine "serbe". Altre, che fanno parte dei gruppi piccoli, non possono identificarsi con il "popolo serbo": non ce la fanno. Forse prima di questa guerra si sentivano jugoslave. Per una femminista non c'è proprio motivo di accettare l'etnia serba come propria identità: il mondo dei serbi, come lo descrive la propaganda, non c'entra proprio niente con il mondo delle donne. Inoltre, alcune di noi credevano nelle idee socialiste, credevano nell'uguaglianza sociale, nei servizi sanitari gratuiti, nel diritto all'aborto (...) ma

quel sistema si è consumato: per le donne che ancora non si sentono serbe, che non possono più sentirsi jugoslave, che avvertono la crescente violazione dei diritti delle donne a causa del nazionalismo. La questione della loro identità sociale è aperta.

Governo della cosa pubblica, governo di sé

L'esperienza politica del Gruppo Donne di Novate

di Silvana Sgarioto e Emma Laurelli

A Novate Milanese, un Comune di ventimila abitanti alle porte di Milano, amministrato dal dopoguerra da giunte di sinistra, dopo le elezioni amministrative della primavera del 1990 si forma una giunta PCI-DC. Non è l'unica novità. Per la prima volta si è creata una aggregazione di donne capace di imporre al gruppo dirigente del PCI novatese, travagliato da un processo di cambiamento ancora *in fieri*, una lista di 15 donne, in parte indipendenti in parte iscritte al partito. In verità l'idea di una rappresentanza politica di donne nelle istituzioni era emersa nell'ambito di un Convegno nazionale del PCI da parte della componente femminile del partito. Grazia Colombo, eletta come indipendente nel quinquennio precedente, sedendo in consiglio comunale aveva sperimentato su se stessa le difficoltà ma anche la necessità di una rappresentanza politico-istituzionale, come donna; perciò si faceva promotrice nell'ambito del Partito Comunista della proposta di organizzare un gruppo attivo in grado di esprimere delle rappresentanti alle imminenti elezioni e di sostenerle una volta elette nel loro lavoro all'interno dell'istituzione.

Gli entusiasmi e le speranze sollevate dalla *Carta delle donne* convincono anche altre a tentare l'impresa. Il gruppo delle promotrici prepara e invia una lettera a cento donne di una non ben identificata area di sinistra invitandole a un'assemblea pubblica.

Qual è la proposta? Quale l'ipotesi di partenza? La lettera si esprimeva in questi termini:

In una fase iniziale come questa non possiamo ancora considerare questi che seguono come

un programma, ma come alcuni punti su cui iniziare a capire se ci sono convergenze:

a) le donne sono una parte del mondo sociale, portatrici di interessi / desideri / bisogni che non possono essere omologati a quelli di un presunto "cittadino neutro ". Desideriamo quindi che sia data visibilità alla differenza dell'essere donne rispetto a essere uomini, differenza che nulla toglie al concetto di parità;

b) riteniamo che tale differenza possa essere agita anche attraverso modalità diverse di rapportarsi alle istituzioni, in modo particolare al Comune. Con ciò non intendiamo dire che basta essere donne per essere "differenti ", sappiamo quanta diversità ci sia fra le donne. Intendiamo dire che fra le donne è nato un confronto che riteniamo interessante non solo per noi stesse ma anche per gli altri, sul modo di definire la rappresentanza, sul modo di gestire posizioni di potere, sul modo di rapportarsi con le istituzioni;

c) pensiamo che le donne che accettano posizioni di "rappresentanza ", ad esempio in un Consiglio Comunale, possano essere sostenute in questo compito, (che si svolge in un ambito che ha regole e modalità di funzionamento rigide ed ostili per le donne stesse) da un gruppo di lavoro orientato a definire "che cosa fare " "come fare " "con quali mezzi fare ". Con ciò crediamo di aver chiarito anche il contenuto della nostra proposta. Desideriamo confrontarci per realizzare questi obiettivi:

1 - costituire un gruppo di donne autonome rispetto ad altre "appartenenze ", che agisca come referente e sostegno delle donne elette;

2 - attraverso una lista che proporremo al PCI, a partire da un programma da concordare e che in questo momento ci pare di poter sintetizzare con una frase: "vivere meglio la nostra città ".

Ben ottanta donne rispondono alla "chiamata". Nasce il Gruppo Donne. Le donne si sentono forti, il partito è debole e incerto di sé.

Si pongono condizioni: 50% di donne nella lista e scelta autonoma delle candidate. Presentando le candidate del Gruppo Donne all'assemblea del partito si vuole provare da subito a imporre nuove regole: la lista è indivisibile, si rifiuta il voto nome per nome. La proposta è dirompente, ma le donne non ne sono fino in fondo consapevoli; la loro ostinazione a non voler cedere su questo punto si spiega con la preoccupazione di salvaguardare la loro autonomia. Il senso di sfida e la prova di forza prevalgono, il direttivo del partito si spacca, viene commissariato, si cooptano altri membri. Ma anche il fronte delle donne è attraversato da linee di divisione e di rottura: le ragioni dell'appartenenza o dell'estraneità al PCI non solo provocano

contrapposizioni all'interno del gruppo di sostegno ma alla lunga condizioneranno la possibilità di condurre un'esperienza comune tra le donne elette, portando individualmente debolezza anziché forza reciproca.

Sulla questione del voto, comunque, le donne riescono a spuntarla. "L'affermazione politica del Gruppo Donne - dice oggi Grazia Colombo - nasce sotto il segno di un peccato originale, una collaborazione che diventa da subito separazione, conflitto senza mediazione. Il PCI fu costretto ad accettare una proposta che tre anni fa, prima dello scandalo delle tangenti, era troppo avanzata, ossia scegliere e sostenere candidate non iscritte, non militanti, fuori dagli apparati". Le donne del Gruppo che riflettono ancora su quella vicenda politica riconoscono che il senso di onnipotenza mascherava l'inadeguatezza a reggere lo scontro e l'incapacità di mediare. Le elezioni sono un successo: vengono elette quattro candidate, due indipendenti e due del PCI; alle prime vengono affidati due assessorati (a Cristina Becher i Lavori Pubblici e a Grazia Colombo Istruzione Sport Giovani Donne), le altre due entrano nel gruppo consiliare. Il Gruppo Donne si dà una struttura più articolata (Gruppo grande, Sottogruppi, Segreteria); il sottogruppo "Istituzioni" affianca il lavoro delle rappresentanti donne in Giunta elaborando riflessioni, tentando la traduzione dei presupposti teorici in una pratica operativa, sostenendo attivamente il loro lavoro, almeno agli inizi, prima che emergano difficoltà sempre più rilevanti, dovute in gran parte all'eterogeneità della formazione politica messa in piedi dalle donne. La discussione sulle Varianti al Piano regolatore mette già in evidenza gli inciampi, gli ostacoli, le inerzie che rendono faticoso il funzionamento degli organi assembleari. Si discute animatamente ma l'argomento è ostico, troppo tecnico; difficile risulta giungere a decisioni maturate collettivamente. Monica prova a rifletterci e scrive dopo una riunione:

"ci siamo trovate di fronte al fatto che nessuna delle formule rituali ci andava bene:

- la delega alla commissione faceva a pugni con il nostro individuale e ormai riconosciuto bisogno di sapere cosa avremmo condiviso pubblicamente e, sotto sotto, cosa avremmo dovuto difendere pubblicamente... e, si sa che se una cosa non la si condivide davvero o non si hanno dei motivi strategici per accettare di dividerla, risulta poi difficile sostenerla in maniera convinta e sincera e allora, addio credibilità del gruppo!

- viceversa il riprendere in mano tutto il documento avrebbe soddisfatto il nostro bisogno di sapere per filo e per segno i termini della situazione, avrebbe consentito di apportare ancora delle modifiche e di limare, ma avrebbe fatto i conti con un senso di immobilismo e di paralisi e con uno sfibrante

appuntamento con una illusoria "perfezione " a scapito dell'appuntamento più reale della settimana successiva.

Perciò, in mezzo a queste indecisioni, a questo non poter fare appello ad una prassi nota e rassicurante ci siamo sentite tirare di qua e di là dalle nostre stesse sensazioni e alla fine abbiamo dovuto comunque scegliere, prenderci la responsabilità onerosa di tagliar fuori qualcosa per lasciar spazio a qualcos'altro. Ma tutto ciò non è stato fatto senza "alibi ". Si è invocato di nuovo "il tempo ". "Non c'è tempo la risposta va data entro X giorni.... "

E allora, alè, versamento del primo tributo al signor Tempo, via tutta la parte della relazione sulle proposte specifiche, si legge solo la premessa! E pensare che le proposte specifiche erano veramente l'unico terreno minimo ma partorito da noi! Poi la lettura. E dopo?

Dopo c'è stata la discussione. A pensarci non riesco nemmeno bene a ricostruire i contenuti degli interventi, tanta è ancora l'emozione che mi si para davanti! Al posto della cronaca su ciò che è avvenuto per prima cosa riesco a metterci solo delle immagini: quella di un grosso gomito sfatto in vari punti con fili tirati da ogni parte e quella di facce perplesse, arrabbiate o solidali tra loro.

Poi mi viene in mente la concitazione nell'esprimere i dissensi, le perplessità. le difese. E la passione, la passione di tutte le intervenute.

Una passione come una sorta di carta d'identità per affermare un bisogno di riconoscimento, una risorsa insospettata a quell'ora! Non nego che al momento mi ha sconcertato tutto quel calore, ho temuto che ci bruciasse, ci facesse male. Poi ci ho ripensato, a freddo. Ho ripensato a questo bisogno di riconoscimento che è trapelato in tutte le intervenute.

Non so come chiamare in altro modo le parole di Anna che rivendicavano un posto e un diritto alla divergenza: né so chiamare in altro modo le dichiarazioni delle persone che hanno partecipato alle riunioni "ecologiste ", che hanno fatto notare il loro tempo speso attorno a ciò, né ho altri nomi per le parole di chi sostiene la necessità di rendere "pubblica" attraverso il documento la presenza del nostro gruppo.

Mi sembra, in sostanza, un groviglio di richieste di riconoscimento: le singole lo pretendono da parte del gruppo, il gruppo da parte della comunità esterna. "

Su altre questioni ci si divide, molte si allontanano deluse.

Le donne del PCI, poi PDS, già dopo le elezioni si defilano quasi tutte senza dichiarazioni esplicite, senza sentire il bisogno di un chiarimento politico, nonostante l'impegno reciproco a lavorare insieme al Gruppo Donne nel difficile percorso che si era scelto. "Non sapevamo ancora quanto doveva esserlo - commenta Nicoletta. L'abbiamo scoperto abbastanza velocemente senza forse mai essere in grado di prevederlo e farci i conti in tempo: ma questo è il costo dell'inesperienza femminile".

Un documento dell'aprile del 1991 riflette sui difficili rapporti con il PDS e denuncia una "diffidenza" nei confronti delle rappresentanti del Gruppo Donne, delle loro proposte e delle loro modalità di intervento; non si arriva mai allo scontro aperto, ma si frappongono ostacoli e intralci al loro lavoro. Insomma l'intesa tra i due partners politici (PDS e Gruppo Donne) non funziona. Il *casus belli* esplose nella primavera successiva. I fatti: l'assessore, Grazia Colombo, postosi l'obiettivo di razionalizzare gli spazi scolastici, ha lavorato per un anno con una Commissione istituita *ad hoc* e d'intesa con la Giunta. Rimane un punto controverso e spinoso riguardo all'utilizzo degli spazi delle due scuole medie. Si chiede alle segreterie politiche di arricchire gli elementi di analisi per arrivare in Giunta a una decisione all'interno, però, di criteri già esplicitati e concordati. Le segreterie dei partiti trovano un accordo e presentano in commissione un "documento di maggioranza" del tutto dissonante rispetto agli orientamenti dell'assessore, che perciò si dimette. La questione viene congelata dalla segreteria del PDS perché si è alla vigilia delle elezioni politiche. Dalla lettera dell'assessore dimissionaria alla segreteria del PDS:

"Quali considerazioni su questi fatti? Di contenuto, poiché non intravediamo criteri chiari nelle decisioni assunte (lasciar "ferme" le due scuole medie? sviluppare la Marigoni? abbattere le spese d'affitto di spazi?) e nell'insieme non ci sembra un tipo di decisione di cui il PDS possa andar fiero presso i suoi elettori. Di metodo, perché le segreterie dei partiti si sono sovrapposte agli organi istituzionali amministrativi, anziché contribuire a sbrogliare nodi essenzialmente politici (ed era già pesantemente successo al momento del bilancio '92) e poi perché si gestiscono i rapporti con i "propri" Assessori con modalità che potremmo definire della negazione anziché del confronto, della svalutazione anziché del sostegno.

Leggiamo in tutto ciò una grande debolezza (di linea, rispetto alla scuola, ma anche di tenuta rispetto a grandi temi in sospenso, via Repubblica 80, servizi sociali e progetto infanzia, pedonalizzazione, impianti sportivi, affitto locali ex Coop., ad esempio) che si appesantisce dalla mancata valorizzazione delle

persone e situazioni considerate meno conformi (a cosa? vista la pretesa apertura del nuovo partito) al PDS o alle poche persone che rappresentano il PDS. Per essere aperti occorre anche saper alzare il tiro e non chiudersi di fronte all'articolazione dei problemi e delle possibili soluzioni.

Quello che vediamo accadere nell'ambito di questa Giunta è lontano dalle speranze, dalle aspettative e dalle intenzioni che ci avevamo, tutti noi, animati. La mediazione è una pratica politica che stiamo imparando, in un nuovo esercizio che ci coinvolge nella "gestione della cosa pubblica". L'identità e la coerenza politica però non possono tirarsi entro certi limiti, altrimenti c'è soggezione e trasformismo cioè poca affidabilità. Abbiamo scommesso su un modo diverso di amministrare e gli ultimi periodi ci indicherebbero come perdenti. Vogliamo ancora continuare nell'impegno di dimostrare che partecipazione, trasparenza, collegialità, non sono termini vani e che la loro applicazione paga. Nessuno vuole ostacolare il PDS prima delle elezioni ma pensiamo che queste considerazioni possano contribuire ad una elaborazione sul metodo e sulle modalità di approccio ai problemi. "

Alla fine un invito a rivedere la posizione assunta e a tentare ancora un confronto tra partito e Gruppo Donne. Fallisce ogni possibile ricomposizione. Con rammarico ma ribadendo con pacatezza le sue posizioni, Grazia esce dalla Giunta.

Si conclude dopo due anni di battaglie, il tentativo di introdurre nuove regole nell'amministrazione e, a partire dal "patto tra donne", di stare come forza autonoma dentro un partito storico. Sui perché del fallimento il Gruppo Donne, che comunque è sopravvissuto al naufragio dell'ipotesi da cui era nato, continua a interrogarsi con passione, amarezza e lucidità.

"Non siamo riuscite a costruire attorno al nostro progetto una rete solida di alleanza - afferma Grazia. Cambiare le modalità di funzionamento di un'istituzione di rappresentanza richiede conoscenze, impegno, capacità propositiva, gestione di relazioni pubbliche, attivazione di consenso e alleanze: tutte prassi in cui le donne scontano difficoltà storiche, dovute al mancato autoriconoscimento di autorevolezza e a una disparità di opportunità. Richiede una gran quantità di energie, e se non si è un funzionario di partito o un lavoratore part-time difficilmente si riesce a reggere serenamente l'incarico. Vorrei aggiungere anche che ciò che si impara non si può più spenderlo in altri ambiti, tanto la macchina burocratico-amministrativa è di fatto autoreferenziale. Viceversa il bagaglio delle proprie competenze professionali diventa inutilizzabile una volta che si diventa pubblici amministratori".

Ma nel programma del Gruppo Donne quali punti qualificanti si sono rivelati inattuabili alla

prova dei fatti per una valutazione generosa ma in qualche misura errata? Per esempio la partecipazione dei cittadini e delle cittadine alla formazione delle decisioni attraverso la valorizzazione delle Commissioni consiliari che la legge prevede...

In una lettera del 25 settembre 1992, indirizzata alla Segreteria del PDS, all'Unione Comunale, alle Donne del PDS, Grazia Colombo scrive:

"Il presupposto che esista il desiderio e la voglia di partecipare è un sogno: i cittadini non sono di per sé una categoria né sociale né politica; sono presenti al momento della rivendicazione. In una dimensione più pragmatica non investono più di tanto energie e impegno - ammette Grazia -. Se invitati a collaborare possono subire la seduzione del Palazzo, la prossimità a un centro di potere incoraggia il pettegolezzo... Qualcosa, però, si può fare, si è fatto: creare un buon clima tra i dipendenti dei diversi settori, coinvolgendoli attivamente nell'attuazione di progetti. Alcuni cittadini di Novate hanno avuto la opportunità di partecipare a gruppi di lavoro sperimentando la possibilità di costruire decisioni in ambito pubblico e di portarne avanti davvero la realizzazione. Tutti quelli che si sono lasciati coinvolgere hanno espresso la loro soddisfazione per aver capito che si può fare un'esperienza di partecipazione, un fare reale nell'ambito comunale non perché sei stato messo lì da qualche partito, ma perché ti interessa la proposta, perché hai una competenza, perché hai desiderio.

Da parte dei rappresentanti dei cittadini ci dovrebbe essere la volontà, dopo la consultazione, di rivedere le decisioni. Queste, invece, si prendono seguendo logiche ed equilibrismi di partito senza nessuna considerazione e nessun confronto sulla qualità della decisione stessa e sulla qualità della sua gestione. Cosa succede in genere in un consiglio comunale? Esistono opinioni diverse ma quando si arriva a chiudere allora lì succede il miracolo: molto spesso senza discutere ma solo avendo ascoltato chi ha parlato dell'argomento, si decide che va bene. Sappiamo tutti che lo status di chi parla influenza chi ascolta. Potrei tracciarvi una graduatoria su chi ha la possibilità di far chiudere al primo colpo o poco più (talvolta tornare sull'argomento fa constatare che l'impostazione del problema è del tutto diversa rispetto a quella data in precedenza, eppure sembra continuare ad andare bene lo stesso, cito per tutti il problema delle proposte sulla gestione del personale comunale). Notate bene che chi è ai primi posti in classifica non lo è perché porta più argomenti, più esperienza o mostra una strategia raffinata di creazione del consenso, no niente di tutto questo. Si tratta solo del posto che occupa, e con quali sostegni, in quello che si continua a stigmatizzare, ma anche a farne pratica e protezione quotidiana, e che si chiama sistema dei partiti, e per il superamento del quale mi sembra di poter dire che qui si è proprio solo ancora a dei balbettii, soprattutto nella pratica".

L'incompatibilità di Grazia con questi metodi si esprime con un dissenso dichiarato e senza mezzi termini, il suo linguaggio riesce incomprensibile agli amministratori della cosa pubblica avvitati in una prassi di cui non provano neanche distrattamente a domandarsi il senso. Ai rilievi di Grazia, alle sue prese di posizione rispondono facce attonite o infuriate: non capiscono perché voglia far perdere tanto tempo su questioni di lana caprina.

È egocentrica e piantagrane, ha un pessimo carattere: è il giudizio finale. Tra l'assessore indisciplinata da una parte e la Giunta e il gruppo consiliare dall'altra il problema è di mera incomprensibilità di carattere. Grazie risponde per lettera "Questo tentativo di versione spicciola, che so essere circolata parecchio tra voi, la dice lunga sulla capacità e sulla volontà di affrontare le questioni con un respiro più ampio e con uno sguardo più aperto". A un anno di distanza dalla *querelle*, dopo averne a lungo discusso con le sue compagne del Gruppo, Grazia riconosce che sarebbe stata più produttiva una politica dei piccoli passi. La chiarezza e l'impazienza sono state vissute come una forma di aggressione dai partners politici, che hanno risposto con l'indifferenza o la diffidenza, provocando a loro volta l'arroccamento del Gruppo Donna. Il bilancio, comunque, non è totalmente negativo, anche se ancora la ferita è aperta, come dice Manila. Intanto un'esperienza concreta di gestione è stata fatta, il Gruppo anche se molto sfolto continua ad esistere, a riunirsi, a riflettere. Non è detto che alle prossime elezioni amministrative non ci riprovi. E non è poco in tempi di Lega.

(SS.)

Premessa in soggettiva

Cogliere il momento propizio, di ispirazione: è ciò che rincorro per dare avvio a uno scritto, facendomi largo nel mio tempo avvitato intorno alle esuberanti occupazioni quotidiane nell'istituzione, nella amministrazione regionale. E solo il mio vissuto - sono portata a pensare - che rende esuberante una attività professionale così ricca di inutili parole, così povera di gesti significativi e costellata di simboli discutibili e ambigui: è il mio vissuto non disposto a tacere, denso di potenze fantasmiche che produce esuberanza e super-attivismo nel luogo che sarebbe dell'appiattimento e dell'insignificanza, ove il lavoro potrebbe chiamarsi banalmente lavoro e il tempo potrebbe essere scandito dagli orari lavorativi stessi, senza eccessi né sul fronte dell'investimento né sul fronte delle delusioni.

Perciò, nonostante la presenza sollecita e chiarificatrice di Silvana, a lungo ho resistito prima

di accingermi a questa scrittura. Sapevo che mi sarei piegata e l'impegno ormai era assunto, ma la coscienza di attendervi ha scombussolato non poco la mia vita.

L'argomento scalpitava dentro di me, e mi ha perseguitato e rincorso ovunque andassi e in qualsivoglia situazione. Poi, qualche giorno fa, ho partecipato in via eccezionale ad una riunione di eminenze istituzionali, regionali e non, ed ho osservato nel cerimoniale fatto di reciproca deferenza quanto potenziale mediativo e sedativo fosse riposto. La reverenza e il rimando al dialogo in luogo dello scontro diretto, verbale o fisico.

E allora ho pensato alla complessità della esperienza politica del Gruppo Donne di Novate, al suo attuale stato di avvistamento sulla dimensione da far prevalere, di gruppo politico ancora centrato su un progetto di partecipazione politico-amministrativa oppure sulle sue differenti articolazioni possibili: movimento politico, che lavora sull'obiettivo dei cambiamenti culturali e sociali, o circolo culturale, che non cerca l'incidenza sociale ma vuole creare opinione e coscienza morale in totale autonomia da formazioni politiche precostituite. Una coscienza collettiva, quella del Gruppo, ancora in movimento, autocritica e interrogativa sulle principali questioni emerse nel dibattito interno: sulla efficacia del ruolo di sostegno della rappresentante, costellato di rigidità e di contrapposizioni che hanno causato in parte il suo isolamento all'interno della compagine politica; sulle appassionate dinamiche interne che hanno impedito una maggiore lucidità di movimenti; sulla intempestività delle azioni per la notoria assenza tra donne della dimensione del Tempo; sulla difficoltà di sanare le divisioni; sull'esaurimento e dissanguamento del Gruppo proprio nella funzione di sostegno.

In-ludere: l'entrata nel gioco

Nell'intento consapevole e condivisibile di 'vivere meglio la propria città' il Gruppo Donne di Novate ha tentato un'impresa avventurosa: cimentarsi col governo della cosa pubblica, con l'amministrare nel suo senso proprio di *provvedere, accudire, assistere* l'interesse generale di una collettività. Gli assunti-chiave attraverso i quali si intendeva qualificare l'esperienza di governo stavano nella fiducia che una forza di inciampo femminile dentro l'istituzione portasse ad un differente modo di assumere la rappresentanza. Al Gruppo Donne premeva:

- farsi rappresentanti dei cittadini nell'istituzione comunale e non rappresentanti dell'istituzione verso i cittadini;

- sperimentare modalità nuove di amministrare, fondate sull'impegno sì di realizzare il programma concordato, ma a partire dall'introdurre forme di partecipazione all'azione amministrativa, di trasparenza e di percorsi verso la costruzione delle decisioni (ne è stato un esempio l'obiettivo di superare il ruolo delle Commissioni consiliari, da sede dell'esame preventivo dei progetti proposti dagli assessori, - rispondente a logiche di spartizione - a una sorta di ponte tra il Consiglio comunale e i cittadini, ove far confluire complesse esigenze da tradurre in progetti della comunità);

- praticare una rappresentanza di elettrici ed elettori collegata ad una responsabilità individuale diretta, che consenta di non pararsi dietro la responsabilità collettiva, che riguarda sempre gli altri e mai noi stessi.

Ma i primi passi di relazione politica con il PCI misero subito in evidenza che la pretesa 'onnipotente' di modificare le regole del gioco all'interno del partito stesso aveva ben altra posta. L'ostinazione con la quale il Gruppo Donne rivendicava la votazione complessiva della lista femminile denunciava la necessità di sostenere una posizione di principio a priori, come se a questa corrispondesse uno spazio di autonomia di pensiero e d'azione caparbio nella ricerca di un riconoscimento a tutti i costi.

Il tema dei rapporti con il partner politico, esordito con questa vicenda, è marchiato dal *peccato originale* di cui parla Grazia Colombo: una collaborazione mancata subito trasformatasi in coscienza critica separata, in conflitto senza mediazione, in opposizione. Diventare oppositrici per il Gruppo Donne di Novate, ricercare lo scontro con il partner politico mascherava l'improponibilità della scelta della mediazione: sia per l'urgenza del bisogno di dimostrare a piene tinte l'insofferenza e la protesta nei confronti di una gestione politica all'insegna del compromesso sia per l'urgenza di un'autoaffermazione come bisogno di essere riconosciute dagli esterni, gli uomini, e come segnale di un giudizio irrevocabile sulla mediazione.

Il bisogno di autorappresentarsi come forti ha prevalso su un'idea del fare politica che è coscienza della necessità di *aggregare per governare*, e non di allontanare da sé, e non di esiliare seppure allo scopo di salvaguardare la propria integrità. In qualche modo, con queste premesse, l'azione politica è stata sacrificata, in gioco non sono entrati pienamente i contenuti dei programmi quanto il confliggere, ovvero la qualità della relazione, la scelta della relazione nella forma del giudizio sull'altro e del pregiudizio su di sé.

De-ludere: l'uscita dal gioco

Una facile convinzione nelle donne è che attuare una differente politica della relazione provochi cambiamenti radicali: è quanto è successo al Gruppo Donne di Novate, dove al governare, all'amministrare non è corrisposto il dominio di sé, dove il fare ha superato il pensare provocando la 'grande assenza' della mediazione, della ricerca di alleanze, della strategia consistente nell'amalgamare "forze politiche in campo allo scopo di dare eredità e continuità ai contenuti, al servizio pubblico".

Questa assenza strategica, questo spinto senso di autosufficienza politica ha determinato sfasature nel lavoro di traduzione dei presupposti teorici in pratica operante, e incontrato intralci, ostacoli, inerzie nel faticoso funzionamento della macchina amministrativa. 'Immobilismo e paralisi' sono le impressioni che circolano nel gruppo nella fase dell'approccio più tecnico all'attività politica: in onore di una illusoria perfezione si ritiene di dover discutere tutto senza tener conto del tempo... Il fattore - tempo fa da alibi al decidere; se così non fosse la discussione interna al gruppo sarebbe espugnata dalla concitazione con cui si affrontano gli argomenti, dalla passione del dissenso, dal dubbio, dall'incertezza. La passione è il documento di riconoscimento per affermarne il bisogno, la sua richiesta feroce e aggrovigliata. Subentra il momento della presa d'atto dei problemi, del sovraffaticamento degli organi assembleari che hanno perso la chiarezza di un metodo di lavoro andato in crisi, delle divisioni tra donne sulla base dell'appartenenza politica, delle definitive difficoltà nei rapporti col partner - P.D.S., dovute ad una sorta di diffidenza ormai 'contratta' dalla compagine politica tutta nei confronti delle rappresentanti delle donne.

Lo scenario appena descritto prelude, infatti, ad un colpo di mano, al blitz delle segreterie politiche che raggiungono un accordo sul problema degli spazi scolastici, sostituendosi d'autorità ai preposti organi amministrativi e imponendo la decisione. Le dimissioni di Grazia sono permeate dalla delusione di una negazione - svalutazione non meritata; è prevalso un approccio ai problemi di chiusura piuttosto che di confronto, i soggetti politici 'non conformi' sono esiliati. Il quadro su cui si chiude l'esperienza politica del Gruppo Donne di Novate è dimostrativo del circolo chiuso, autoreferenziale della macchina politico-amministrativa legata al 'sistema dei partiti':

"Quando la situazione si fa difficile al sistema di rappresentanza subentra il sistema dei partiti che si arroga decisioni incuranti dei processi in atto. Questo 'modo' della politica, pur avendo fatto lo sforzo

di accogliere l'apporto ossigenante del gruppo delle donne, ha alla fine espulso l'elemento estraneo. Dopo l'abbandono dell'assessorato la prassi amministrativa si è riassetata su solchi tradizionali, ove ogni tentativo di innovazione è considerato uno strappo o un personalismo deteriore e ogni dichiarazione esplicita di dissenso è vissuta come una rottura o un tradimento. Lo schieramento del consenso si ricompatta più facilmente su ciò che sembra non turbare un ordine costituito: una sorta di minimo comune denominatore molto adatto per una amministrazione fin troppo ordinaria" (dal Documento 22.10.92 del sottogruppo Donne e Istituzioni).

La conclusione dell'esperienza di governo descritta, le difficoltà di un nuovo esordio rievocano il fronte di una estraneità femminile all'agire politico e dai nodi dell'azione che si sono storicamente consolidati: ma è un ritorno solo apparente!

Infatti non si può dire futuro lo sforzo mirato all'autoconservazione del potere sine die agito dalle forze politiche in campo: i giochi sui vuoti equilibrismi sono ormai smascherati. Le donne a cui piace il governo della cosa pubblica, dal canto loro, continuano a possedere un esubero di passione, di interesse nel voler affrontare e risolvere i problemi di una comunità amministrativa: procedere a piccoli passi, con una politica delle parziali, ma graduali acquisizioni e con strategie definite sfaterà l'inesattezza storica che nulla le donne hanno da perdere perché sono fuori dalla ben nota ottica di potere.

(E.L.)

Essere comunque altrove

di Rita Carcò

È successo qualche giorno fa. Ero in ufficio e lei è entrata dopo aver bussato alla porta. Mi ha chiesto di intervistarmi sul desiderio di emancipazione della donna attraverso il lavoro. Incredula ma anche incuriosita le ho chiesto perché si rivolgesse proprio a me. *Lei*: "Per il suo ruolo professionale: è una donna che occupa un posto di dirigente della pubblica amministrazione, che lavora fianco a fianco di amministratori locali e con loro gestisce servizi pubblici".

Io ho imparato a passeggiare nei luoghi dove si consuma il rituale del successo personale e del successo politico acquistando sempre maggior dimestichezza nell'uso di pratiche che mi diventano sempre più estranee. Io ho conquistato l'accesso ai luoghi del potere e delle decisioni imparando a convivere con la cacofonia dei loro rituali. Ma io non posso e non so teorizzare o immaginare un percorso collettivo di accesso a simili pratiche.

Lei, cogliendo i miei pensieri: "Non le chiedo proposte. Le chiedo riflessioni".

I miei pensieri svelati.

Il mio sguardo sul suo, e mi colpisce il colore caldo e violaceo di quella sciarpetta così vezzosamente annodata al suo collo.

Penso subito ai colori del mio foulard, e mi domando se sia troppo evidente il richiamo ai miei occhi verdi.

Il suo sguardo sul mio e la sua osservazione: "Non le sembra che il foulard così rigidamente sistemato sul suo collo sia un perfetta emulazione di una cravatta?" Una evidente distanza.

La mia dimestichezza con i principi di realtà: questa è una intervista. La mia dose di aggressività: questa io sono, anche con la cravatta.

Epoi come sostituire la "cravatta" per coprire i segni dell'età così inclementi sul collo?

La mia voce scavalcando i miei pensieri: "Il luogo dell'emancipazione è uno dei luoghi dell'eguaglianza. Un luogo in cui le donne devono poter accedere in modo libero. Ma io occupo, e continuerò ad occupare, un posto pensato e organizzato da altri. Non immagino altra mia pratica che non sia quella di essere comunque altrove."

Lei: "Ritiene quindi che il lavoro sia destinato ad essere sempre aggiunto al resto della vita delle donne?"

Io: "Contemplarsi nell'esercizio di pratiche decisionali è sicuramente affascinante, il peso delle decisioni è gratificante e il riconoscimento pubblico accarezza la vanità. Ma la mia soggettività non è unitaria. Non possiedo già tutte le tessere del mio mosaico. La strada dell'affermazione sul lavoro non è un universo in cui io mi possa giocare per avvicinarmi ad una situazione che più autenticamente mi corrisponda."

Lei: "Non si può occupare un posto ambito e che dà autorità e sostenere che lo si occupa solo per guardarsi. Questo diventa un modo per indugiare nell'autocontemplazione e per lasciare totalmente immutati i luoghi di potere e di esercizio dell'autorità."

Io: "Non ho nessuna voglia di collocarmi all'interno di un sistema la cui logica è quella dell'autorappresentazione maschile, per riappropriarmene nel tentativo di una diversa pratica, seppure femminile. Io ho voglia di disordinarlo sottolineandone le vacuità e ridicolizzandone le ambizioni. E sicuramente intrigante e affascinante, nella seriosità dell'ufficio, far balenare l'idea del desiderio, del piacere, della ricerca del senso delle cose. Ecco, amo il puro ribaltamento del comportamento maschile."

Lei: "Cosa vuol dire?"

Io: "Come fare a descrivere il piacere di insinuare uno sguardo durante, magari, una trattativa di tipo sindacale, e sentire che almeno per un po' qualche fronte si è rotto...?"

Lei: "Ma questo non può voler dire solo distrarre altre attenzioni?"

Io: "Può anche voler dire cogliere dinamiche di relazioni che non sono asessuate."

Lei: "Un argomento molto vecchio se si pensa alla classica relazione padrone maschio-dipendente femmina."

Io: "Non mi riferisco alla seduzione del potere ma a quella che passa attraverso le allusioni, il pensiero, il corpo. Mi riferisco a quel comportamento, ritenuto amorale, che da solo sottolinea l'inganno dell'abdicazione all'autorità".

Lei: "Cosa intende per comportamento ritenuto amorale?"

Io: "Il comportamento di chi si sente comunque estraneo ad ordini già sperimentati ma continua ad elaborare relazioni di tipo etico".

Lei: "Ma è questo il modo di esprimere la sua soggettività nel luogo dell'emancipazione?"

Io: "Sento che il mio corpo incute timore in chi entra nel mio ufficio ritenendo di trovare un maschio. Sento che quello che dico, lei - ora - lo ritiene riduttivo e mortificante".

Lei: "Così sposta sempre l'asse del discorso, sfugge ed elude le domande, non vuole affrontare il problema".

Io: "Forse non voglio affrontare il problema. E la mia collocazione che mi fa spostare altrove il problema. Io voglio scrutare dentro tutti i frammenti di cui si compone la mia esistenza. Ho voglia di contaminarmi, piuttosto che ritenermi protetta in una zona riservata".

Lei: "Cos'è una zona riservata?"

Io: "E quella in cui ci si sente inserite nella propria qualità di dirigente o di madre o di moglie o, perché no, di donna". Lei non ha voluto aggiungere altro e se ne è andata. Sono rimasta ancora un po' a pensare al silenzio e alla differenza della mia vita rispetto a quella delle mie amiche. Sono rimasta ancora un po' a pensare all'amica che è riuscita a farmi dare forma ad alcuni pensieri. Sono rimasta ancora un po' a pensare al senso di questa auto-intervista che rivela come il mio bisogno di non entrare nei dettagli sia uno dei miei modi per fuggire, per essere comunque altrove, anche da me.

Anche le donne sono perverse?

di Francesca Molfino

Sadici, masochisti, voyeuristi, esibizionisti, zoofili, necrofilo, pedofili, travestiti, transessuali sono le etichette tradizionali che definiscono le diverse perversioni; ce n'è proprio di tanti tipi tra i così detti perversi e nel vasto ambiente americano si moltiplicano, si ampliano, si raggruppano in club, riviste, producono video, diventano intere popolazioni. Quelli che alla fine dell'ottocento sembravano casi rari e mostruosi, oggi invece si propongono come i diversi modi che la specie umana usava per soddisfare l'istinto sessuale. Certo guardando alle numerose e bizzarre varianti dei comportamenti sessuali nasce un grande stupore per l'ingegnosità umana, ma insieme emerge un altrettanto grande terrore che suscita il rapporto con l'altro, con il diverso. Louise H. Kaplan ha intitolato il suo libro *Perversioni femminili* (1) ma poi parla di tutti i tipi di perversioni, che si riteneva fossero appannaggio al 90% degli uomini, perché veniva preso come elemento distintivo di questa patologia l'atto sessuale con un oggetto diverso da quello considerato "normale" per la specie umana.

Oggi la perversione, per mitigarne l'eco denigratorio, è stata ribattezzata *parafilia*, cioè atto di attrazione deviante; l'attività sessuale in questo caso è sempre uguale, coatta, imperativa e implica l'uso di un oggetto inanimato al fine di raggiungere l'eccitamento sessuale, oppure un'attività sessuale con esseri umani che infligge sofferenze e/o umiliazioni reali e simulate, oppure violenza. Nella perversione maschile c'è un'insostenibilità e insopportabilità della donna e di conseguenza la soppressione e la disumanizzazione di desideri che possano mettere in contatto con esseri vivi e umani, e dunque minacciosamente pericolosi e imprevedibili. L'ideale della perversione è l'intercambiabilità delle parti corporee delle persone e degli oggetti. "Nella perversione non c'è libertà, ma soltanto coazione, adeguamento a uno stereotipo di genere, l'assunzione dell'odio a ideale erotico", (p. 316) "Nella perversione la coazione a ripetere un trauma è decisamente più potente della ricerca del piacere o del tentativo di

evitare il dolore." (p. 57). La tesi della Kaplan segue con parole diverse quanto è stato elaborato dalla psicoanalisi dopo Freud, ma allarga il concetto di perversione. Non è mai il comportamento in sé che determina se ci troviamo davanti a un perverso, bensì la *strategia mentale* che dà forza all'atto e le *fantasie inconsce* che lo accompagnano. Finora non si dava conto delle perversioni femminili perché, secondo l'autrice, in esse l'eccitamento e la performance sessuale sono di rado fattori dominanti e in nessun caso elementi cruciali e decisivi; però, se riconosciamo che dietro le perversioni c'è la fantasia di sostituire le persone con feticci o oggetti così tanto idealizzati da diventare esclusivamente fallici, le donne possono a buon diritto rientrare in questa categoria. "Alcune donne riescono a sentirsi confermate nella loro identità femminile solo quando sono sessualmente eccitate e hanno rapporti con un tipo di uomo che hanno identificato con un uomo fallico. Pensano a se stesse come esseri danneggiati e agli uomini con cui hanno rapporti sessuali come ai possessori del fallo magico che le riparerà. Pensando il pene come fallo la donna trasforma il pene in oggetto feticistico... La buona moglie che aspetta passivamente che il pene le sia messo in vagina e la buona madre che dedica la sua vita alla cura dei figli sono probabilmente coinvolte in uno scenario perverso tanto quanto lo è una pornostar (Hard)..." (p. 39).

"La straordinaria romantica resa che si accompagna al comune innamoramento diventa perversione quando la sola possibile eccitazione sessuale sta nel sentire la propria insignificanza a confronto con la magnificenza dell'amato. Abbiamo a che fare a questo punto con la tirannia morale, che è l'aspetto cruciale della strategia perversa" (p. 66). "L'illusione di essere riparata e trasformata dal magico fallo è... la manifestazione di perversione più diffusa tra le donne e fornisce una spiegazione a tutte le altre perversioni del desiderio femminile. Questa illusione centrale, questo modo particolare di sfidare e aggirare la realtà è l'equivalente delle perversioni feticistiche maschili" (p. 329). Per affrontare la crisi della diversità dell'altro il maschio utilizza la strategia della *sostituzione e della reificazione*, la donna usa quello dell'unione ideale e del rendersi sempre meno soggetto e sempre più oggetto desiderabile e adeguato ai desideri dell'uomo. In termini freudiani potremmo dire: se lo scopo del perverso è di negare la differenza, cioè la castrazione, se è da questa negazione che egli trae il suo piacere, lo scopo della donna nella perversione sarà di diventare la sola prova esistente della verità di tale negazione. Vi è una sottile collaborazione tra l'inconscio individuale, con le attribuzioni infantili di genere e le strutture del sistema sociale.

Quando ho letto il libro della Kaplan avevo appena finito di scrivere la storia di una

psicoanalista: Sabina Spielrein (2). Ricoverata in ospedale psichiatrico, era diventata paziente-allieva di Carl Gustav Jung e tra loro era nata una storia di amore dai contorni assai poco edificanti e in cui le collusioni tra Freud e Jung avevano favorito l'espansione e l'affermazione della psicoanalisi, ma certamente oscurato la comprensione del rapporto tra i sessi. Non solo ma Freud e Jung si sono appropriati dei contributi teorici di Spielrein che è scomparsa per cinquanta anni dalla storia della psicoanalisi.

Nei commenti degli analisti, quello di Bruno Bettelheim sembrava il più spregiudicato e anche quello che teneva in considerazione i diversi e contrastanti aspetti della vicenda. Da una parte infatti, Bettelheim si fa paladino della giovane donna e accusa Jung di essersi comportato in "maniera scandalosa" in questo "grande amore", poiché si era preoccupato più per la propria reputazione che della vulnerabilità psicologica della paziente. Dall'altra parte nota però che le esperienze vissute con Jung avevano "fatto guarire" Sabina Spielrein, che "la condotta di Jung e l'atteggiamento che egli le comunicava nel loro rapporto (lo si voglia chiamare seduzione, relazione transferale, amore, fantasticherie a due, delirio o che altro) furono strumentali nell'effettuare la *guarigione*... Quale che sia la valutazione morale che diamo del comportamento di Jung... non dobbiamo trascurare quella che ne fu la più importante conseguenza: il fatto che Jung la seppe guarire dal disturbo per il quale gli era stata affidata... *soddisfece all'obbligo primario di un terapeuta verso la sua paziente: quello di farla guarire*. È vero che Spielrein pagò un alto prezzo di infelicità, smarrimento e delusione per il modo tutto particolare in cui ottenne la *guarigione*, ma d'altro canto lo stesso vale per molti pazienti con il suo tipo di malattia... in ciascuna terapia c'è molta più ricchezza e molta più vita di quanto riusciamo ad immaginare nella teoria" (3).

Ma guardiamo ora il fatto attraverso l'ottica della Kaplan. Le affermazioni di Spielrein sull'amore sono un esempio assolutamente calzante di "perversione femminile". Così scrive Spielrein in un saggio sull'istinto di morte: "Dunque il bisogno di identificazione con l'amato era così grande *che essa si poteva tollerare solo identificandosi con lui...* l'uomo vuole distruggere l'amata, mentre la donna che si immagina più come oggetto d'amore vuole essere distrutta" (4). Se proviamo a sostituire il termine perversione a quello di guarigione, otteniamo un cambiamento di senso che ci farà riflettere. La terapia e l'obbligo primario del terapeuta non avrebbe avuto come scopo principale la guarigione, ma quello di spostare la paziente dal piano della psicosi a quello della perversione. L'ipotesi sarebbe corretta anche clinicamente, poiché la perversione può essere una barriera alla psicosi, ed è spesso la valvola di sicurezza che

previene o almeno riduce al minimo il tormento di una follia. Inoltre è sempre molto più piacevole cedere a una perversione che precipitare per sempre negli abissi della frammentazione.

Quello che mi sembra interessante ricavare dal libro della Kaplan, non è tanto il consueto e ormai abitudinario richiamo degli analisi alla necessità che la vita sessuale di ogni coppia vada condita nei preliminari con il sale della perversità polimorfa, quanto che perversione e normalità obbediscono alle stesse leggi, e che essendo l'una il rovescio dell'altra appartengono allo stesso codice e soprattutto che basta assai poco perché un rapporto di amore si trasformi in rapporto perverso. Il segnale del passaggio dall'uno all'altro sta per esempio nel peso che la componente aggressivo-distruttiva assume nella relazione. Dice Kaplan:

"Ogni argomentazione che enfatizzi e polarizzi le differenze tra sessualità femminile e maschile finisce per confermare gli stereotipi sociali di genere, tanto femminili che maschili, che sono la più grave minaccia della libertà erotica e per colmo di ironia il terreno di coltura e la base della strategia perversa" (p. 324). Però d'altra parte: "Le convenzioni di genere servono a catturare, contenere e disciplinare le forze fluttuanti e intrinsecamente nocive della sessualità umana" (p. 313).

Si può ritenere che gli stereotipi maschile e femminile siano per la mente delle "rappresentazioni mentali privilegiate", che possono essere un modo con cui la mente dà senso al corpo e alle sue reazioni emotive e fisiologiche. Le perversioni alleviano l'ansia e hanno l'utilità sociale di tenere sotto controllo l'aggressività distruttiva. Ma in quanto agite ci tolgono anche la possibilità di capire meglio i motivi delle angosce e delle colpe e da dove tragga origine la violenza sadica.

La sessualità e dunque il genere possono essere manipolati in modo da fare di essi il sostegno di qualsiasi struttura politica ed economica.

"I ruoli sessuali agiti nella perversione, tanto maschile che femminile incarnano in forma plateale proprio gli stereotipi sociali di genere e le convenzioni sociali di ruolo che la perversione pretende di sovvertire e di minare. Come sappiamo, molti sono gli inganni incastonati nello scenario perverso. Uno di questi inganni è che le perversioni siano forze rivoluzionarie, un modo per fare esplodere gli stereotipi sociali di genere e offrire nuove possibilità alla sessualità umana. Invece pur dando l'impressione di distruggere ogni sacro

limite, di fatto le perversioni commemorano e conservano quanto di più conservatore e reazionario vi è nello spirito umano... In altre epoche la sessualità è stata usata al servizio della procreazione, della santità, per intensificare la tenerezza, l'intimità e il sentimento amoroso; oggi è al servizio del piacere erotico e della così detta libertà erotica." (p. 314).

La Kaplan suggerisce, secondo me, una bisessualità psichica come base per lo sviluppo di una *libertà erotica*. Dove c'è adeguamento, adesione letterale di uno dei due ruoli sessuali c'è perversione. Potremmo dire quindi che c'è perversione in una normalità "coatta". Dove non c'è una distanza, una mediazione, una creatività, o uno spazio di libertà individuale sia rispetto all'adesione che rispetto al rifiuto degli stereotipi di genere collettivi e sociali, c'è la perversione. Tuttavia uno degli strumenti più efficaci e potenti di socializzazione è il conformismo in genere. Nello scorso secolo c'era il timore della perversione, "oggi sono la popolarizzazione e la commercializzazione delle deviazioni sessuali a realizzare gli obiettivi dell'adeguamento di genere e della repressione sessuale; e la loro efficacia è equivalente a quella dei metodi repressivi più diretti ed ovvi che erano in voga agli inizi del secolo (p. 313)". Ogni cittadino in una democrazia deve avere a disposizione beni materiali e un orgasmo, il secolo si chiude con un conformismo della deviazione sessuale. Rispetto alla Kaplan, io mi preoccuperei di caratterizzare di più la differenza tra la strategia maschile e femminile nell'affrontare la diversità sessuale, e quindi il modo diverso di essere perversi, perché altrimenti si rischia di appiattare troppo il discorso. Esistono, per esempio, due modi di gestire l'intimità con il diverso: gli uomini lo rendono un oggetto, le donne lo idealizzano, due diverse pornografie, quella dei romanzi rosa e quella delle riviste per uomini.

Ogni conflitto tra il genere e la sessualità o l'amore per l'altro propone soluzioni diverse individuali, ma contemporaneamente socialmente vengono istituiti copioni o canovacci che raccontano e costruiscono il desiderio. Quali sono le nuove variazioni dei vecchi cliché amorosi che possono essere proposte? Se la cosiddetta *normalità* ha come fondamentale protagonista la *schiaiva d'amore* cioè l'annullamento di sé nell'altro, Luisa Muraro, nella sua recensione al libro della Kaplan suggerisce l'unione mistica, come strategia del desiderio, sostituendo però l'uomo, o la divinità, con la madre: "E l'unica strategia che con questo squilibrio fa dell'amore un movimento infinito capace di inabissarsi nel fondo senza fondo dell'essere". "Il vantaggio (di un amore di questo tipo) sta nella ripresa integrale delle emozioni della prima infanzia quando la creatura era nella totale dipendenza da altri, la madre in primissimo luogo".

Per Nadia Fusini, che ha anch'essa recensito il libro, la variazione della strategia del desiderio sta in uno scambio (ecologico?!) tra i sessi senza disuguaglianza, ma con reciprocità: "le perversioni specifiche del nostro secolo hanno a che fare con la rigidità grammaticale astratta di certi comportamenti che dovrebbero corrispondere a delle identità di genere.... hanno ucciso in noi una volta per tutte l'animale. Non siamo più semplici. Il nostro sesso non ha voce; se parla è costretto a declinarsi in una grammatica dei generi e dei ruoli assolutamente stereotipi... Cosa facciamo di noi, del nostro corpo, dei nostri desideri; come ci rivolgiamo all'altra, all'altro... c'è perversione perché dovunque sulla cosa vera ha vinto il suo feticcio". Io non saprei che strategia proporre al di là delle soluzioni individuali; è difficile, forse ancora impossibile per noi trovare una strada nuova, scollare noi stesse dalle seduzioni e dagli stereotipi del genere; ricordiamoci quanto Lea Melandri abbia insistito sulla onnipresenza del "sogno d'amore". Rimettiamoci umilmente a quanto dice la Kaplan: "E però necessario un coraggio non indifferente per mettere in discussione i vari aspetti della femminilità che siamo abituate a considerare parte della nostra personalità dandoli per scontati. In questa dolorosa analisi del travimento del nostro spirito è necessario non trascurare neppure i patti faustiani che abbiamo stretto con l'ordine sociale in cui viviamo, (p. 329)" Diamo valore anche alle conquiste limitate, perché, come diceva Flaubert: "Un uomo almeno è libero, può passare attraverso le passioni e i paesi, superare gli ostacoli, gustare le più remote felicità. Ma una donna è continuamente frustrata... ha contro di sé le debolezze della carne come la schiavitù del codice".

Note

(1) L.H. Kaplan, *Perversioni femminili*, Cortina, Milano 1992.

(2) F. Molfino, *Sabina Spirlrein, la paziente in Psicoanalisi al femminile* (a cura di S. Vegetti Finzi), Laterza, Bari 1992.

(3) B. Bettelheim, *La Vienna di Freud*, Feltrinelli, Milano 1990, pp. 96-97 (*corsivo mio*).

(4) Citato in F. Molfino, *op. cit.*, p. 271.

Il gioco della memoria

di Silvana Sgarioto

Letteratura e storia si danno felicemente la mani nel libro di Clara Sereni (1). Lei che crede di non avere le carte in regola per farsi storica della sua famiglia, che quasi con riluttanza ha condotto la ricerca, riesce a restituirci intere nei frammenti le figure che mette in scena sullo sfondo della storia del Novecento dai primi anni del secolo alla morte del padre, Emilio Sereni (1977).

Pubblico e privato, politica e sentimenti, psicologia individuale e storia si intrecciano inesorabilmente e, riportati alla luce i documenti, più forte diventa la consapevolezza che i condizionamenti personali sono ancora più cogenti delle necessità della Storia.

La lettura risulta emozionante perché di persone si tratta, non di personaggi inventati. La narrazione procede attraverso il montaggio di testi raccolti in archivi privati e pubblici contrassegnati dalle virgolette: lettere familiari, notazioni personali, citazioni di testi scritti dalla stessa Clara in altri tempi, stralci da libri e articoli, descrizioni di foto. A ricomporre in unità coerente e intelligibile i frammenti c'è l'intervento consapevole della narratrice che ordina e raccorda attraverso brani di invenzione e momenti di riflessione. La sua presenza è scoperta: raccontando degli altri è la sua memoria che si mette in gioco alla ricerca di una identità ebraica e femminile più avvertita, meno casuale e più problematica.

Il gioco dei regni è un'invenzione dei tre fratelli Sereni, bambini eccezionali e intelligentissimi. Simula la vita reale e gli dà ordine. Ciascuno ha una parte e un ruolo ben definito: re banchiere giudice ministro storiografo. Un gioco di bambini che si prendono molto sul serio e si esercitano nel faticoso mestiere di diventare grandi. Enrico, Enzo, Emilio: la stessa iniziale "perché crescessero uniti, per l'orgoglio di casata di Lello, o per la riluttanza di Alfonsa a cambiare le cifre sulla biancheria trasmessa dall'uno all'altro". Clara racconta dei tre fratelli

Sereni, concentrando l'attenzione via via sul piccolo Emilio, chiamato col nomignolo di Mimmo in famiglia, l'unico che riuscirà alla fine della seconda guerra mondiale a sopravvivere ai fratelli, probabilmente suicida il primo negli anni trenta, ucciso nel campo di concentramento di Muehldorf nel novembre del 1944 il secondo.

Emilio, divenuto insieme a Enzo fervente sionista, sceglie per sé il nome di Uriel (l'Angelo della luce), ma è ancora un ragazzo per quanto serissimo e precocissimo. Da grande (dopo varie vicissitudini, raccontate dalla figlia in capitoli brevi, che hanno quasi l'autonomia di una foto dentro l'album di famiglia) diventa dirigente del P.C.I., ministro dei lavori pubblici e poi senatore; è noto anche per le sue ricerche di storia dell'agricoltura. "Ma chi ha 35 anni oggi - si chiede Clara in un'intervista - e legge di Sereni cosa mai capirà? Sul padre, secondo lei, è caduta una rimozione pesante, perchè oggi dopo il 1989 risulta una figura ingombrante. Aveva fama di settarismo, credo meritatissima, di rigidità". (2) Ma il libro della Sereni non prende le mosse solo dal bisogno di riportare alla luce un ritratto del padre più vicino alla sua realtà umana. Come lei stessa ricostruisce nell'ultimo capitolo, *Dopo la storia: perché*, il romanzo familiare è il frutto di circostanze fortuite e della curiosità che si risveglia sempre più viva nei confronti delle figure femminili della sua famiglia ebrea e comunista. La nonna Xenia e la madre Xeniuska, anzitutto. Nella vita che si è scelta insieme al compagno Lev, di rivoluzionaria e di terrorista, la maternità è imprevista, solo un incidente. La figlia eredita da subito il nome della madre, che è convinta di non sopravvivere a lungo.

Ma la vita smentisce le previsioni materne: a Xenia non sarà risparmiato lo strazio di vedere quella figlia strana e lontana lasciare il mondo prima di lei. Dopo anni dolorosi di incomprensioni di inimicizia di impossibilità di comunicazione. Neanche alla fine dei suoi giorni la figlia, resa muta dalla malattia, concede una tregua. Anzi ribadisce puntigliosamente la separazione dei loro destini. Xeniuska, divenuta moglie di Emilio, adotta altri nomi: Loletta, Marina. Con il matrimonio lei, apolide, acquista la cittadinanza, entra nel Partito. Certo la clandestinità rende necessaria la scelta di un nome di battaglia. Ma lei è Marina già da subito per Emilio "un nome qualunque che aveva non più che una casuale assonanza con quello di battaglia - Irina -adottato dalla madre". Come Marina si firma nelle lettere che scrive da Mosca, da Losanna quando non è più necessario nascondersi per sfuggire all'Ovra o alla Gestapo, mentre combatte con disciplina l'ultima battaglia della sua vita contro la devastante malattia che la porterà alla morte nel gennaio del 1952. La sua storia esemplare - ricordi, note, lettere scritti nei tempi lunghi della malattia - viene pubblicata nel 1955 col titolo *I giorni della*

nostra vita perché i comunisti abbiano una ragione in più per essere fieri "dinanzi a tutti del loro partito, che crea, educa e modella delle donne, delle spose, delle madri come Marina Sereni". Attraverso questa autorappresentazione, la figlia Clara conosce da adulta la madre. E deve averla confrontata con i suoi ricordi di bambina: "Il ricordo che ho di mia madre è di una bottiglietta azzurra di profumo col tappo dorato, di un tocco amoroso delle mani. Di una distanza, forse cercata da me per evitare delusioni. E poi del letto, come se fosse tutto raccolto lì lo spazio che le era consentito di occupare.... Avevo imparato a toccarla con circospezione, ad avvicinarmi a lei senza irruenza. A starmene seduta quietamente, disegnando per lei alberi e regine. - Brava Clara - diceva lei con le labbra soltanto: e me lo facevo bastare".

Per le "figliette" Marina voleva scrivere le memorie degli anni giovanili e raccontarne gli eroismi e la fede smisurata. Centro prospettico della narrazione è sempre Mimmo e il lavoro per il partito e il loro amore e il loro "essere due in uno". Le parole sono talvolta velate da un'ironia appena percettibile, una sorta di distacco umoristico, buon antidoto alla retorica; uno sguardo sorridente si posa proprio sugli eventi più drammatici: gli arresti di Mimmo, la fuga a Parigi, i sette mesi nel braccio della morte, i tentativi di Marina di salvarlo da morte sicura. La memoria seleziona e gerarchizza; cancella il passato sionista di Mimmo, cancella l'infanzia randagia di Xenia Silberberg, cancella la madre social-rivoluzionaria, impresentabile negli anni '50 e ancora prima negli anni delle purghe staliniane, quando la figlia decide per disciplina di partito di interrompere la corrispondenza con lei emigrata in Palestina, sionista senza essere ebrea.

La madre compare solo nelle prime pagine del libro di Marina, figura di scarso rilievo, noiosamente iperprotettiva, semplice tramite per far giungere alla figlia la richiesta di matrimonio di Mimmo. E la storia di sé che Marina racconta inizia con lo stupore per essere stata scelta da un ragazzo così dotato e la paura che lui si sia sbagliato. E la riconoscenza diventa dedizione generosa e totale a lui e alla sua causa. Scompare nel suo racconto l'adolescente scostante, vergognosa della povertà, ansiosa di normalità, animata da risentimenti profondi nei confronti della romantica madre, che non riesce ad essere come le altre. E inconsapevole Marina di inseguire anche lei un sogno: il sogno di complementarità con un uomo che riempia la sua vita, le dia uno scopo e un senso. Un sogno che si realizza e che lei può raccontare come un'esemplare storia di amore e di lotta.

Degli scarti delle fatiche dei costi dell'impresa non viene fatto alcun cenno. E lo sguardo

dell'ultima "figlietta" che in questa costruzione ideale mostra una crepa appena visibile: una rara cena in famiglia, il padre che mangia voracemente e parla con irruenza "un fiume concentrato su di sé". "Non c'è nessuna grazia nei gesti di Mimmo". La nausea di Xenia, (così la chiama per tutto il libro la figlia-narratrice, non Marina come essa ha voluto ribattezzarsi), dovuta, forse, alla malattia ancora in uno stato iniziale, il senso di estraneità nei confronti di quel corpo di uomo, di quelle mani "che, finora, non ha mai smesso di amare"... ma è solo un momento di smarrimento. Xenia riprende il controllo di sé, si rimprovera per quel rigurgito "piccolo-borghese", che le mostra l'altro come irriducibile a sé e di cui lei non può essere parte. Della necessità che Mimmo abbia accanto a sé una compagna Marina non dubita. Nell'ultima lettera che è in grado di scrivergli prima di morire pretende che lui la trovi al più presto: "Dev'essere una ragazza coraggiosa che non abbia paura del nostro amore, e che non abbia paura di diventare un pezzetto di Uriello... le voglio bene se saprà volere molto bene a Uriello, se non saprà essere 'un'altra persona' ed essere in tutti i momenti al suo fianco, senza mai *flancher* e che Uriello sappia che può essere sicuro di poterci contare". Clara riporta alla luce queste parole che il curatore del testo del 1955 (Ambrogio Donini? lo stesso Sereni?) ha ommesso senza sentire il bisogno di segnalare al lettore la soppressione di un paragrafo della lettera. Cosa c'era di sconveniente in quelle parole? Cosa provocava imbarazzo? Una dedizione che sconfinava nell'annullamento di sé come persona: non è forse il sacrificio di sé a rendere una sposa esemplare?

Nel paragrafo ommesso Marina scrive anche:

"Certo non sarò semplice con Marinella (la seconda figlia dei Sereni), specialmente se avrai altri bambini; ma tu dici sempre che ti sentiresti capace di mandare avanti un harem..." (3). Forse è questa la parola che urta il moralismo comunista. E poi il tono canzonatorio è proprio fuori luogo. Marina è censurata, lei così disciplinata e sorvegliata, così brava da non lasciar trapelare pensieri molesti, da non mostrare nessuna crepa, nessuna smagliatura.

Della nonna Xenia Clara sa assai poco, quando incalzata dal caso, sollecitata da conoscenti, animata da un desiderio sempre più forte di ricostruire la propria genealogia al femminile, nell'archivio di Ef'al si trova di fronte a 28 scatoloni intitolati a Xenia Silberberg: appunti diari, lettere, persino un racconto sui suoi problematici rapporti con la figlia. Nonna Xenia, con la testa incoronata dalla lunga treccia ormai avanti negli anni, nel kibbuz di Na'an faceva la barbiera e teneva conferenze di arte italiana e di letteratura russa. Durante tutta la sua vita

aveva intrattenuto un rapporto profondo con la scrittura. Clara è affascinata dal suo coraggio dalla sua coerenza dalla sua irriducibilità. Sognatrice romantica agli occhi della figlia, per la nipote diventa l'esempio raro di una donna gelosa della propria autonomia, capace nelle avversità di trovare una sua strada, un suo progetto.

Del dissidio profondo tra madre e figlia pare che la Sereni voglia cercare una spiegazione, ma si astiene dal parteggiare per l'una o per l'altra, restituendo intatto il dolore di una separazione insanabile fino alla fine. Compassione, credo, provi per entrambe: per la figlia che ha dovuto darsi un nuovo nome e rinascere dentro una ricercata, voluta, sognata complementarità di coppia; per la madre sola e senza radici, libera e sognatrice, tormentata per anni e anni dalla nostalgia acuta per la figlia lontana che la rifiuta e la nega. E niente può il suo fascino la sua cultura il suo amore di fronte a questa chiusura ombrosa e ostinata. Clara con *pietas* tutta femminile ricompone la lacerazione, accarezza le loro ombre tormentate e ridà alla nonna il posto che la figlia le aveva negato. Chi legge sente il bisogno di schierarsi per l'una o per l'altra. A me pare confusamente di capire il dolore della madre e le durezza della figlia. Le accomuna il bisogno urgente di trovare fuori da sé le ragioni della propria esistenza: il sogno della rivoluzione, le "magnifiche sorti e progressive", il sionismo, il Partito. Essere uguali ai proprio uomini nella volontà strenua di costruire un futuro migliore per i propri figli, per l'umanità. In più la responsabilità di garantire la vita, la fatica di tenere insieme i pezzi: la figlia e la politica, il dolore e la lotta per Xenia madre: "vorrebbe uscire di scena e non può, sua figlia e le ultime volontà di Lev la inchiodano a una vita che neanche può vivere a suo modo: non può abbandonarla nel mondo da sola, dunque deve risparmiarsi i rischi eccessivi, cioè quasi tutto, tutto ciò che fino a ieri ha dato sapore e senso alla sua esistenza". Le "tendine staccate e riappese, tante volte, per fare casa", la necessità di proteggere le figlie, di costruire per loro un minimo di "normalità vivibile" insieme alle ansie per Mimmo e al lavoro minuto e gregario per il partito: questa è la guerra di Xenia figlia negli anni dell'esilio in Francia.

Una parabola tratta dalla tradizione orale di Kassidim apre *Il gioco dei regni*, ma a margine come una epigrafe. Il rito celebrato nel luogo sacro, recitando la preghiera riusciva a salvare il popolo dalla sventura. Da una generazione all'altra si perde memoria del rito e poi della preghiera, infine del luogo. Quando tocca a Rabbi Israel di Rizin tutto è perduto perché non ha ricevuto alcun insegnamento oppure l'ha dimenticato. Tenendosi il capo tra le mani mormora: "Tutto quel che so fare è tenere viva la memoria di questa storia: basterà?" Salvare la memoria è anche l'intento di Clara, perseguito con umiltà e pazienza, con la sensazione di scoprire una

vena sepolta e di rispondere a un richiamo, che la fitta catena di coincidenza rende ineludibile. E dopo lo spaesamento e il silenzio ritrovare un ordine "benché... precario e suscettibile di modificazioni infinite".

Basta, almeno, la memoria a creare un ponte tra il presente e il passato, a rintracciare le orme che i suoi genitori hanno voluto cancellare con metodo, sacrificando parti di sé.

Ma il *vecchio Adamo* si riaffaccia in Emilio negli ultimi anni della sua vita, le necessità cominciano ad apparirgli colpe, sempre più solo fa il vuoto attorno a sé e diventa muto. Come Xenia, e non per malattia. E piena di strappi la rete di parole da lui costruita per catturare il mondo; tutto gli appare ormai sempre più incomprensibile. Con parole scritte da lei in altri tempi, Clara racconta la morte del padre e sente il bisogno di ricorrere ancora una volta alla saggezza antica della tradizione ebraica nell'*exit* del romanzo familiare, come a riannodare fili troncati troppo bruscamente.

Ritorna un eroe conosciuto dai fratelli Sereni attraverso l'affabulare corposo di nonno Pellegrino: Elishà ben Avuyà sapiente solitario e irriverente. Alla sua morte solo la testimonianza del discepolo, che pure aveva criticato i suoi errori, salva l'eredità delle figlie del maestro e ottiene che "anche le sue parole - le parole della rivolta e della arroganza, della passione e della solitudine" possano entrare a far parte del Talmud.

Note

(1) C. Sereni, *Il gioco dei regni*, Giunti, Firenze, 1993.

(2) "Quei nostri terribili padri e le donne che li forgiarono" in "Il Manifesto" del 12 marzo 1993.

(3) Prefazione di Ambrogio Donini a M. Sereni, *I giorni della nostra vita*, Edizioni di Cultura sociale, Roma, p. 8.

L'orizzonte della madre

di Marosia Castaldi

Ogni paesaggio si costituisce entro un orizzonte che lo definisce e, per questo, gli conferisce esistenza. Per la donna l'orizzonte della madre è fondante di ogni successivo paesaggio perché all'interno di quello si struttura l'identità della figlia. Il rapporto madre-figlia è un rapporto verticale, affonda le sue radici nel tempo e fonda il tempo. La poesia di *Il cantare* (1) di Maria Pia Quintavalla si iscrive in questo scenario per registrare l'esistenza di uno scacco: lo scacco della dimensione temporale, cioè il dolore di non poter saldare i tempi (passato, presente, futuro) in un paesaggio plausibile. Questo passa attraverso lo scacco dell'orizzonte della madre. Essa pone dei problemi sulla condizione attuale della donna, di quella donna che, come dice Vegetti Finzi ha dovuto sostituire il desiderio di "dare un bambino alla madre" con quello di ricevere, passivamente, un bambino dal padre (2). Nei suoi versi, Quintavalla cerca sempre l'altra donna, il gineceo ideale che come una costellazione si stenda sopra la terra, ma impossibilitata a riconoscere la propria appartenenza alla madre e, quindi a se stessa, permane nelle condizioni dell'esilio. È senza padre né madre, né terra, né luogo. È un'apolide. Per questo la sua è una 'geografica memoria': il tentativo di ricostruire la mappa dei luoghi scomparsi dell'anima. "Come sei bella sembri / una montagna, differenza che si eleva / sopra di me il tuo ritmo è sapore rosso sapore blu. / Tutto ti appartiene, nessuno io non ti appartengo". Sembra essere questo il paesaggio primario: il ritratto della madre. Allora, il linguaggio, che è l'unico strumento per formare il non detto, per porre mondi nuovi, oggetti e rapporti nuovi, si pone in navigazione verso lidi celesti per individuare quelle costellazioni dello spirito di un nuovo immaginario femminile. Questo nasce, appunto da uno scacco. "Non voglio lo vedi più parlare / starmene qui, semplicemente in attesa / di nulla nuocere nessuno: eppure che ero nata dragonessa". "Volontà di capire o di credere / stanca pratica come mai di preghiera di donne nelle case. / È venuta l'era delle macchine a provare / che siamo stanche, in molte / a chinare la testa vicino a una meta".

Questo scacco doloroso non è mai esplicitamente enunciato in questi versi. Esso è dietro le quinte come se il dicibile si aprisse solo dopo che un sipario è calato sulla scena indicibile: quella dell'amore realizzato tra la madre e la figlia, quella cioè del riconoscimento di sé. Da cosa si intravede allora ciò che non viene detto? Si intravede o si esplicita proprio nel linguaggio che è sede di una distonia tra struttura e parola del testo. La struttura è fortemente orizzontale, franta, paratattica, i versi e le singole poesie sono così brevi da costringere a voltare pagina e a leggere il libro come se guardassimo, piuttosto, sinotticamente, la mappa di un percorso su una carta geografica. La parola è invece ampia, lussuosa, carnale, ricca di echi e risonanze, come se si ponesse all'origine di un immaginario testo ipotattico, in cui corpi suoni colori hanno diritto di cittadinanza. E una parola evocativa e splendente che non torna su se stessa ma si allontana dal suo fulcro per srotolare una marea di immagini, una sovrabbondanza, un eccesso: il contrario della paratassi. Orizzontale e verticale collidono e tuttavia, coesistendo nello stesso testo, svelano quello che c'è dietro il testo e cioè, la reale natura del testo stesso.

Se la madre non uccidesse dentro di sé il "bambino della notte", cioè il senso della propria potenza generativa (fisica e mentale), la figlia potrebbe fare dono alla madre del proprio "bambino della notte", potrebbe darle quel bambino, generato dalla sua propria potenza, che dovrà invece desiderare di ricevere passivamente dal padre, come appunto ipotizza Vegetti Finzi. Ma la madre non può non uccidere il proprio "bambino della notte", perché il potere del mondo sociale culturale maschile le ha espropriato il senso della propria fecondità.

Solo in certa letteratura che si mescola con l'arcaico, il preedipico, il plebeo, la carnalità del rapporto madre-figlia e donna-donna viene ampiamente riconosciuta, perché in questa sede il corpo, con tutte le sue funzioni, nel bene e nel male, non è mai misconosciuto. In Quintavalla essa è nascosta, ma rimane nella sensualità-sensibilità delle singole parole. Nella poesia di Maria Pia Quintavalla, predominano le figure della madre, della figlia e dell'amica sorella. E in questa triade che si compiono i destini delle figure femminili. Gli uomini sono solo e davvero un'irruzione che dall'esterno ne determina le sorti terrene, di salvezza o perdizione: "Per una sera o due, mi vestirò da festa / portami a cena portami all'aperto / che dica quanto coppia d'amore / noi fingiamo". L'io poetante in Quintavalla non crede alla veridicità della scena in cui il maschile la iscrive.

Ponendosi, come donna adulta, necessariamente e dolorosamente al di là della fase fusionale, Quintavalla elabora una forma letteraria in cui si realizza un particolare "ritorno del represso".

"Qui il problema non interessa come problema psicologico riferito al destinatario empirico, ma come problema linguistico riferito alla funzione destinatario", come dice Francesco Orlando (3). Come si manifesta questo "ritorno del represso"? Proprio nella distonia che prima si indicava tra struttura orizzontale dei versi e natura verticale della parola. La parola, cioè, in questa sede, attraverso la sua sensualità riacquisisce la dimensione verticale, cioè l'affondamento nel tempo attraverso il rapporto con la madre (con se stessa come madre, in senso metaforico e non strettamente fisico). Questa distonia, nel testo si manifesta come armonia ed infatti gli slittamenti, all'interno di un testo, tra significante e significato, forma e struttura danno sempre luogo a una nuova unità, se il testo è esteticamente riuscito.

Noi abbiamo spaccato questa unità estetica per rintracciare dietro di essa i segni del dolore che l'hanno generata. Una volta allontanato il rapporto con la madre, la madre diventa una statua: "La mia signora naturale è una madre / di latte statua bianca l'ho fatta / ma solo per poco / ride ascolta nelle parole / nostre lacrime e saliva". La madre è diventata una statua *bianca*. Si è dovuto, infatti, allontanare da lei il sangue, "colore rosso colore blu" nella poesia prima citata. *Il rosso* ritorna, allora, ma non più collegato alla figura della madre, ma a quella dell'amica sorella: "Io, e te sorella cara / senza farci stancare dall'ora cattiva / mi aspettavi vestita di rosso / su un balcone nuovo". Con l'amica sorella, la figlia cerca di ricostruire il rapporto perduto. Ma, appunto il rapporto con l'amica-sorella è orizzontale, mentre quello con la madre è verticale. E qui si apre un'ulteriore chiave di lettura del testo: l'orizzontale è infatti la sincronia e lo spazio, il verticale è la diacronia e il tempo. Lo scacco del verticale, del rapporto con la madre, diventa lo scacco più in generale della ricerca del tempo perduto. Non più nel tempo ma nelle macerie, nei residui, nella polvere che lo spazio ci consegna andrà formata la geografia mentale: "progressiva la scala del tempo / dello spazio è la forma femminile / nel tempo col vento".

L'io che per ora ne risulta è un io apolide, senza patria, né padre né madre, la cui identità si poggia sul "momento": "Nessuna lingua umana mi darà ragione / sono come sono, senza sottane d'oro / né bianche che solleva il vento / ma appoggio il mento e gli occhi / su un momento". In alcuni punti l'autrice rivela la natura ambigua del testo in cui si muove e dice: "Un idealismo pensiero che mi delizia / ha la mia donna ideale, sogna / su tutte le pene delle altre donne / non sarà la cerniera dei corpi la parola / ma la lingua di rosa / come meteora venuta". "Lingua di rosa" è certamente un'espressione carnale, contrapposta "all'idealismo pensiero". In alcuni brevissimi componimenti, l'alto e il basso sembrano ricongiungersi, e il

verticale e l'orizzontale: "Nessuna donna si mise a cantare / credenza nel creato / la pace le stelle le comete sorelle / donne alberi rosa / calmi e poggiati a terra / come le mie vesti". O, addirittura, padre e madre si identificano (come inesausto sogno di partenogenesi infantile): "Mio padre è una madre lunga, distesa / il suo naso il mio seno / padre, la mia voce comincia / che stavo già parlando". Qui la donna si iscrive in una voce più vasta, in un cantare che le preesiste e riaccetta la voce della madre - padre, l'eterno sanguinoso succedersi delle generazioni. Eppure c'è distensione e voce come canto. Forse è questo il figlio sognato da donare finalmente alla madre.

Note

(1) Maria Pia Quintavalla, *Il Cantare*, Campanotto editore, Udine, 1991.

(2) Silvia Vegetti Finzi, *Il bambino della notte*, Mondadori, Milano, 1990: "Sappiamo che la bambina fantastica di dare un bambino alla madre e di colmare così l'ombra che si insinua tra loro e minacciosamente si allarga col procedere della loro separazione. Il dono è teso a colmare il lutto della madre e come tale, è volto alla riparazione ma anche alla soddisfazione della figlia, nella misura in cui il desiderio, eccentrico al soggetto, è sempre desiderio dell'altro, nel duplice senso: di identificazione con la sua mancanza e di pre-offerta d'amore. È come se la bambina dicesse alla madre: Amami, perché io possiedo ciò che tu vuoi [...] Ed è anche per questa inadempienza che la bambina si rivolge successivamente al padre per ottenere da lui quel bambino che non ha potuto dare alla madre. Ma, nel tornante, *l'aver*, presupposto del prioritario dare (un bambino alla madre), si trasforma nel *non avere*, implicito nel chiedere (un figlio al padre)", pp. 167-170.

(3) Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1973.

L'abbraccio materno del ranch

di Maria Attanasio

È certamente molto bella: la immagino alta e bionda, con la pelle del viso abbronzata e screpolata intorno alle labbra e sul naso, come succede alle bionde che vivono all'aperto. Lei, modesta, non si descrive, annota solo il complimento che le rivolge un vecchio cowboy tutte le volte che la incontra: "Ragazza, vederti è una cura per gli occhi". E poi è coraggiosa e indomita: cavalca, lancia il lazo, conduce greggi di centinaia di capi per chilometri e chilometri lungo i deserti d'alta quota del Wyoming, aiutata solo dal suo cane pastore. L'avessi letto, questo libro di memorie di una cowgirl (1), quando ero adolescente, la bellezza e il coraggio di Gretel Ehrlich sarebbero certo state le caratteristiche che di lei maggiormente avrei apprezzato. Avrei letto il suo libro come un godibilissimo libro d'avventura, molto "americano", ambientato in un West selvaggio e davvero lontano, anche se contemporaneo. Ma *L'incanto degli spazi aperti* non è solo un buon libro di avventure, così come Gretel non è solo una cowgirl.

A convincere Gretel a vivere la sua vita come un'avventura è, all'inizio, una tragedia privata: il suo giovane, amatissimo compagno muore dopo una lunga malattia, lasciandola da sola a completare le riprese per un documentario sul Wyoming che stavano realizzando insieme. Wyoming vuol dire, in lingua pellerossa, "terra delle grandi pianure": altipiani rocciosi e sconfinati, dove l'estate arde breve e violenta e l'inverno domina per gran parte dell'anno. Nel Wyoming, patria fertile di greggi e mandrie, è ancora viva la leggenda del West: aggruppati in grandi ranch distanti fra loro decine e decine di chilometri, o accampati precariamente sulla montagna, vivono i cowboy e i pastori, solitari e silenziosi, burberi e pronti alla solidarietà. E uno di loro, un rancher di nome John, a proporre a Gretel di restare a vivere e a lavorare sull'altipiano, visto che null'altro sembra poterla acquietare. Lei accetta ma, a tutta prima, agitata dai sensi di colpa per essere ancora viva nonostante tutto, ha un rapporto molto masochistico col Wyoming e col suo nuovo mestiere. Decide, per esempio, di passare l'inverno

da sola in una capanna di tronchi, insieme al cane Rusty, per accudire un gregge: "Stavo facendo una scommessa con il masochismo, pensando che la solitudine potesse funzionare da antidoto alla solitudine". Poi succede che, davvero, le cose si mettono a marciare meglio, cristallizzato dal grande inverno polare, il dolore di Gretel ha trovato un senso, e una fine: "La vera consolazione è non trovarne alcuna, il che significa che è dappertutto".

È a questo punto che per Gretel si rivela l'incanto degli spazi aperti. Per i suoi occhi esercitati di "film maker" il dipanarsi dei giorni e delle stagioni sull'altipiano diventa spettacolo quotidiano irrinunciabile, mentre il ritmo umile e caldo delle vite animali che le sono state affidate (il gregge, il cane, il cavallo) penetra in lei come una nuova etica di rapporto, improntata più alla tenerezza che allo sfruttamento. Da quell'incanto e da questa tenerezza viene alle pagine di Gretel Ehrlich come una naturale cadenza poetica, semplice e toccante, che non abbandona mai il libro, neanche quando dagli scenari solenni degli esodi stagionali di migliaia di capi di bestiame si passa alle ribalte meno grandiose di fiere e rodei. Al senso etico nei confronti degli animali si accompagna sempre l'affettuosa comprensione per gli uomini che se ne prendono cura, una comprensione solidale che rovescia il mito del cowboy così come ce lo hanno tramandato i film western. Nella lunga intervista che conclude il volume, arricchendolo in modo sostanziale (intervista realizzata da Maria Nadotti, che firma anche la bella traduzione del testo), Gretel mostra di avere in questo senso le idee molto chiare: "...di fondo quello che si fa in un ranch è allevare animali, un'occupazione molto materna. Quello che fai, se lo fai bene, è in conclusione dare nutrimento alla terra. Irrighi e fai crescere l'erba in modo da avere cibo per te. Raccogli fieno per gli animali. Fai partorire mucche e pecore. È una società di madri. La tenerezza degli uomini, che di fatto sono levatrici, non è diversa da quella delle donne. È vero, si fa un lavoro fisico pesante, ma è solo una costruzione culturale affermare che si tratti di un lavoro da uomini. Ognuno di noi può farlo. Nella mia valle c'erano molte donne cowboy. Lavoravamo insieme. Quello che ho visto è stata una maternità collettiva". Nel testo, lo stesso concetto viene espresso in forma ancora più toccante: "Questi uomini lavorano con animali, non con macchine o cifre. Vivono all'aperto in paesaggi di torrenziale bellezza e sono relegati in un luogo e in una routine movimentati da spaventose variabili. I vitelli muoiono tra le stesse braccia che ne hanno fatto nascere altri e gli uomini, per scoprire a cosa sia dovuto il passaggio di un branco di alci, vanno sulle montagne come se andassero in pellegrinaggio. Ecco perché la loro forza è anche morbidezza, la loro durezza una delicatezza rara". Se i cowboy devono femminilizzarsi per poter fare bene il loro mestiere, le cowgirl devono invece mascolinizzarsi: "Devono svilupparsi fisicamente per essere all'altezza delle

sfide quotidiane... All'aperto ti servono semplicemente più muscoli. In Wyoming, di fatto, il mio corpo è cambiato e naturalmente si tratta di un cambiamento irreversibile. Mi si sono sviluppati i bicipiti, a forza di sollevare cose". Nel complesso, uomini e donne insieme, pastori e cowboy compongono una società bizzarra ma "naturalmente" saggia: "Tutto questo deriva dall'essere insieme in situazioni che hanno a che vedere con la vita e con la morte. Si finisce per conoscersi molto bene, in un modo che forse somiglia a quello che si crea tra genitori e figli. La comunità è una sorta di abbraccio materno in netta opposizione all'abbraccio paterno della società economica della città". Ma alla città, nonostante tutto, Gretel è tornata. Dopo un imprecisato numero di anni trascorsi a fare la cowgirl, e alla fine di un matrimonio durato undici anni con un uomo incontrato in Wyoming, arriva di nuovo il tempo di partire. Anche il distacco è segnato da un evento traumatico, di cui Gretel non parla nel libro (che in America è stato pubblicato nel 1985), ma cui spesso fa riferimento nell'intervista: nell'agosto del 1991 un fulmine la colpisce mentre sta facendo ritorno a casa, e le provoca un grave arresto cardiaco. Dopo settimane trascorse tra la vita e la morte, peregrinando da un ospedale all'altro ("sembra che da quelle parti la specialità dei medici sia curare ossa rotte. Davanti a cose più serie si arrendono"), decide di chiedere aiuto ai genitori, che vanno a prenderla su un aereo privato per portarla dal miglior cardiologo della California. La fine della storia è molto americana, drammatica ma a lieto fine: "Mi hanno resuscitata sul prato davanti all'ambulatorio. Poi mi hanno portata in ospedale, in rianimazione... A letto provo un grande senso di sollievo per non dovermi più tenere in vita da sola. C'è qualcuno che pensa per me". Non del tutto guarita, ma "felicissima di essere viva", Gretel è rimasta in California, e la scrittura, suo secondo lavoro da sempre, è diventata la sua attività principale. Il Wyoming è rimasto nei suoi pensieri non solo come luogo del ricordo: "Ciò che conta sono la storia, il rapporto, l'intimità che ho avuto con la terra, con gli animali, non il Wyoming o il lavoro di cowboy in sé e per sé". Resta anche il senso dell'aver superato, col proprio corpo, prove che non a tutti è dato accettare: "C'è gente che mi accusa di essere autodistruttiva, di avere un desiderio di morte, ma io non la vedo così. Il mio desiderio è davvero di premere il mio corpo contro tutto, di mettermi a contatto fisico con tutto... Mi piace sperimentare le cose non solo con il pensiero, ma anche con il corpo. Voglio registrare in entrambi i modi, in modo da avere la totalità".

Note

(1) Gretel Ehrlich, *L'incanto degli spazi aperti*, a cura di Maria Nadotti, La Tartaruga, Milano, 1993.

Segnalazioni

a cura di Maria Attanasio e Paola Redaelli

LOU ANDREAS-SALOMÈ, *Rodinka. Un ricordo di Russia*, a cura di Paola Shulze Belli, Giunti, Firenze, 1992, pp. 284, L. 20.000 - ROMANZO - In Russia, la 'piccola patria' del titolo, Lou Salomé nacque nel 1861, ma il suo precoce trasferimento in Europa e i legami presto annodati con l'area culturale di lingua tedesca finirono quasi per cancellare questo importante dato biografico. In *Rodinka*, romanzo sorprendente per vigore narrativo, Lou riscopre le proprie origini e delinea alcuni indimenticabili ritratti di giovani donne piene di vitalità e consapevolezza.

INGEBORG BACHMANN, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, trad. Vanda Perretta, cura ed. Renata Colorni, Adelphi, Milano, 1993, pp. 128, L. 22.000 - SAGGI DI TEORIA DELLA LETTERATURA - Cinque lezioni tenute dalla Bachmann per inaugurare la cattedra di poetica all'università di Francoforte: dall'idea di letteratura come "affronto più che millenario [...] contro una lingua brutta", alla certezza che il compito del poeta è quello di ricostruire in continuazione quella comunicazione con la società che è sempre in pericolo, fino allo splendido saggio su *L'Io che scrive*, "araldo della voce umana", che contiene la storia.

PAOLA BONO (a cura di), *Questioni di teoria femminista*, La Tartaruga, Milano, 1993, pp. 230, L. 26.000 - SAGGI - Il volume raccoglie una selezione degli interventi sugli aspetti teorici del femminismo al convegno svoltosi a Glasgow nel luglio 1991, con l'intento di mettere a confronto il femminismo anglosassone -segnato dagli Women's Studies - e il femminismo italiano - segnato dal primato della politica. Di qui una forte eterogeneità degli interventi presentati e l'esclusione di altri forse più attuali, anche se non in grado di costituire un vero corpus teorico.

KARIN BOYE, *Kallocaina*, trad. Barbara Allinei, Iperborea, Milano, 1993, pp. 222, L. 24.000 - ROMANZO - Kallocaina è il nome di un siero della verità, messo a punto dallo scienziato Leo Kall, per garantire stabilità e sicurezza al suo Paese; ma gli effetti della verità messa a nudo

sono la cosa più destabilizzante che si possa immaginare. Scritto nel 1940 da una delle grandi voci della poesia svedese, *Kallockaina* è considerato un classico della letteratura di fantascienza.

VEZA CANETTI, *La pazienza porta rose*, trad. Emilio Picco, Anabasi, Milano, pp. 93, L. 16.000 - RACCONTI - Sei racconti sullo sfondo degli anni Trenta in Germania: i migliori sono quelli che con l'inesorabilità e l'ironia di un quadro espressionista parlano dell'inevitabile tragico destino dei meno dotati e dei più poveri sopraffatti e costretti a sopportare ogni angheria; là dove le storie volgono al meno peggio, l'incisività dei racconti diminuisce.

PAOLA CAPRIOLO, *Vissi d'amore*, Bompiani, Milano, pp. 118, L. 22.000 - ROMANZO - Una rielaborazione della storia della *Tosca*, che fila, ben scritta, ma, decisamente, ci vuol altro anche solo per far intravedere ragioni, modi e percorsi di un'attrazione fatale.

ANNA MARIA CARPI, *A morte Talleyrand*, Prefazione Niva Lorenzini, Udine, Campanotto, 1993, pp. 79, L. 18.000 - POESIE - "Scene di vita metropolitana", scene d'interno, scene d'inferno, oscuro e quotidiano, in un verbo scontroso che accende beffardi quadretti nel teatro buio della propria vita.

PATRIZIA CAVALLI, *Poesie. 1974-1992*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 244, L. 20.000 - POESIE - Vent'anni, quasi, di poesia e altrettanti di vita di un io poetico caparbiamente ancorato a se stesso, che sempre ha orrore degli altri perché in loro si riconosce e tuttavia mai rinuncia a scavare ed approfondire il suo rapporto con sé e con il mondo. Quasi sempre folgorante, in questi versi musicali e ironici, la capacità di far affiorare in modo conciso ciò che sta dentro l'esistenza di una donna.

ANNA CATALDI, *Sarajevo. Voci da un assedio*. Milano, Baldini e Castoldi, pp. 169, L. 20.000 - LETTERE - A. Cataldi, consulente dell'Unicef, ha raccolto lettere, da e per Sarajevo, scritte da persone che sono rimaste e da persone che sono scappate, diverse per etnia, religione, strato sociale, cultura ed età durante il primo anno di guerra. Un anno ancora pieno di incredulità e di speranza, nel lento precipitare da un'economia della vita normale a un'economia della sopravvivenza.

ASSIA DJEBAR, *Lontano da Medina. Figlie di Ismaele*, trad. Claudia Maria Tresso, Giunti, Firenze, 1993, pp. 355, L. 20.000 - ROMANZO - Alla morte del profeta Muhammad, tocca ai suoi successori definire e organizzare l'Islam. Alle figure femminili - le "figlie di Ismaele" - le testimonianze di

cronisti e storici danno uno spazio limitatissimo. A partire da quelle tracce quasi invisibili, Assia Djebar ha ridisegnato il profilo di quante, regine o guerriere, profetesse o schiave, poetesse o vestali, hanno partecipato a quell'epopea, prefigurando la complessità della condizione femminile nel mondo islamico.

LICIA GIAQUINTO, *Fa così anche il lupo*, Feltrinelli, Milano, 1993, pp. 126, L. 19.000 - ROMANZO - In un'Irpinia arcaica e violenta - anche se contemporanea quanto alla collocazione temporale - una ragazzina mette in scena i propri riti di passaggio dall'infanzia all'adolescenza. Pulsioni erotiche e sensi di colpa, superstizioni e desiderio di normalità accompagnano il suo difficile ingresso nel mondo degli adulti, mentre sull'Irpinia passa "l'Angelo dell'Amen", il terremoto.

SILVANA GRASSO, *Nebbie di Ddraunara*, La Tartaruga, Milano, 1993, pp. 155, L. 24.000 - RACCONTI - Volume di esordio di una scrittrice siciliana (è nata a Gela, dove vive) di formazione classica e di grande talento linguistico. Oltre che sulla bellezza delle storie (quasi sempre tristi, mai banali), la raccolta si regge sulla capacità di Grasso di piegare la lingua agli umori del dialetto siciliano, che contamina il vocabolario, la sintassi e il sentimento profondo di ogni frase.

ELSE LASKER-SCHUELER, *La terra degli ebrei*, trad. Margherita Gigliotti e Enrica Pedotti, La Giuntina, Firenze, 1993, pp. 167, L. 25.000 - PROSA AUTOBIOGRAFICA - La grande poetessa ebreo-tedesca, vissuta tra 1869 e 1945, scrisse questo libro al rientro dal suo primo viaggio in Palestina, nel 1934. Terra di rivelazione, di pace e di amore universale, nella prosa di Else la Terra Promessa diventa anche una metafora del corpo materno: "Anche le vette più alte e rocciose mi parlano e si chinano verso di me con il sorriso di mia madre".

EDOARDA MASI, *Ritorno a Pechino*, Feltrinelli, Milano, 1993, pp. 205, L. 30.000 - DIARIO IN TERZA PERSONA - Accompagnato da una prefazione in cui brevemente dà conto di un suo recente viaggio in una Cina ridotta al rango di paese sottosviluppato, Edoarda Masi pubblica oggi il lungo racconto del suo soggiorno come studentessa all'università di Beida negli anni 1957-1958, poco dopo l'inizio delle grandi trasformazioni culturali e politiche che segneranno la svolta della Cina di Mao e i prodromi della Rivoluzione culturale vissuti, osservati e discussi con grande partecipazione e sorprendente spirito critico. Entrambi inusuali in una giovane comunista occidentale dell'epoca.

FATIMA MERNISSI, *Charazad non è marocchina*, trad. e cura Sandra Scaglioni, Sonda, Torino, pp.

183, L. 20.000 - SAGGIO - Charazad riuscì ad evitare la morte, a ricondurre a ragione il suo re e infine a farsi da lui amare e sposare perché era una donna colta e padroneggiava l'intero universo del sapere della sua epoca: da questo assunto prende avvio l'appassionata perorazione dell'autrice - talvolta un po' ottimista, ma sempre interessante per capire i problemi con cui deve confrontarsi una femminista del Terzo mondo - per convincere gli uomini del suo paese della necessità che le donne marocchine (nelle campagne il 97 per cento è analfabeta) vadano a scuola.

MARIE NDIAYE, *In famiglia*, trad. Leonella Prato Caruso e Anna Basso, Anabasi, Milano, pp. 298, L. 27,000 - ROMANZO - Alla fine del lungo viaggio che la protagonista intraprende in un mondo onirico che ricorda l'Europa ma anche un po' l'Africa, allo scopo di capire come mai la famiglia si rifiuta di riconoscerla e la respinge, non c'è risposta: cercare di appartenere significa rinunciare a se stessi, cercare di esistere senza appartenere significa letteralmente consumarsi, ridursi alla propria 'sagoma'. Problemi femminili, oggi di tutto il genere umano.

EDNA O' BRIEN, *Le stanze dei figli*, trad. Silvia Nono, E/O, Roma, 1993, pp. 322, L. 25.000 - ROMANZO - Due maschietti da crescere e una quotidianità parca e difficile: ecco tutto quello che possiede Neil, la giovane divorziata protagonista del libro. Dopo la battaglia - vinta per un pelo - per ottenere l'affidamento dei bambini, per Neil si apre un ventennio di espropriazioni e rinunce continue, nel quale l'incanto sempre ritrovato del rapporto con i figli si alterna alle liti, alle gelosie, alle piccole miserie e ai grandi dolori.

MARIE LUISE WANDRUSZKA, *Orgoglio e misura. Quattro scrittrici tedesche*, Rosenberg e Sellier, Torino, 1993, pp. 143, L. 22.000 - SAGGIO - Alcune scrittrici di lingua tedesca, vissute negli ultimi due secoli, vengono proposte dall'autrice - insegnante di letteratura tedesca all'Università di Bologna - nella prospettiva della differenza sessuale. Bettina Brentano, Annette von Droste-Huelshoff, Else Lasker-Shueler e Ingeborg Bachmann, secondo Wandruszka, hanno "scelto l'estraneità" rispetto agli universi familiari e sociali e dato centralità all'esperienza femminile.

FAY WELDON, *Giù tra le donne*, trad. Giovanna Albio, La Tartaruga, Milano, 1993, pp. 260, L. 24.000 - ROMANZO "Giù tra le donne, che razza di posto!" commentano cinque ragazze ventenni all'alba degli anni Cinquanta. Un posto dove puoi restare incinta al primo rapporto, perdere l'udito perché tuo marito (prima di lasciarti) ti ha mollato un ceffone, stare a guardare mentre la tua migliore amica ti soffia il fidanzato. Per fortuna non mancano mai l'ironia e la voglia di ricominciare: il piccolo drappello di amiche, pur con qualche perdita, approda infine

al clima più respirabile degli anni Settanta.

ELIZABETH YOUNG BRUEHL, *Anna Freud. Una biografia*, trad. Marco Balenci, Bompiani, Milano, 1993, pp. 472, L. 38.000 - SAGGIO - L'autrice, già nota per la biografia di H. Arendt, traccia un profilo umano e intellettuale della psicoanalista A. Freud, del rapporto tra la sua vicenda personale e le sue posizioni teoriche, ma anche una storia laterale di Freud, soprattutto della psicoanalisi e degli psicoanalisti che hanno dopo di lui continuato la sua opera.

MARGUERITE YOURCENAR, *Racconto azzurro e altre novelle*, trad. Francesco Saba Sardi, Bompiani, Milano, 1993, pp. 73, L. 18.000 - RACCONTI - Il titolo del libro è preso dal più affascinante dei tre racconti giovanili qui raccolti: una storia tutta in blu di mercanti alla ricerca di favolosi lapislazzuli, in un'atmosfera che anticipa quella delle *Novelle orientali* e il cui finale raggiunge la perfezione dei grandi romanzi nella capacità di restituire emozioni, stati d'animo, sentimenti. L'amorosa prefazione di Yosyane Savigneau è indispensabile per capire i rapporti tra questi racconti e le opere successive.

LE RUBRICHE

Fra sé e l'altro

Elemento formativo e costitutivo dell'individualità, la relazione con *l'altro* - rapporto tra sé e la propria immagine, tra fisicità e pensiero, interno ed esterno, ecc. - è altrettanto determinante nel definirsi della relazione sociale con gli altri esseri e col mondo. Legata ad alcune esperienze elementari, quali la *paura*, *l'amore*, la confusione e la differenziazione, essa impronta, sia pure in modo sotterraneo, anche i fenomeni più complessi della convivenza umana. Il groviglio delle ragioni che rendono così difficile oggi riconoscere *l'alterità* si presenta in forme solo apparentemente contrapposte: l'uniformità a un unico modello coesiste con l'exasperata proliferazione di *figure altre*, nemiche, e più simili ai fantasmi del mondo onirico che alle reali diversità umane. La rubrica, fedele a una ricerca delle connessioni tra origine e storia, vorrebbe esplicitare e dare un nome a tutto ciò che, nell'agire del singolo o della collettività, viene di solito liquidato con l'etichetta di 'irrazionale'.

Testi/Pretesti

Stanche di quel genere equivoco che è ormai diventata la letteratura femminile - romanzi, racconti, poesie, diari, lettere, autobiografie, che vengono accomodandosi pigramente in appositi scaffali di alcune librerie, nella certezza di un pubblico su cui contare - tuttavia ancora testi di donne vogliamo pubblicare, anche se sempre di più ci pare utile che vengano accompagnati da un pretesto.

Il pretesto è una riflessione, uno scritto che vuole far luce su ciò che la scrittura del testo nel suo disporsi costruisce, in esplicito o nascosto rapporto con quelle voraci "categorie dello spirito" che sono il maschile e il femminile. Innanzitutto, un'immagine della donna/delle donne, degli altri e del mondo. In secondo luogo, un percorso preciso, una scelta di temi e di stile. Vorremmo anche che il 'pretesto' individuasse le condizioni reali e immaginarie che spingono le donne a scrivere e che riflettesse sui criteri e sugli strumenti interpretativi utilizzati dalle donne nell'analisi, nel rapporto, con le scritture letterarie di altre donne.

Il sogno e le storie

Affettività e sessualità, da sempre pensate come estranee al vivere sociale, hanno finito per

costituire il luogo di sedimentazioni mitiche, immaginarie, ora sopravvalutate ora svalutate, in cui a fatica si comincia a intravedere la centralità di avvenimenti come la nascita e l'accoppiamento, il formarsi delle immagini di genere, maschile e femminile, e di tutti i dualismi che attraversano il senso comune, prima ancora che la cultura. 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 riflessione se si ha la pazienza di scoprire dentro i luoghi comuni del sentimento il difficile percorso di individuazione del maschio e della femmina.

Racconti del corpo

Dai "racconti di nascita" all'intera vicenda del corpo femminile: il silenzio, o la costrizione a star dentro le parole e le immagini prodotte da altri caratterizzano non solo l'esperienza procreativa, ma anche tutta la storia del mutare corpo, dell'assumere i tratti sessuali femminili. Com'è il tempo di una vita, se a scandirlo sono anche - e con tanta forza - i mutamenti allusivi delle forme, la comparsa del sangue mestruale, il primo accoppiamento, l'eventuale procreazione, la menopausa? Come significano, questi eventi, la fine dell'infanzia, l'inizio della giovinezza, di nuovo la sua fine? Come squilibrano, questi tempi, i tempi deliberati dalla società, come si iscrivono nella relazione tra uomini e donne, e tra donne e donne, come incidono sulle idee di libertà e di individualità e su quelle di naturalità e di limite, di vita e di morte? Esperienze da raccontare: un inventario di segni dai quali partire per pensare noi stesse.

Proscenio

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

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

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

Il mosaico dell'identità

Trovare la propria identità è un po' come fare un mosaico. Ma, né possiamo disporre 'prima' di tutte le tessere necessarie, né scegliere la dimensione e il colore di molte di esse. Alcune sono rinvenibili dentro di noi, altre, per essere scoperte, abbisognano di un fascio luminoso che accende solo l'incontro con persone, luoghi, saperi, culture, lingue, tempi. L'impegno che mettiamo nell'opera può durare a lungo ed esige non già soltanto il lavoro di scavare dentro di noi, ma anche quello di vagliare ciò che ci appare come irrimediabilmente esterno o 'dato'. È l'incrocio di questi due lavori che documenteranno gli scritti di questa rubrica.

Il paradossi dell'emancipazione

Il lavoro è il perno attorno a cui si è realizzato il desiderio dell'emancipazione femminile: principio di indipendenza economica e di uguaglianza rispetto all'uomo, accesso alle decisioni sociali e politiche, e infine speranza e pratica di individualità. Ma l'emancipazione è stata vissuta per lo più come una necessità 'aggiunta' alle altre della vita di una donna (relazioni sessuali, affettive, maternità). Luoghi dell'emancipazione e luoghi della vita affettiva si sono configurati spesso come rigidamente separati, in contrasto e immodificabili, luoghi da 'occupare' piuttosto che da plasmare e piegare alla propria unitaria soggettività; in essi le donne hanno profuso energie immense, oscillando dagli uni agli altri, realizzando più che una maggiore individuazione di sé e dei propri desideri profonde lacerazioni, ma consolandosi con la speranza di poter sempre scegliere abbandonando gli uni per gli altri. Oggi quella speranza si rivela più di prima irrealizzabile, anche perché quei luoghi - tutti - si sono trasformati, talvolta sono implosi, attraversati da onde di crisi prima sconosciute che hanno travolto non solo consolidate sicurezze sociali ed economiche ma lo stesso ordine tradizionale delle relazioni tra uomo e donna.

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.

In lettura

È possibile che un libro diventi qualcosa di diverso dal consumo o dalla semplice registrazione di un prodotto culturale, per entrare in un rapporto più intrigante con il proprio pensare e sentire? La rubrica suggerisce accostamenti alla lettura meno dipendenti dai modelli della recensione e più scopertamente interessati.

COLOPHON

Lapis

Làppese a quatriglié. Percorsi della riflessione femminile

Pubblicazione trimestrale

Direttrice: Lea Melandri.

Redazione: Lidia Campagnano, Giovanna Grignaffini, Laura Kreyder, Laura Mariani, Paola Melchiori, Maria Nadotti, Rosella Prezzo, Paola Redaelli, Sara Sesti.

Collaboratrici: Iudith Adler Hellmann, Maria Attanasio, Emma Baeri, Dora Bassi, Anna Bravo, Giuliana Bruno, Biancamaria Frabotta, Manuela Fraire, Carmela Fratantonio, Marina Mizzau, Francesca Mollino, Henriette Molinari, Adriana Monti, Rosalba Piazza, Rossana Rossanda, Claudia Salaris, Agnese Seranis, Silvana Sgarioto, Gitte Steingruber, Matilde Tortora, Patrizia Violi.

Art Director: M. Ancilla Tagliaferri.

Ricerca iconografica: Maria Nadotti.

Segretaria di redazione: Monica Onore.

Redazione: c/o Lea Melandri, via Bellezza 2, 20136 Milano telefono 02/58305152.

La Tartaruga edizioni via Filippo Turati 38 20121 Milano T. 02/6555036 Fax 02/653007.

Fotocomposizione: Studio G due, via Simone D'Orsenigo 5 20135 Milano.

Registrato Tribunale di Milano n. 152 del 29/03/1993

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