

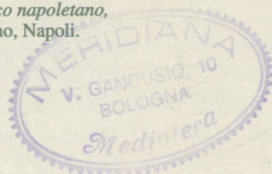
# Lapis

Percorsi della riflessione  
femminile

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

Distribuzione  
Arnoldo Mondadori Editore

**Làpese a quatriglie**  
*"Preoccupazioni gravi; dal fatto che le prime  
maite erano verniciate a minutissimi  
quadretti variopinti che, guardati,  
abbagliavano alquanto la vista"*  
F. D'Ascoli, *Dizionario  
etimologico napoletano*,  
Del Delfino, Napoli.



Numero 20  
dicembre 1993  
Lire 10.000

# 20

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



## Le età del corpo

Cittadine di Babele  
Professione traduttrice

Mal di comando  
Emancipazione e potere

Elaine Reichek  
Camera con vista  
tutta per sé

Ricordare e dimenticare

## CREDITS EBOOK

Titolo: Lapis - numero 20

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 20**

~

**Dicembre 1993**

# Sommario

Credits Ebook.....	2
Fra sé e l'Altro. L'Oblio.....	6
Obliosa memoria.....	6
Un viso che si dimentica.....	11
Amnesie.....	15
Storia grigia memoria a colori.....	19
Testi/Pretesti. La Traduzione.....	23
Vivere tra due lingue.....	23
Le parole cambiano casa.....	31
La riconoscenza dell'altra.....	35
NdT.....	39
Il Sogno e le Storie. Le Età del Corpo.....	43
Convivenza coatta.....	43
A me non può succedere.....	47
I migliori anni della nostra vita?.....	52
Racconti del Corpo.....	62
Segnali di sottobanco.....	62
Il corpo della legge.....	73
Proscenio.....	80
Le maglie del testo.....	80
Fantasmi maschili e femminili.....	86
Figlia e attrice.....	96
Parole di attrici.....	102
I Paradossi dell'Emancipazione.....	112
Mal di comando.....	112
In Lettura.....	120
Figlie incestuose.....	120
Disegni d'amore.....	123
Il paio e l'unico.....	126
Quando la storia non annoia.....	128
Eredità senza testamento.....	133
Segnalazioni.....	138
Le Rubriche.....	143
Colophon.....	147
Lapis.....	147

# Obliosa memoria

Frammenti

di Rosella Prezzo

*"Anche l'oblio è una forma della memoria, la sua vaga cava, l'altra faccia segreta della moneta."* Borges

**N**essuno scende due volte nello stesso fiume, diceva l'antica saggezza, perché le acque del fiume scorrono e perché noi stessi siamo anche un fiume, anche noi fluiamo. Le cose passano in noi nello stesso modo in cui noi passiamo nelle cose. Il tempo trascorre nel momento in cui qualcosa è ormai lontano e altro da me. Ma ciò mai interamente: rimane memoria, che è per l'individuo il modo di essere nel tempo. E che sarebbe ognuno di noi, ogni identità collettiva senza memoria del proprio passato? Eppure nei confronti dell'essere del passato non c'è coincidenza reale; nella rimemorazione io non posso ridiventare veramente ciò che fui; se il ricordo puro è il vecchio presente conservato, la rimemorazione non può dischiudermi la dimensione del passato come tale; e se ogni presente, inscrivendosi in me, perde la sua carne, trasformandosi in un invisibile, c'è sì passato ma non coincidenza con esso, "io ne sono separato - scriveva Merleau-Ponty - da tutto lo spessore del mio presente", questo passato è mio solo facendosi in qualche modo presente di nuovo. Ciò che è dato nella memoria non è mai il passato stesso così come fu a suo tempo, ma ricollegato a una rimemorazione che supera la distanza da esso ma non l'annulla. Non è necessario che io ricordi, per sapere chi sono e che, ad esempio, ho vissuto in determinati luoghi e situazioni, ho incontrato determinate persone. Allo stesso tempo, io devo sentire che non sono chi sono stata in quei luoghi con quelle persone, che sono un'altra. Noi siamo fatti, in buona parte, della nostra memoria; ma questa è fatta in buona parte di oblio, ossia di risonanze e di vuoti, che essenzialmente le appartengono, come ciò che all'interno del ricordo stesso si nasconde e che nessuna presentificazione può fermare. Forse l'immagine più appropriata della memoria vivente è quella di un setaccio in cui i buchi, gli

spazi vuoti sono altrettanto costitutivi dei fili che annodandosi si dispongono in una trama, e in cui il trattenere e il lasciar passare sono tutt'uno. La memoria è il trattenere dimenticando (lasciando 'cadere fuori dalla mente') per passare oltre per pensarsi altro, così come si 'oblitera' un biglietto per poter viaggiare.

Questo è il paradosso dell'identità nel tempo come memoria obliosa. L'atto di dimenticare, assunto quale opposto alla memoria, è sempre visto come negativo: perdita che si configura come colpa.

Così per Platone, che inaugura una lunga tradizione, il mondo è terra d'oblio e il sapere un tentativo di recuperare una divina, originaria sapienza perduta. La *Repubblica* si chiude con la descrizione di un paesaggio infernale: al termine del suo viaggio nel regno dei morti, Er scopre la pianura dove, in un'afa opprimente, le anime sostano un'ultima volta prima di ritornare sulla terra per una nuova incarnazione.

È la pianura arida di Lethe, dove scorre il fiume Ameles, "la cui acqua non può essere contenuta da vaso alcuno"; le anime assetate ne bevono perdendo il ricordo del proprio passato, che è il ricordo delle verità eterne, e, ricadendo nella generazione e nella vita impura del divenire, sono trascinate nel cerchio della necessità fra vita e morte. In una splendida visione di parto cosmico, le anime addormentate nel sonno dell'oblio, durante un terremoto, "tutte gonfie e smemorate" vengono quindi "portate in su a nascere", velocemente "filando come stelle cadenti", dice Platone. Sarà perciò l'anamnesi, l'esercizio del rammentare non solo come investigazione filosofica mirante al sapere più compiuto, ma come salvezza arrecante la vittoria sul tempo e sulla morte a dare la garanzia di un'immortalità beata in compagnia degli dèi. "La struttura anamnestic della conoscenza - ricorda Colli - non si riferisce a un passato cronologico, ma alla struttura della verità". Eppure la verità (*Aletheia*) continua a portare celata in sé l'ombra dell'oblio (*Lethe*).

Continuiamo a considerare l'amnesia, la perdita di memoria, come una patologia, e non c'è un termine che indica il non potere dimenticare, il non-oblio. Certo, chi non riesce a ricordare, non ha memoria - come accade al "marinaio perduto" di Sacks -, è isolato in un singolo momento dell'esistenza, bloccato in un eterno attimo presente privo di senso in cui la vita si risolve in uno strepito vano o in una storia di ombre; eppure l'eccesso di memoria è altrettanto paralizzante del suo vuoto. In *La mente di uno mnemonista* il grande psicologo russo Lurija descrive il caso clinico di un uomo che non riesce neppure a leggere non perché abbia



dimenticato il significato delle parole, ma perché ogni volta che si accinge a seguire un testo altre parole e immagini affiorano dal suo passato soffocando e intasando la sua mente. Così il personaggio di Borges, *Funes el Memorioso*, che non dimentica niente, è insieme un allucinato che vive nella simultaneità di tutte le cose: nella sua coscienza dilatata tutto è sempre presente in una paralisi congelante.

Il sogno del possesso puro del passato, della redenzione delle cose dal tempo e dagli inquinamenti, porta all'ordine "dell'immobile e terribile museo degli archetipi platonici. Non so - scrive sempre Borges - se occhi mortali lo guardarono mai [...] né se il remoto Greco che lo ideò riuscì talvolta a figurarselo, ma qualcosa del museo intuisco in esso: quieto, mostruoso e classificatorio". Anche per Nietzsche chi vive di "storia antiquaria" è soffocato da un'antieriorità paralizzante perdendo leggerezza e libertà per reinventare i suoi valori. E una memoria che non vorrebbe mai sollevarsi dal peso del passato sarebbe una "piaga purulenta", che rende irrimediabilmente prigionieri di quel risentimento che impedisce lo sbocco verso il futuro. La fissazione del rivolvere il passato porta a un ottundimento emotivo e conoscitivo nei confronti del presente, della sensibilità e della memoria attuali. Occorre allora sapere anche sradicare dalle nostre vite l'oppressione del ricordo, esercitando "l'arte dell'oblio". D'altra parte, attorno all'amnistia e alla prescrizione, volontà politica e memoria sociale negoziano le forme legali del perdono e dell'amnesia.

Nel film di Scott, *Blade Runner*, i replicanti sono creature artificiali del tutto simili agli umani, ma destinate a rimanere in vita solo pochi anni. Sanno che moriranno presto ma non sanno quando. La loro emotività è del tutto controllata e sono privi di memoria. Quando tentano di sottrarsi alla propria condizione di schiavitù, il loro primo problema è di ricostruire una autobiografia, un passato che sia possibile ricordare e documentare. Agli umani invidiano non solo una vita più lunga, cioè il futuro, ma soprattutto il passato, il gioco a distanza con esso, la presenza nella loro vita di un tempo intessuto di ricordi e di perdite, verso cui si può provare lo sconosciuto e struggente sentimento della *nostalgia*. Si comprende facilmente perché la memoria si sia trovata provvista di un tale prestigio agli occhi di tutti i nemici del totalitarismo. Il potere, lo sappiamo, si esercita anche per mezzo della memoria e della cancellazione della memoria. E la memoria-ricordo degli uni diventa la memoria inconscia o negata degli altri, come nella bellissima immagine di un uomo cancellato da una fotografia in modo che rimanga solo il cappello con la quale si apre il romanzo di Kundera, *Il libro del riso e dell'oblio*. La libertà dal dominio e la rivendicazione di un proprio futuro si accompagna di

necessità alla *richiesta di un passato* come propria identità, a una coscienza della propria storia e a quella di avere una storia. Ma l'elogio incondizionato della memoria nasconde parecchie trappole. Innanzitutto quella di sostituire all'orizzonte della finitudine e del tempo, così come della relazione e delle implicazioni reciproche, improbabili e forzose genealogie che assicurino le radici. E ciò può aprire a una guerra per il primato della priorità, che fonda la giusta affermazione di dignità all'essere sull'originaria violenza sacrale. E così oggi si uccide per lo più in nome della memoria. Paradossalmente, nell'era della memoria artificiale e della velocificazione del tempo, avvenimenti ritrovati e reinventati vengono ricreati per la commemorazione compiaciuta e mitica di sé, al fine di contribuire alla formazione di identità, al sentimento di appartenenza di gruppo o nazionale. Allora lo sguardo sul passato diventa - come ha giustamente scritto Antonio Prete in un recente libro sulla nostalgia - "addomesticamento allucinatorie di ciò che è stato, o che si pensa sia stato, convincimento, e illusione, della sua rinascita. In questo ordine dell'immaginario i fantasmi dell'origine si replicano nella forma elementare e insieme auratica della radice, propria o di gruppo".

Che la memoria quale meditazione a posteriori sia sempre, inscindibilmente a un ritrovamento, memoria di una perdita risulta con evidenza nelle memorie d'infanzia, luogo classico di tanta letteratura e tessuto sottile delle nostre esistenze. La memoria non può essere ridotta a una raccolta di ricordi, come un album di famiglia da sfogliare; non è uno scrigno cui attingo come a pezzi preziosi per il mosaico del mio profilo; essa include l'aldilà del ricordo. Il qui della mia memoria viene da un altrove, dalle parole e dai racconti che altri hanno fatto o dimenticato di fare, da ciò che è rimasto nel senso delle narrazioni altrui, dalla memoria che non è semplicemente la mia memoria superando me che la registro o la rincorro.

Basta leggere *Infanzia* di Natalie Sarraute o ancor di più quell'appello etico alla memoria individuale e collettivo che è *Trama d'infanzia* di Christa Wolf per convincersene. Nell'irraggiungibile "terza persona" del pronome "io" che nel dialogo della memoria si decentra in un "tu", la Wolf mostra attraverso lo scavo doloroso del suo passato come la memoria, questo necessario "atto morale che si ripete", sia contemporaneamente una ferita al narcisismo per l'appello dell'altro che essa mantiene aperto.

La relazione con l'origine è costitutiva della memoria. La memoria vivente è il potere di ricordarsi, di entrare in contatto con le proprie fonti di vita che emanano dalle nostre origini. Ma anche qui è paralizzante e illusorio essere ridotti ad esse, in quanto l'origine in noi ci



sfugge, sfugge alla nostra storia portandoci verso le sue conseguenze: è ciò di cui siamo i residui tenaci. Le donne, in particolare, vivono la questione dell'origine con un'intensità carnale, che rischia continuamente di intrappolarle. Per il fatto di essere all'origine del dono della vita, esse possono credere di esserci da sole, di essere l'Origine, la cui memoria rivendicata vive nella sfera senza tempo della ripetizione. Catturate in questa postura originale, la trappola scatta su una presunta granitica certezza.

Mentre la più umana *memoria obliosa*, come essere in mancanza del proprio passato, uscita infine dal paradiso terrestre dell'eterna infanzia, da una parola che non dice, svela la nostra nudità di donna e di uomo rivelando l'imperiosa necessità di dover inventare i termini della diversità, le parole del desiderio e del riconoscimento, i discorsi dell'amore, del contrasto, della relazione e del sapere.

# Un viso che si dimentica

*di Maria Attanasio*

**S**ono di quelli che temono di avere un viso che si dimentica, modi insignificanti e ragioni di stare al mondo scarsamente originali. Sono di quelli che affidano le ragioni della propria insicurezza alla paura di non permanere nella memoria dell'altro. Quei timori e questa insicurezza, che mi fanno dipendere dall'altro anche quando l'altro è lontano nello spazio e nel tempo, la dicono lunga sul mio non bastarmi, sul mio non accontentarmi del qui e ora, sul mio voler porre ipoteche emotive nei vissuti altrui. Per questo, se si parla di oblio, è per me naturale coniugare il verbo al passivo: non all'atto dell'obliare io penso, bensì all'essere obliata.

Ho capito che il termine 'oblio' può essere inteso in modi diversi, a prescindere da quanto se ne legge sul vocabolario. C'è chi lo intende con valenza chiaramente positiva, come una *scelta* felice di distanza e disincanto nei confronti di quanto è passato. C'è invece chi lo intende con una connotazione più negativa, come evento ineluttabile e non veramente volontario, piuttosto fatale e in qualche modo mortifero.

In questa seconda accezione - non lo nego - io guardo all'oblio, e guardandolo mi impaurisco. Io non potrei mai dominare il passato decidendo in partenza che è lontano e per sempre neutralizzato. "La gran parte degli uomini, se li interrogate, pur sapendo che il Passato è ciò che fu, crede che attualmente si trovi 'in qualche posto' " (1), scrive Anna Maria Ortese. E per me pure, in qualche modo, il passato è un luogo, uno stato della realtà che continua ad esistere, fermo, mentre noi ci muoviamo. Poi capita che ce ne liberiamo a spezzoni, senza volerlo, con un'inconsapevolezza insieme infantile e divina. Quando uno spezzone di passato annega nell'oblio, semplicemente non c'è più, non è più dato confrontarsi con esso, nel bene e nel male. Ciò non toglie che esistano anche spezzoni di passato duri, permanenti, che rimangono ancorati alla nostra vita nonostante tutto, segnandola di sé e seguendoci con una loro triste

energia da sempre vivi. Per questi spezzoni non esiste altra possibilità di oblio che la nostra stessa scomparsa come esseri pensanti e dotati di sentimento.

L'oblio, comunque, non è agito da me. È una condizione di non-esistenza che, come la morte sulle creature, fatalmente si abbatte a volte su pezzi della mia vita passata. Può succedere che io intervenga di volontà e di forza per annegare un ricordo, ma allora non potrò più parlare di oblio. Si tratterà piuttosto di rimozione, tutto un altro discorso. Non posso agire l'oblio, esserne soggetto attivo e volontariamente operante. Posso però, ahimé, esserne oggetto.

Essere obliati è molto peggio che essere semplicemente dimenticati. Si può dimenticare una persona per distrazione, per un caso fortuito, per un incidente, per una momentanea necessità. Si dimentica, ma poi arriva il giorno in cui si torna a ricordare. Non che tutto, allora, sia come prima; ma tuttavia non viene cancellata l'impronta interiore di quel volto, di quel gesto, di quel sorriso che forse non vedrai più, ma che per te esisterà sempre, stampato - come si dice - nel cuore e nei pensieri.

Ma l'oblio - l'ho già detto - ha a che fare col fato. Tre donne che filano, tessono e, quando la tela è pronta, recidono il filo: il filo del ricordo come il filo della vita. Per chi è oggetto di oblio c'è il precipitare nel fondo del fondo degli abissi; c'è lo scomparire per mai più riapparire; c'è la fine della vita - di una piccola parte della vita, quella che il pensiero dell'altro reggeva fra le mani, e che ora ha abbandonato per sempre al non-essere. Abbandonata - si badi bene - senza volontà di far male, senza reale bisogno di libertà dal ricordo, senza intenzione e senza motivo: abbandonata per pura fatalità.

Non posso del tutto spiegare da cosa traggano origine le mie fantasie di essere obliata. È banale, forse, farle risalire a un'infanzia *troppo* piena d'amore e di attenzioni, seguita da un'adolescenza *troppo* solitaria e complessata: dal troppo pieno al troppo vuoto di quelle stagioni si è giocata non solo l'immagine di me per me stessa, ma anche il mio senso della realtà, dell'essere al mondo. Allo sguardo e ai pensieri dell'altro ho affidato la mia esistenza, alla perenne ricerca degli sguardi e dei pensieri che, da bambina, mi rendevano importante e unica. Ma con questo posso spiegare quasi tutto di me, non solo la paura di essere obliata. Credo però che la mia fantasia di cadere nell'oblio si sia rinforzata in anni recenti, collegata a situazioni di 'abbandono' (in cui ero io ad 'abbandonare'). La prima volta è successo quando, contemporaneamente alla fine di un lungo amore e di un matrimonio, sono partita quasi all'improvviso dalla città dove ero nata: ho pensato, allora, che tutti gli amici e le persone care

si sarebbero in poco tempo dimenticate di me. Lo stesso è accaduto in occasione di alcune scelte drastiche fatte in campo lavorativo. Lasciare da un giorno all'altro e definitivamente un ambito di lavoro che era stato ingombrante e per anni pervasivo, è stato come mettere in atto un violento meccanismo di rimozione, al quale hanno fatto da contrappeso fastidiose fantasie di essere obliata da tutti i miei compagni di lavoro, anche quelli che mi erano stati cari. A muovere queste fantasie c'erano le solite riflessioni emotive sulle "facce che si dimenticano" (la mia è una di queste), unite ad alcuni dati di realtà: la mia marginalità, per esempio, in ambito professionale.

Alla prova dei fatti devo ammettere che quelle fantasie erano solo fantasie: le rare volte che mi capita di tornare nel mio antico luogo di lavoro o nella mia vecchia città mi accorgo che in tanti ancora mi riconoscono e ricordano bene il mio nome. La cosa non finisce di stupirmi piacevolmente.

Ma perché affidarsi tanto all'altro, al pensiero e al sentimento dell'altro, alla sua memoria affettiva? E un modo - e fra i tanti non il peggiore, credo - di combattere la propria battaglia col tempo. Per questo, sentirsi oggetto di oblio dà un senso terribile di sconfitta, di caducità. Quando accade - come mi è accaduto di recente - di dover affrontare una grave malattia, è come se si facessero le prove per quando non si sarà più al mondo. Si comprende che, in qualche modo, la propria esistenza non è più indipendente dalla volontà e dal pensiero altrui, anche se si è passata buona parte della vita nel tentativo più o meno riuscito di guadagnarsi una decorosa fetta di indipendenza dall'altro. Si comprende che quel 'di più' di capacità di stare nel mondo che ti è stata sottratta, è adesso affidata a quanti ti circondano - e ti pensano, ti cercano, ti amano. La vita larvale alla quale la malattia ti costringe nella realtà ha bisogno di un forte contrappeso fantastico: la certezza di vivere 'anche', 'contemporaneamente', nei pensieri dell'altro. Non l'altro vicino, che condivide con te la magra quotidianità dell'oggi; bensì l'altro lontano - nel tempo o nello spazio - nella cui memoria tu sei ancora com'eri: forte, giovane, invincibile. Io non perdonerò le persone importanti del mio passato che, mentre ero lì a dipanare la matassa della mia malattia, non hanno sentito l'impulso di farsi vivi in qualche modo, con un biglietto o con una telefonata, per farmi capire, che se pure io non ci fossi più, potrei contare su loro e sul loro ricordo per una specie di sopravvivenza su questa terra. Non li voglio perdonare, anche se so bene che il mio rancore è un'arma spuntata contro la divina leggerezza dell'oblio.

## Nota

(1) Anna Maria Ortese, *In sonno e in veglia*, Adelphi, Milano, 1987, p. 117.

# Amnesie

di Marina Tidato

*“Comincia nel momento esatto in cui papà esce di casa. 'Dov'è George?'.*

*'Adesso è fuori, ma tornerà presto. '*

*'Che bello!' dice lei. Dopo circa tre minuti assume un'aria interrogativa: 'Ma George... '*

*'È al lavoro, ma non tarderà. '*

*'Capisco. '*

*'E tu cosa fai qui? Voglio dire, è bello, ma... '*

*'Faremo delle cose insieme. '*

*'Capisco.' Qualche volta provo a calcolare quante volte mi rivolge queste domande, ma perdo il conto. Ricordo come è cominciata, cinque o sei anni fa. All'epoca aveva sessantasei anni. Le capitava di dimenticare la pentola dell'acqua sul fuoco. Io me ne accorgevo e la ritrovavo che metteva a soqquadro la casa borbottando: ' I miei occhiali, i miei occhiali, dove diavolo ho messo i miei occhiali?'*

*L'ho accompagnata a comprare una catenina che le consentisse di portare gli occhiali appesi al collo. La odiava, perché sua madre usava portare i 'suoi' occhiali appesi ad una catena. Mentre la riportavo a casa in macchina, ha agitato il pugno contro il parabrezza.*

*'Avevo giurato che non avrei mai portato uno di questi maledetti aggeggi.' Faccio risalire l'inizio della malattia all'acquisto della catena, al silenzio che le è calato addosso mentre la riaccompagnavo a casa dal negozio. " (1)*

**C**osì un figlio quarantenne prende a raccontare la storia clinica della madre. Una perdita di memoria progressiva e misteriosa. I 'deficit' - così li chiamano i medici - colpiscono a caso, senza alcuna logica temporale. Mentre, nella loro apparente insignificanza e futilità, riaffiorano micro-episodi e persino battute del passato infantile, l'appena accaduto scivola via senza lasciare altro che la traccia di uno smarrimento, di un vuoto appena percepito come tale, incolmabile.

*"Cerco di immaginare come sia il suo mondo", annota il figlio. "La memoria è ciò che ci riconcilia con il futuro. Poiché non ha passato, il futuro le precipita addosso, ala di pipistrello che sfrega contro il viso nell'oscurità".*

La madre, respinta dal male alla passività di chi ancora non sa prendersi cura di sé, deve essere vestita e svestita, accudita nei piccoli gesti della quotidianità, costantemente rassicurata e protetta dai fantasmi senza forma e senza nome che usano assediare il mondo dei piccoli, degli indifesi, dei fragili. Inutile arrabbiarsi con lei, ma troppo doloroso arrendersi all'evidenza e trattenersi dal farlo. La ripetizione, non producendo memoria, non produce conoscenza e capacità di orientarsi nel mondo. Bisogna che a portare/guidare sia un altro, che faccia da sponda, che sappia di continuo ritessere per chi non ricorda la trama smagliata del senso. Sigillata nel perimetro fluttuante di un corpo ormai privo di radar, la madre non può altrimenti che sprofondare nell'ansia: tutto per lei si trasforma in minaccia, in pericolo. Il mondo familiare della casa, persino i visi dei parenti e degli amici sono, per un guasto della memoria, respinti all'indefinizione.

*"Dove siamo ora, questa è casa nostra?"*

*"Sì".*

*"Dov'è la nostra casa?"*

*"In Francia". Le dico: "dammi la mano, sono qui. Sono tuo figlio".*

*"Lo so". Ma continua a chiedere dov'è. Fare domande è il suo modo di tentare di orientarsi, di rifiutare il futuro che le si sta preparando, di opporgli resistenza.*



Il tempo, variabile che solo il ricordo e un progetto rendono dominabile, è qui corsa verso l'ignoto. E la vita, spogliata del suo centro, si riduce a un corpo a corpo feroce, perso in partenza, dove ai vuoti sempre meno intermittenti di memoria non viene a dare conforto nessuna parallela perdita di coscienza. I deficit incidono senza anestesia:

*"Cinque anni fa, quando ha cominciato a dimenticare delle piccole cose, sapeva che cosa si stava preparando e una volta mi ha detto: 'Non ti preoccupare, diventerò una simpatica vecchia matta. Sarai tu a avere la parte più dura.' Ma non è vero. Si rende conto di tutto. Ha avuto il tempo di contare ogni singola perdita. Ogni notte, sveglia nel suo letto, fissa a occhi sbarrati la desolazione. "*

Cosa fa esattamente il figlio che assiste, giorno per giorno, a questo progressivo disfarsi della memoria materna? Veglia su di lei? La alimenta? La protegge? Le si sostituisce, invertendo ruoli e corso naturale degli eventi e restituendo alla madre, in forma specularmente ribaltata, ciò che in altra epoca ne ha ricevuto? Si tratta di un saldo, di un debito che il figlio ha contratto nell'infanzia e che ora è chiamato a pagare? Fare per la madre quello che la madre ha fatto per lui nella notte del passato pre e neonatale, negli anni che non lasciano traccia conscia nella memoria dell'individuo. Si tratta di un atto d'amore, di pietas, di generosità? Forse. Anche. Oppure, e di questo sembra parlare lo sgomento del figlio, il suo orrore davanti allo sfaldarsi della tenuta materna, non si tratta piuttosto del tentativo disperato di mantenere in vita, alimentandolo anche attraverso la propria linfa, qualcosa di cui non si può fare a meno? Per sé. Non per la madre. Come se il crollo materno rischiasse di travolgere anche il figlio. Perché, se la madre dimentica, è il figlio a essere cancellato. Compromessa la sua memoria, non ci sarà più, mai più, per il figlio accesso a se stesso, al se stesso delle origini. Chi sono io, se tu non mi riconosci, se non mi racconti chi sono stato prima di essere Io.

*"Tutto ciò che un tempo sapeva è ancora dentro di lei, imprigionato in circuiti in rovina: com'ero da piccolo, com'era lei quando io ero bambino. Ma adesso è troppo tardi per farle domande... So come la storia, inevitabilmente, andrà a finire. Un giorno tornerò a casa e lei mi tenderà la mano dicendo: 'Piacere di conoscerla'."*

Un paradosso e uno scandalo: c'è un pezzo della storia individuale che non appartiene all'individuo e la madre, sua depositaria, può distruggerne la chiave.

Nelle pagine di Ignatieff, uomo, adulto, a sua volta genitore, non c'è solo pena per la sorte della madre, compassione, rabbia, quella sensazione di malessere e impotenza che si prova ogni volta

che ci si trova davanti a un compito arduo e comunque destinato allo scacco. Il sentimento dominante sembra piuttosto la paura, l'ansia. Come se i deficit della madre fossero una minaccia. Come se la sua fragilità risultasse intollerabile, perché capace di mettere a rischio l'incolumità del figlio.

Stupore, irritazione, collera. Paura. Mia madre 'dimenticava'. Le capitava di ripetersi, di chiamare me col nome di mia sorella e lei col mio, di fare più volte la stessa domanda. Dimenticava o non ascoltava? Lacuna di memoria o calo d'attenzione, d'interesse? Comunque fosse, lei era altrove e io ero sola. Poi è morta. Avevo quindici anni e non avevo finito di crescere. Non aveva più nessuna importanza interrogarsi sulle sue amnesie o distrazioni. La lacuna ero diventata io. All'improvviso. Lo spazio di una malattia che non si cura e a un tratto non c'era più nessuno a cui rivolgersi. Al confronto i deficit di memoria di una madre anziana e malata sembrano un lusso, qualcosa a cui dedicarsi con allegria. È l'assenza del corpo il vero deficit: l'impossibilità di andare a rintracciare almeno in un volto, in uno sguardo, in qualche impercettibile movimento delle mani, nelle pieghe di una voce, il filo che lega al proprio passato. Specchio cieco dell'assenza: ci si sta davanti in cerca della propria immagine, bella, brutta o distorta che sia, e ci si ritrova soli a parlare alla luna. La morte allora smette di essere accidente e diventa abbandono: la madre si sottrae alla figlia per un difetto d'amore e la condanna così a pensarsi, per sempre, come la non amata, come colei che non ha saputo farsi amare abbastanza da tenere/trattenere in vita.

#### **Nota**

(1) Michael Ignatieff, *Deficits*, "Granta", n. 27, 1989 (Idem, tutte le citazioni in corsivo nel testo).

# Storia grigia memoria a colori

*di Lidia Campagnano*

**D**immi quando è stata varata la riforma economica, come è stata spaccata la Jugoslavia tra Nord e Sud. Dimmi: da dove sbucano questo Izegbegovic, questo Tudjman? E in che anno, si sono messi a votare partiti etnici? L'uomo della mia vita, la sera, accende il computer, ed è in grado di rispondere a domande ben più dettagliate di queste. Il suo computer, giorno dopo giorno, raccoglie il racconto di ciò che sta avvenendo nei paesi dove è crollato un sistema comunista, i dati che vengono immessi sono depurati dalle bugie dei media grazie a un lavoro di confronto tra le varie fonti. Mentre lui fa questo lavoro della memoria, a me capita di fantasticare o di stirare, di leggere o di lavorare a maglia. Riesco a essere, insieme, gelosa di quell'arnese e di quel lavoro di memoria, e grata per quell'argine che viene offerto, su richiesta, al possibile dilagare senza sponde del mio pensiero così terribilmente solitario sulle cose del mondo. In quel computer sta qualcosa come una metafora della trappola in cui mi trovo. Perché è con avidità assoluta che sono diventata grande, almeno all'apparenza, facendo mia la memoria storica degli uomini, prima nella scuola, poi negli anni dell'esperienza politica. La passione che ho messo nel divorarla mi ha reso spesso più memore di loro: quasi una custode, anziché del focolare, della loro narrazione. Passione e immaginazione. Anche questo mi porto dietro dall'infanzia: la tendenza a girare dentro la mia testa un film con protagonista femminile per ogni epoca, fase, luogo ed evento storico appreso. Dagli antichi egizi fino, diciamo, all'altro ieri.

Mi torna alla mente un rito, che non so più dove si ambienta né quando: presso una delle popolazioni del mondo, quando il riso stenta a crescere, la donna si accovaccia accanto alle piantine e racconta loro la storia del riso, la sua origine, per incoraggiarle. Ma in mente mi viene anche la paura, oggi evidente, un tempo forse inconscia, che provo nei confronti dell'uomo immemore, o meglio dell'uomo che non lavora alla conservazione e all'elaborazione

della propria memoria storica. Uomo incivile, uomo-bestia, truffatore di se stesso e del prossimo: la scena storica oggi è piena di uomini del genere.

Non è amore, questo custodire la memoria altrui arricchendola di immagini, facendola rivivere come un film, cioè come un'opera propria? E amore. Di quelli che possono finire in delusione però. Amori da figlie illegittime, mai riconosciute. Figlie votate perciò alla devianza: quel patrimonio altrui è stato da me furteggiato, traendone come reperti le parole ad una ad una così da poter narrare, descrivere e persino tentar di cantare e dipingere quel che in quella storia non c'era e non c'è. I film della mente non si limitano ad abbellire il racconto storico altrui, sono anche tentativi di effrazione dei luoghi altrui.

Oggi devo far ricorso all'uomo della mia vita, che mi comunichi con le sue parole vive i dati della memoria storica, perché niente mi opprime e mi deprime quanto la lettura delle narrazioni storiche socioeconomiche e politiche. Una specie di colata grigia mi impiomba la mente quando tento di documentarmi su ciò che quella memoria si ostina ad archiviare e si sforza vanamente di elaborare, senza ricordarsi che al mondo sono sempre esistiti sia gli uomini che le donne. Un soffio mortuario, in luogo della luminosità teorica, viene dalle pagine di storiografia segnate da una sessualità indifferenziata. Non è questione di enunciazioni teoriche, non sento il bisogno di omaggi alla memoria di carattere sessuato: basta il tono della voce, l'aura, insomma una qualità del linguaggio. In luogo dell'antica avidità è subentrata la saturazione. Mi dico che è giusto così: come essere avide, come desiderare un Corpo Teorico senza il colore e il calore dell'umanità, cioè delle relazioni sessuali? È sintomatico - così penso - che, nel momento in cui forse tanti uomini percepiscono la memoria storica non più come premessa della loro creazione, né come fiume nel quale nuotano fin dalla nascita e nel quale continueranno a nuotare, ma come materia melmosa dalla quale liberarsi, si sprigiona una forte tentazione alla bestialità. Azzerare il mostro della storia, indifferenziato e indifferente ad ogni singola vita che differenziata è. Ricominciare dalla bestia, piena di impulsi sessuali ciechi. Ma è un circolo vizioso: non ripartono da nessuno zero. Al contrario, diventano macchine, mosse, appunto, da un'energia totalmente indifferenziata.

Forse soltanto una donna può amare a tal punto la storia e la memoria altrui, quella, scritta dall'uomo, da soffrire della sua distruzione. Forse una donna può arrivare ad amarla senza illusione e perciò senza oblio di sé, della propria storia e soprattutto del proprio presente e del proprio futuro. Voglio dire che, se conosco il prezzo pagato a quello sforzo clandestino di

abitare la memoria altrui e di arredarla con immagini e sogni, e se riconosco l'inutilità dei lamentosi appelli e dei tentativi di seduzione nei confronti dei padri simbolici, perché porgano orecchio alla legittimità della loro progenie femminile - eterna maternità e eterna infanzia insoddisfatta delle donne - tuttavia non intendo affiancare alla distruzione maschile della memoria una qualche mia distruttività vendicativa. Perché conservo una certa fierezza per quell'antica adolescenziale capacità di intravedere nella memoria storica altrui una bellezza nascosta, una bellezza mai venuta alla luce, un desiderio di bellezza, di vita e di creazioni che, qualunque origine abbia, ovunque sia stata rubata, ora è mia a pieno titolo e sta custodita nelle parole, nei linguaggi così appassionatamente appresi.

E adesso che mi ribello alla mia troppo lunga storia di traduzione, di abbellimento, di forzatura delle barriere che circondano la memoria storica - adesso che lavoro a maglia per un bisogno di equilibrio non più misterioso ai miei occhi - mi accorgo che, forse, l'eco frammentata di un'altra quasi irriconoscibile memoria si dev'essere depositata in me, che deve essere stata quell'eco a vedere e a valorizzare, dietro al tema della gloria, quello della fatica non celebrata dell'individuazione di ogni essere umano; dietro il volo delle grandi idee, la percezione del limite, dei limiti della vita di ciascuno e di ciascuna; dietro le grandi utopie e le altrettanto grandi e pericolose imprese di trasformazione, di rivoluzione, il piacere di progettarsi, di progettare. Il piacere e la fatica della crescita, della metamorfosi, del progetto di sé: una sempre frustrata memoria delle frustrate speranze femminili, ai miei occhi così ben incarnate nel ricordo di mia madre. E posso anche permettermi di pensare che in me si ricomponga, grazie alla creazione di immagini e di parole, la memoria corporea di un"esserci state", in quella storia raccontata da altri e oggi frequentemente distrutta come per i capricci di un bambino alle prese con la scatola delle costruzioni: perché dietro a ogni festa delle *polis* costruite dalla storia, come dietro a ogni distruzione delle medesime, c'erano, ci sono, le mani femminili e il silenzioso immaginare. Pensiero, questo, che toglie ogni innocenza e anche ogni desiderio di tornare all'infante che si appella al padre. Pensiero che fa adulte. Pensiero che non annulla, nei confronti dell'altro sesso, un desiderio d'essere ascoltate. Semplicemente. Come ascoltato è stato il racconto di quell'altra memoria storica. Per anni le donne che conosco hanno cercato, fra di loro giustamente, di imparare l'arte del racconto di sé, che è stato racconto e resoconto di come nasce una coscienza, di come si realizza una crescita, di come si tesse la tela delle relazioni, delle umane convivenze: *in realtà*, e non solo nelle fantasie di chi finora ha detenuto l'esclusiva della memoria. Anche l'apprendimento di quell'arte va sedimentando in una memoria, e di nuovo è una memoria da custodire, da proteggere. Contro quale avversario? E

chiaro: contro il potere di risucchio del passato e della memoria altrui, contro la sua presunta separatezza dalla storia altrui, anche. Contro l'insensata competizione con l'altro. Contro il fascino della distruzione della memoria. Se devo immaginare un mio obiettivo - un nesso creativo, tra questa memoria restaurata come si farebbe per un'opera del passato riportata alla luce - un nesso creativo tra passato e futuro, posso immaginare la nuova possibilità di bellezza che nascerebbe dall'intrecciarsi di memorie diverse in tele ancora mai viste. Dev'essere questo desiderio, a farmi lavorare a maglia, qualche volta, accanto a un computer.

# Vivere tra due lingue

di Marina Camboni

## Colonialismi

**L**ucy, la protagonista dell'omonimo romanzo autobiografico di Jamaica Kincaid, a diciotto anni, lasciata la piccola isola di Antigua, va a Chicago per lavorare come baby-sitter presso un'agiata famiglia intellettuale. Mariah, la madre delle due bambine che accudisce, instaura con lei un rapporto di affetto e di amicizia e le fa da guida e da maestra dentro il nuovo universo culturale. Una mattina la conduce in una radura del suo parco preferito e, dopo averle coperto gli occhi con un fazzoletto, la invita a guardare. Davanti a lei s'apre una distesa di fiori gialli che, quasi per istinto, Lucy sente di odiare. Sono *daffodils* (narcisi) le dice Mariah, estasiata. Ma a Lucy il nome *daffodils* ricorda solo la poesia di Wordsworth intitolata a quei fiori e la colonizzazione inglese, e con rabbia dice: "Mariah, ti rendi conto che a dieci anni sono stata costretta a studiare una poesia su dei fiori che non avrei visto se non diciannove anni dopo?" La parola, e i fiori a cui si riferisce, le ripropongono la scena di conquistati e conquistatori, di bruti travestiti da angeli e di angeli ritratti come bruti. E laddove Mariah vede dei bellissimi fiori, ella vede "solo dolore e amarezza".

La storia raccontata da Kincaid è quella di una scissione imposta fra l'universo del vissuto e l'universo culturale chiamato a fare da filtro di sé e del mondo. *Daffodils* è per la protagonista una parola vuota di realtà, divenuta piuttosto sintesi ed emblema di una cultura altra e prevaricatrice.

Anche nella mia storia il tradurre poesia è legato alla consapevolezza di una asintonia fra esperienza e mondo appreso; è forma di ribellione alla subdola colonizzazione maschile esercitata tramite la scuola e le istituzioni sociali. Ma questa consapevolezza non sarebbe andata oltre il livello ideologico e comportamentale se non fosse stata accompagnata da una



sorta di affascinazione, conoscitiva estetica e liberatoria operata su di me da scrittrici come Virginia Woolf, Adrienne Rich, Hilda Doolittle, Toni Maraini. Ognuna delle autrici che ho tradotto ha contribuito a una nuova apertura del mio sguardo sul mondo e dentro me stessa, mi ha spinto a interrogare le parole che avevo, a cercare di capire quali, come *daffodils* per Lucy, corrispondevano a realtà che non mi appartenevano e quali dovevano essere cercate, e trovate. In questo la mia attenzione si è rivolta oltre i confini ritagliati dalla mia professione, oltre la poesia delle donne americane avvantaggiate da una cultura egemone, verso culture e rappresentazioni delle esperienze delle donne le più diverse. Tradurre è stato ed è come acquisire più sensori di percezione, trovare più "parole per dirlo". La poeta che traduco è per me, come Virgilio per Dante, una guida, una persona a cui prestare fede e poi lasciare per seguire altre mete. Il mio incontro con Toni Maraini, vissuta a lungo in Marocco, autrice di uno dei più bei romanzi italiani degli ultimi venti anni, di recente ristampato con il titolo *La murata* (La luna, Palermo, 1991) e di diverse raccolte di poesie in francese, è stato fondamentale a riguardo. Un dialogo con lei, pubblicato nel volume *L'esotismo nelle letterature moderne* per la cura di Elémire Zolla (Liguori, Napoli, 1987) testimonia del rapporto di scambio e di scoperta instaurato con la donna ma provocato dalla lettura delle sue opere. C'è tuttavia un momento, un fatto, una illuminazione che sta all'inizio di tutto. Lo ricordo perfettamente, con la precisione e l'intensità di allora. Sono passati quindici anni e, come ogni volta che ci ripenso, anche ora, mentre scrivo, provo la stessa emozione. Penso che sia uno dei miei "momenti di essere", per usare le parole di Virginia Woolf. Seduta al tavolino in uno dei piani della Biblioteca del Congresso a Washington, immersa in una penombra polverosa, facevo il mio dovere di studiosa leggendo quanto potevo intorno al dibattito sulla lingua 'americana' da Noah Webster a oggi. Quel giorno, smesso il libro odoroso di passato, presi dalla cartella un volumetto che avevo appena acquistato, dal profumo stuzzicante di stampa fresca. Era *Dream of a Common Language* (Sogno di una lingua comune) di Adrienne Rich. Lessi le poesie difilato. Dalla prima all'ultima, e ritorno. Per la prima volta sentivo che quelle poesie erano indirizzate non a un anonimo lettore, ma a me, proprio a me. Le parole erano vive. Erano un atto di comunicazione riuscito. Per la prima volta sentivo che la poesia non era un oggetto da contemplare con reverenza, un testo da addomesticare nella versione in prosa, o da analizzare in un virtuoso esercizio critico. Per la prima volta avevo la consapevolezza che *quelle parole non solo erano scritte da una donna ma erano rivolte a una donna*. Erano state capaci di muovere dentro di me materiale e detriti sedimentati da qualche parte. Quelle parole non mi lasciavano indifferente, mi svegliavano da un lungo sonno. Erano il mio principe azzurro. Dopo il sonno,

l'azione. Decisi di tradurle, quelle poesie (un buon numero fu pubblicato poi da "In forma di parole", 1984, n. 4). Adrienne Rich, donna di grande rigore intellettuale e generosità politica, era già famosa negli Stati Uniti, poeta riconosciuta, critica e teorica femminista. Lo sarebbe divenuta presto anche in Italia, anche se solo come teorica. Eppure sarà la sua poesia che la farà restare nella storia.

Sono molte le iniziative legate a quel risveglio. Un laboratorio di poesia organizzato al Centro Studi DWF negli anni in cui ne fui responsabile. Con un ristretto gruppo di poete continuai in seguito (e continuo) a collaborare. Da questa collaborazione nacque la raccolta *La doppia immagine e altre poesie* di Anne Sexton (1989) che fu poi il primo libro della collana di traduzione Esperidi, da me diretta per l'Editore Sciascia di Caltanissetta. Parallelamente alla collana è poi partito un progetto nazionale di ricerca dal titolo "Tradurre poesia: genere, lingua, culture, interpretazioni delle poesie di scrittrici americane del Novecento". Vi sono state coinvolte americaniste di sei diverse università italiane, già impegnate nella traduzione di poesie di donne, e due linguiste, Marina Sbisà e Patrizia Violi, il cui contributo è stato fondamentale, soprattutto al momento di impianto del lavoro linguistico e di studio dei problemi legati all'identità del soggetto del discorso poetico e alla sua rappresentazione. Scopo del gruppo era costituire un *corpus* comune di testi di scrittrici che avevano cercato una trasformazione della cultura nella forma e nella lingua delle loro poesie, e a partire da quelli esaminare la correlazione di cultura, lingua, genere, etnia e traduzione.

Per quanto non potessimo coprire nel nostro numero limitato l'intero panorama della letteratura americana del novecento, le autrici da noi scelte potevano dirsi rappresentative. Laura Riding (tradotta da Daniela Ciani di Venezia) e Hilda Doolittle (tradotta da me) permettevano di percorrere l'evoluzione della rappresentazione del soggetto donna dagli albori del modernismo agli anni cinquanta. Elizabeth Bishop, tradotta da Bianca Tarozzi, costituiva una sfida a una rappresentazione sessuata dell'identità e insieme un passaggio obbligato verso i drammi d'identità di scrittrici degli anni cinquanta come Sylvia Plath (tradotta da Gabriella Morisco) e scrittrici che rivendicavano la differenza di razza e di etnia e quindi di tradizioni culturali e di identità come l'ebrea Irena Klepfiz (tradotta da Liana Borghi), e le indiane Joy Haijo (tradotta da Laura Coltelli) e Leslie Maimón Silko, tradotta da Cinzia Biagiotti.

I frutti del lavoro svolto dal gruppo, individualmente e collettivamente, sono ormai maturati. Questo autunno usciranno la *Trilogia* di Hilda Doolittle, per mia cura e *I Libri di Geografia* di

Elizabeth Bishop per cura di Bianca Tarozzi, sempre nella Collana Esperidi di Sciascia, con il testo originale a fronte, note, breve biografia letteraria e saggio interpretativo. Il prossimo anno sarà la volta delle poesie di Joy Haijo e del volume collettaneo di saggi di fine ricerca.

### **La lingua particolare e la lingua poetica**

Quando si traduce si ha sempre davanti dei testi precisi che pongono problemi precisi. E, se una conoscenza della lingua da tradurre è condizione necessaria, non è certo condizione sufficiente. Ci si deve immergere nella lingua del testo fino a immaginare il mondo da questa posto in essere, fino a vedere e toccare gli oggetti, provare emozioni e sensazioni, vedere personaggi o immagini muoversi, comprendere le idee che prendono forma incardinandosi in diversi punti del discorso poetico. Cosa cerca il lettore nei testi che legge? Si chiede Virginia Woolf. E risponde, non pagine piene di buon senso e di onestà; ma "il suono del mare e il rosso della rosa, la musica, l'immagine e la voce che parla dal cuore" (*All About Books*). Niente di meno che la vita deve ritornare a chi legge i testi tradotti, e non pagine oneste e di buon senso. Spesso, perché ciò sia possibile è necessario conoscere a fondo l'universo dell'autrice, riviverne le esperienze, fare le sue letture, ricostruire quel tessuto di conoscenze e di realtà che danno significato particolare ai suoni, alle immagini, che trasformano la lingua collettiva nel suo idioletto. Da quella lingua particolare prende avvio una nuova dimensione del tempo linguistico, del tempo della conoscenza. Se la poesia tocca le corde profonde dell'umano e del cosmico, pur parlando un linguaggio singolare e del presente, le sue parole si proiettano verso il futuro.

Nella poesia, poi, ogni minimo aspetto della lingua, ogni silenzio entra nel senso complessivo. Un senso che - e va ben precisato - non è né la somma né la moltiplicazione dei significati prodotti dall'intrecciarsi dei livelli linguistici nel discorso poetico. È certamente il senso che l'autrice ha voluto dare, il senso in cui tutti i sensi dell'esperienza si reincontrano. Ma è anche qualcosa d'altro, qualcosa che sta dentro le parole e le loro composizioni, anche indipendentemente dalla deliberata volontà di chi scrive. Perciò ogni traduzione è non solo frutto di conoscenze, linguistiche o fattuali, ma è anche risultato del lavoro di scavo, di ricostruzione. Come nell'autrice, nella traduttrice tutti i sensi - quelli del corpo ma anche l'immaginazione, il senso estetico, il senso musicale - e l'intuito devono cooperare. E, come nella poesia d'origine le parole possono confluire su un'emozione, un'immagine, o su una parola in cui tutto si condensa, così nel testo tradotto tutto deve ritornare a quel punto. Porto

un esempio. Nella sezione 25 del primo libro della *Trilogia* di Hilda Doolittle, un poemetto in cui poche parole si caricano dell'emozione del desiderio, leggiamo:

*Take me home where canals*

*flow*

*between iris banks:*

*where the grasshopper says Amen, Amen, Amen.*

*Portami a casa dove canali*

*scorrono tra rive di iris*

*dove la cavalletta dice Amen, Amen, Amen.*

Qui *home* assume una carica di senso che va oltre il significato letteralmente e metaforicamente associato alla parola.

*Home* è non solo casa e patria, è anche luogo del desiderio. L'accento che vi ricade, il silenzio che segue la parola, posta in fine di verso, prolunga come in un'eco il suono [m] già preceduto dal dittongo [ou] e da un'aspirata. Tutto confluisce a creare un immaginario linguistico in cui aspirazione e desiderio, mancanza e sofferenza si incontrano. In *home* domina non tanto il significato, quanto la funzione tensiva e espressiva. Non è stato difficile tradurre questo testo. Ma nel mio caso ho dovuto far cadere l'enfasi sul verbo "portami", e quindi sul movimento più che sulla *méta*, e a questo associare lo *scorrere* dell'acqua lavorando sul suono [r] riproposto ancora in "tra", "rive" e "iris". Questi versi sono stati scritti nel 1941, in una Londra devastata dai bombardamenti. Da Londra, l'autrice americana vede la madrepatria come luogo di ritorno e di salvezza. Ma per lei, artista e donna, ritornare in patria significa innanzitutto ricongiungersi con la propria nascita, con la propria madre e con la spiritualità femminile. Significa riappropriarsi del divino da cui nasce il testo letterario capace di rigenerare una cultura insidiata dal perenne ricorrere di guerre e distruzioni. E, sebbene la poesia sia un'invocazione al dio Amen Cristo, "casa" qui indica anche le paludi del Nilo, abitate da Iside, emblema di quella condizione di libertà eteriche e di disseminazione del divino femminile che per Bachofen caratterizza la storia dell'umanità precedente l'egemonia del dio patriarcale. Una

parola semplice come *home* è il luogo in cui converge il resto del testo. Diverso è il caso del verbo *flow*, che da solo occupa il terzo verso. Qui la parola isolata, la fluidità dei suoni, il silenzio che precede e che segue, ci spingono a immaginare, a vedere con i nostri stessi occhi i "canali che scorrono" nelle paludi egiziane, sollecitando non l'emozione ma la visione.

"Annullava se stessa nel tentativo di tradurre quelle parole greche. Era manifestamente ambiziosa", racconta di sé Julia, la protagonista di uno straordinario romanzo autobiografico di Hilda Doolittle (*Bid Me To Live (A Madrigal)*, 1960), che nel passato aveva tradotto scrittori greci. Per Julia le parole contengono al loro interno altre parole e, a guardarle con attenzione, rivelano un verso particolare, un angolo magico che conduce da qualche parte. "Chiunque può tradurre il significato delle parole" ella considera, ma lei vuole "la forma, l'emozione della parola appena coniata". Per restituire il sapore della parola appena coniata il dizionario e la lingua quotidiana non bastano. Come dice Marina Cvetaeva in una lettera a Rilke, scrivere poesia è già tradurre dalla lingua materna in un'altra. E questa una lingua universale, che attraversa i confini e le culture ed è costantemente presente, insieme a ogni lingua particolare, nel testo poetico. E questa lingua che bisogna conservare anche nella traduzione. Per trovarne le parole bisogna attingere da coloro che sono poeti e poete e da quanti non si accontentano, ma lavorano la lingua in modo da modellarla su quel mondo configurato dall'esperienza, dai sogni dalle visioni individuali. Un mondo unico eppure aperto, capace di suggerire a chi legge la parola di un sentimento rimasto fino allora confuso, di far vivere un'esperienza affine, di lasciar libero corso a un'emozione a lungo trattenuta. La traduttrice di poesia deve conoscere la propria lingua nelle più minute sfumature di senso e di suono. Deve attingere laddove trova maggiore ricchezza, ma deve anche guardare entro se stessa e talvolta deve poter osare, creare nuove combinazioni, e forse anche mutuare da altre lingue, adattare e allargare la lingua disponibile.

### **Vivere tra due lingue**

"Io traduco i suoi libri e vivo fra la sua lingua e la mia" scrive la protagonista di un racconto di Susan Sontag (in *I, Etcetera*).

Tradurre è passione ma è anche competenza, capacità di muoversi tra due universi di esperienza, tra due culture, due lingue, restando consapevoli di essere il baricentro. Perché, se è vero che la poesia comunica in una lingua universale, è anche vero che è scritta in una lingua particolare, con caratteristiche proprie, che la rendono unica, differente da qualunque altra.

Nel racconto di Susan Sontag la protagonista, traduttrice di professione, riflettendo sulla lingua inglese si rende "conto che questa è forse l'unica lingua al mondo che mi permette di lasciare aperto il problema del genere (certo, bisogna tenersi lontani da un rivelatore *his* o *her*, ma non dovrebbe essere difficile). Tutte le lingue che conosco sono saturate dal genere". Trionfante conclude: "Ho il piacere di scrivere, io stessa, qualcosa che *non può* essere tradotto". Chi traduce vive in un luogo senza consistenza. Può annullarsi, come la Julia di Hilda Doolittle e come sembra fare la protagonista del racconto di Sontag, che può nascondere, insieme al genere grammaticale, anche il proprio genere sessuale all'interno della lingua inglese. O può, partendo da questa consapevolezza, usare la presenza e l'assenza di genere per far filtrare la propria presenza, marcare il testo tradotto. Se la traduttrice è mediatrice, certo la sua mediazione non è neutra. La mediazione tra due lingue è anche un filtro da due culture in cui può inserirsi la prospettiva e la visione del mondo di chi traduce.

Per chi traduce dall'inglese in italiano si pone il problema del passaggio da una lingua dove il genere ha un uso limitato a una dove il genere grammaticale governa ogni espressione. Ogni soluzione a questo problema è di fatto una scelta di mondo oltre che un'imposizione della lingua. Porto degli esempi dalla mia traduzione della *Trilogia* di Hilda Doolittle. Alcuni versi di una sezione recitano: "recover the secret of Isis, / which is: there was One / in the beginning, Creator, / Fosterer, Begetter, the Same - forever / in the papyrus swamp / in the Judean meadow". Qui le parole chiaramente rifiutano di definire il genere di *One*, anzi, fanno sì che l'unità divina non solo accolga le caratteristiche del divino maschile e femminile, ma che la capacità generatrice, femminile, diventi tratto dominante del divino universale. Nella mia traduzione, il nome della dea Iside impone l'uso del femminile. I versi italiani leggono: "C'era Una / all'inizio, Creatrice/ Nutrice, Sempiterna, Generatrice": qui si è inevitabilmente operata una semplificazione. La dea si è sostituita al dio maschile e non si è in nessun modo potuto recuperare quel 'prima' divino che precede la differenziazione. In un altro caso l'io poetico nel testo dice "we do not forget/ Love, the Creator, / *her* chariot and white doves". *Her* si riferisce alla dea dell'amore. In italiano, tuttavia si è creata una tensione fra il genere di 'amore', che è maschile, la concordanza grammaticale che ne deriva, e l'identità femminile della dea Venere. Il risultato è il seguente: "senza scordare/ Amore, la Creatrice, / col carro e le bianche colombe".

Ancora diverso è il caso in cui non solo il genere grammaticale, ma anche una serie di rappresentazioni culturali, ormai parte integrante del simbolismo delle lingue, vengono messi

a confronto. E questo il caso delle due sezioni della *Trilogia* dedicate dalla Doolittle alla conchiglia e al verme, esseri con cui l'io poetico si identifica. La conchiglia, *shell* o *shell-fish* in inglese, viene da lei definita anche *craftsman, master-mason* che crea la perla al proprio interno. L'autrice usa il pronome neutro *it* ogni qualvolta si riferisce alla conchiglia e ai suoi sostituti, mentre io devo alternare il femminile di "conchiglia" al maschile di "artigiano" o "muratore". Ma più avanti nel testo, quando l'io poetico esplicita il suo sentirsi affine alla conchiglia, io recupero il terreno perso e al genere indefinito del soggetto inglese I attribuisco un genere, e quindi un'identità femminile, traducendo il participio passato e l'aggettivo "closed in, complete, immortali" con il femminile "chiusa dentro, piena, immortale", interpretando come indicazione di genere il simbolismo femminile della conchiglia ed estendendolo al soggetto di parola nel testo.

I casi sarebbero molti, ma gli esempi riportati illustrano abbastanza la gamma di problemi legati a questo aspetto così minimo e così essenziale. In un bel testo, dal significativo titolo "Potere e pericolo: le poesie di una donna comune" (che ho incluso nel volume *Poesie e Saggi di Adrienne Rich*, Roma, La Goliardica, 1985) A. Rich scrive: "la poesia è concentrazione del potere della lingua, ovvero del potere del nostro rapporto profondo con tutte le cose dell'Universo".

Ma precisa anche che la poesia "è, tra l'altro, critica della lingua". La lingua molto può essere modificata con "l'accostare le parole in nuove configurazioni, nel semplice ma enorme cambiamento che l'uso di pronomi al femminile provoca, nel rapporto che la ripetizione, la rima, il ritmo creano fra le parole, nel modo in cui una echeggia l'altra". La traduttrice non sceglie le idee, ma sceglie la lingua.

E, come la poeta per Adrienne Rich, può usare in modo critico la lingua in cui traduce il testo poetico.



## Le parole cambiano casa

di Anna Nadotti

**D**i parola in parola, di virgola in punto, nel silenzio improvviso o prolungato dei trattini cerco corrispondenze, parole anche introvabili. Non so se lo faccio per me o per l'altro/a cui presto la mia lingua. Quel che so per certo è un curioso piacere nel leggere ad alta voce una duplicazione sdoppiata.

"Lo spazio vuoto di queste pagine bianche mi riempie di paura e desiderio. Posso scrivervi quello che voglio, dunque come decidere da dove cominciare? Con questo libro posso fare di me una vera scrittrice..." (1). In queste parole che Antonia S. Byatt fa dire - o meglio scrivere nel diario - a Sabine, uno dei personaggi del suo romanzo, trovo un buon punto di partenza per dire di quel lavoro vagamente perverso, faticoso e bizzarro che è il tradurre letteratura.

Chi traduce non trova di fronte a sé spazi vuoti né pagine bianche. Non può scrivere quello che vuole, forse può decidere dove cominciare, già sapendo però che l'inizio e la fine li ha stabiliti un altro. Che pure, paradossalmente, gli si affida, lasciandogli il compito di raccontare di nuovo, per quanti non intendono la sua lingua.

Proprio il compito di ri-raccontare accomuna chi scrive a chi riscrive, l'autore al traduttore, generando in entrambi quei sentimenti di paura e desiderio che pure nascono da ragioni diametralmente opposte. Non del bianco o del vuoto si ha paura, accingendosi a tradurre. Del nero e del pieno, piuttosto. Di uno spazio che è già tutto occupato, e che va, in un certo senso, riaperto. Di una storia che è già tutta inventata, che ha confini precisi. E il desiderio è piuttosto quello di lasciare una traccia, pur rispettando dell'altro le scelte, le parole e la storia. Che cos'è, infatti, il tradurre, se non l'atto di ricevere parole altrui, farle proprie e trasferirle nella propria lingua, riscriverle per altri che leggeranno e ascolteranno queste, non quelle? Senza dubbio per via di questo strano meccanismo di appropriazione e restituzione, tradurre tendenzialmente implica, almeno sulle prime, identificazione di chi traduce con chi ha scritto, e può produrre

smarrimento di sé. In qualche misura, anzi, lo smarrimento è necessario, a condizione di sapersi poi ritrovare. Se chi traduce anche scrive, occasionalmente, in proprio, si hanno strane sorprese. Ammutolisce talvolta la propria scrittura, scalzata dalla nuova, 'abusiva'. Curiosa sopraffazione, ricercata e voluta. Ogni volta che mi accingo a tradurre, devo come accantonare parti di me, sprofondare nella lingua dell'altro, rinunciare a me per un tratto. Le due scritture si sovrappongono, scivolano una accanto all'altra, si scrutano a vicenda, con fiducia ma anche con dispetto, per ciò in cui si ritrovano e ciò che reciprocamente si sottraggono. Forse per questo l'iniziale attenzione e fedeltà deve far spazio ad alcune infedeltà che restaurino la necessaria distanza e colmino la differenza tra una persona e l'altra, tra una lingua e l'altra. Così che alla fine identificazione e smarrimento, rispetto e distanza producano una diversa scrittura in cui la prima possa specchiarsi, riconoscendosi.

Non volendo qui parlare di tecnica o teoria della traduzione, bensì del mio tradurre, provo una sorta di pudore, perché è come parlare di un incontro e di quel che ne è nato.

Un duplice incontro, con se stessi e con l'altro. Non diverso da quello che avviene in analisi, quando ci si avvicina a poco a poco a una frase compiuta sostenuti dalle parole e dai silenzi di un altro. E nel libertinaggio intrinseco al mestiere di traduttore, in cui gli incontri necessariamente si susseguono, credo avvenga però un incontro fondamentale, quello che, in qualche misura, trasforma in scelta professionale un'esperienza forse casuale, o rimasta a lungo ludica e privata. E l'incontro con un autore o autrice con cui ci si sente in sintonia profonda, le cui parole sollecitano le proprie, e il desiderio di non sottrargliele, al contrario, restituirgliele per quanto possibile intatte ricreando nella propria lingua l'atmosfera, la musica, le storie che ha inventato. Succede lo stesso nel discorso amoroso tra due persone che hanno lingue differenti e ad ogni passo si accende una sfumatura leggera di significato, che renderebbe plausibile più d'una traduzione e al contrario, impercettibilmente ma senza incertezze, ne autorizza una sola. Un rispetto che produce armonia, e viceversa. In questo senso per me è stato decisivo l'incontro con la scrittura di Amitav Ghosh, e con quel suo *Le linee d'ombra* (1), che fin dal titolo - in inglese *The Shadow Lines* - evocava antichi amori letterari e alludeva a molteplici chiavi di lettura. Il continuo mutare del punto di vista, l'andirivieni narrativo tra più d'un passato e il presente, tra un continente e un altro, tra maschile e femminile, implicava un lavoro di parola e memoria che suscitava in me corrispondenze profonde. Difficile spiegare, meglio un brano della mia traduzione dell'inglese nitido e intenso di Ghosh:

"Era successo tanto tempo fa, ormai non sapeva più se tutto ciò fosse davvero accaduto o se fosse frutto della sua immaginazione. Sapeva però che era così che lui voleva incontrare lei, May: come un'estranea, in mezzo alle rovine. Desiderava che loro due potessero incontrarsi come due perfetti sconosciuti - stranieri venuti dal mare - ancora più estranei l'uno all'altra proprio perché si erano già conosciuti. Desiderava che potessero incontrarsi lontano da amici e familiari, in un luogo senza passato, senza storia, liberi, davvero liberi, due persone che si mettono insieme con l'amara libertà degli estranei" (2).

Oppure il dialogo con la nonna del narratore bambino:

"Tha'mma, come pensi di potermi insegnare la grammatica? Non sai la differenza fra venire e andare. [...] Ma naturalmente l'errore non era suo, è nella lingua. Ogni lingua assume un proprio centro, un punto fermo e preciso dal quale andarsene e al quale ritornare, e quello che mia nonna stava cercando era una parola per indicare un viaggio che non è un ritorno né una partenza, un viaggio che consiste esattamente in questo, nella ricerca di quel punto fermo che permette un uso corretto dei verbi di moto". Mi sembrarono perfette, quasi definitive, le parole inglesi dell'indiano Ghosh, per dire la dolorosa densità dell'immaginario amoroso, e l'asprezza e la pena che il contrasto "disordinato" tra luogo di nascita e nazionalità può generare. E arrivavano proprio nel momento in cui si cominciava, anche tra donne, a discutere di diversità che non erano più soltanto di genere, e s'imponevano per l'urgenza dei problemi che sollevavano. Mi sembrò una coincidenza fortunata e preziosa poter dar voce nella mia lingua a quelle parole. E ricordo la mia emozione nel rileggere, nel verificare l'eco che si creava tra una lingua e l'altra. Scrittura e traduzione come trama e ordito per un solo tessuto. Senza competizione. E la solitudine del traduttore si riempiva di voci, che reclamavano non soltanto parole, ma viso, mani e corpo. Credo sia stata proprio questa l'esperienza che mi ha spinto a fare del tradurre il mio lavoro, in cui hanno trovato conciliazione alcune passioni della mia vita, la passione per la lettura e la scrittura, scrittura *destinata* a un lettore che deve trovare nel testo la stessa atmosfera, trame lo stesso piacere di chi ha letto in lingua originale: la passione per le Storie e la storia; la passione infine per la ricerca di parole e linguaggi che già coltivavo negli anni di insegnamento con la soddisfazione di vederla trasmessa agli allievi.

Mi vengono in mente i versi di una poesia di Valerio Magrelli:

"L'imballatore chino che mi svuota la stanza fa il mio stesso lavoro. Anch'io faccio cambiare casa alle parole, alle parole che non sono mie e metto mano a ciò che non conosco senza capire

cosa sto spostando. Sto spostando me stesso [...]".

In un certo senso spostare dall'inglese all'italiano le parole di Ghosh ha accompagnato uno spostamento interiore, e non soltanto, che avveniva nella mia vita. Capivo di me traducendo, traducevo e capivo, insieme con i nodi sintattici e grammaticali si scioglievano altri nodi. Così il trasloco si è trasformato in viaggio. Numerosi viaggi, ormai, in compagnia di un altro/a, e altri/e ancora, in ogni caso con una valigia sola, in cui ogni tappa viene decisa tacitamente in due, e strada facendo può capitare di diventare amici.

### **Note**

(1) Antonia S. Byatt, *Possessione*, trad. Anna Nadotti e Fausto Galuzzi, Einaudi, Torino, 1992.

(2) Amitav Ghosh, *Le linee d'ombra*, trad. Anna Nadotti, Einaudi, Torino, 1988.

# La riconoscenza dell'altra

*di Anita Raja*

**C**hiunque abbia tradotto con consapevolezza di opere letterarie sa che la sua traduzione è soltanto una delle letture possibili; che si traduce sempre la propria lettura dell'originale; che si cattura del testo d'origine solo ciò che esso in quel momento ci comunica. Conseguenza: le traduzioni sono condannate - comunque, sempre, anche quando appaiono così belle da sembrare 'migliori' del testo di partenza - a impoverire l'originale. Chiunque abbia tradotto opere letterarie, credo che abbia scoperto - a lavoro ultimato - in un tempo diverso -nella lettura di altri lettori e interpreti -che nell'originale vi era altro, che 'quell'altro' non gli si era mostrato e che, perciò, nella sua traduzione era andato perduto. Insomma: mentre l'originale è mobile e si offre a sempre nuove letture e interpretazioni nel tempo, la traduzione fonda se stessa su ciò che l'atto di parola di chi traduce ha storicamente percepito e fissato.

Chi traduce lavora assillato dalla caducità della sua opera di mediazione, dalla condanna a una vecchiaia più o meno precoce del suo lavoro e soprattutto dalla povertà dei suoi mezzi in rapporto alla ricchezza del testo d'origine.

Se una donna traduce il testo di un'altra donna, questa tensione non diminuisce ma cresce. La domanda: "Quanto sarò capace di trasportare, nella lingua d'arrivo, della sua parola?" diventa: "Sarò capace di percepire e tradurre la specificità sessuale di questa individualità linguistica?". La risposta non è né ovvia, né rassicurante.

Ogni nostro atto di parola è fatto in gran parte di abitudini verbali. La lettura e la scrittura sono determinate dall'abitudine. Parliamo e scriviamo dando alle parole le vesti che le rendono presentabili nel corso degli scambi comunicativi. La tradizione letteraria ha in questo senso la forza prescrittiva di una norma di galateo. Il lettore ben educato oscilla tra godimento e cecità. Godiamo di tutte le varianti possibili ma solo all'interno della moda verbale dentro cui siamo

cresciuti come consumatori di letteratura. Le stesse violazioni ci stupiscono e ci esaltano solo se sono riconoscibili dentro le nostre abitudini di decifrazione. Alle opere di qualche valore letterario, però, ogni veste va stretta. E ciò che deborda non solo non lo riconosciamo, ma nemmeno lo vediamo, accecati dalle emozioni attivate dai nostri usi verbali. Se questo è vero in generale, è ancora più vero per le abitudini letterarie femminili, nate e cresciute all'interno della tradizione letteraria. Noi leggiamo e scriviamo secondo consuetudini comunicative elaborate dall'intelligenza maschile. La verbalizzazione del nostro mondo è in massima parte quella elaborata dalla cultura maschile. I personaggi femminili in cui ci siamo riconosciute, nelle grandi letture formative dell'adolescenza, sono frutto di un'abile mimesi maschile. Anche i personaggi femminili elaborati dalle donne-autrici nascono dall'interno delle regole di quella mimesi e ne sono spesso condizionati, perché è da troppo poco tempo che lingua e mondo femminile cercano di prendere una loro forma letteraria autonoma. Tuttavia avvertiamo (o almeno ricorriamo all'ipotesi) che non c'è scrittura femminile che non contenga almeno un passaggio attraverso cui si manifesta un mondo. Niente, però, assicura a chi è impegnata nella traduzione dell'opera di un'altra donna che sia in grado di percepire e rendere riconoscibile la specificità di quella lingua; né tanto meno che sia in grado di farle spazio dentro e attraverso il proprio linguaggio, che si è andato formando spesso in modo più subalterno, meno consapevole, meno critico.

All'inizio sembra il confronto e l'incontro tra due lingue storicamente determinate: l'originale deve sciogliersi rigo dietro rigo insieme a tutta la tradizione di cui è punto d'arrivo e riapparire in un'altra lingua che ha a sua volta la sua storia. Poi si scopre che c'è di più: il contatto tra gli universi linguistici di due persone. Chi traduce seleziona parole sue e le dispone in sintassi sotto la pressione di parole e sintassi di un'altra persona. La mia capacità di produrre linguaggio perde autonomia: do forma a discorsi che non mi appartengono attraverso parole che invece sono la mia individualità linguistica, l'insieme delle abitudini verbali che ho acquisito e a cui mi rifaccio per comunicare. Non è finita. Basta poco e presto mi rendo conto che nel tradurre sono parlata dall'originale da un lato, e dalle mie abitudini verbali dall'altro. La scrittura in lingua italiana che appare sulla carta mi appartiene solo in quanto con essa rendo possibile - sono - il linguaggio determinato in cui si compie, alla ben meglio, il discorso di un'altra persona. Nel tradurre il discorso di un'altra donna (io ho fatto finora soprattutto questa esperienza) il processo resta all'apparenza identico. Due lingue in contatto diventano presto due persone in contatto, due atti di parola che colloquiano. L'originale rende presente, accanto a chi traduce, chi scrive. E un fantasma con tono, timbro di voce, ed è un fantasma

esigente. Vuole che le sue parole diventino le tue, ma in modo che niente di ciò che gli appartiene vada perduto e tutto quello che appartiene a te sia al suo servizio. Il rapporto è ineguale in partenza. La donna che produce un testo suo, con rigore e con successo, ha attraversato le mille trappole della tradizione maschile, ha una sua scrittura, in essa ha parlato con la fatica e il piacere che si accompagna a ogni produzione letteraria. La donna che traduce, invece, è dotata del comune bagaglio linguistico da persona mediamente colta, quello stesso che reagisce e genera comunicazione secondo le consuetudini vigenti. Il dislivello è forte e accentua quelli normalmente esistenti in ogni azione di traduzione. Si aggiunge, infatti, la consapevolezza dell'audacia dell'altra, l'ammirazione e l'invidia per la potenza che le è stata necessaria per attraversare tutte le forme e approdare a quella forma, quella scrittura, che è la sua. Una donna che traduce un'altra donna scopre presto che 'fedeltà' e 'tradimento', termini classici della riflessione maschile sulla traduzione, sono insufficienti a dire qual è il problema. Diventa, anzi, improvvisamente più risibile del solito la metafora che, a proposito di traduzione, parla di 'belle infedeli' e 'brutte fedeli'. Qui si tratta invece di riconoscere in sé la donna tradotta e darle spazio. Il problema della donna che traduce è, da un lato, come iscriversi nella scrittura dell'altra donna senza cancellarne gli aspetti sessuati con le formule funzionali del suo linguaggio; dall'altro come inscrivere la propria scrittura nel proprio universo linguistico accogliendone il percorso. Ogni traduzione pretende che chi traduce faccia lo stesso viaggio, parola per parola, di chi scrive. Tradurre un'altra donna significa, in più, vigilare perché quel percorso obbligato conservi, nel passaggio da una lingua all'altra, la sua determinatezza sessuale.

Tradurre un'altra donna mette più ansia del solito. Niente assicura che l'individualità linguistica di chi traduce possa accogliere il corpo femminile passato nell'originale. Quanto più quel corpo ha trovato il suo linguaggio, tanto meno il linguaggio di chi traduce è accogliente. È più facile invece che diventi ostile. Le cose cambiano solo quando il testo comincia a produrre riconoscenza. Di questo vocabolo va percepito sia il versante della gratitudine che quello della conoscenza. E il momento in cui la lingua di chi traduce impara a vedersi nella lingua dell'altra come non si era mai vista e le è grata per questo.

È proprio questo il punto su cui conviene insistere. Una donna che traduce una donna sottopone a traslazione se stessa, si trasporta fuori, trova le parole che prima non aveva, si pone altrove, in un'altra lingua possibile dove non solo l'altra diventa riconoscibile ma anche chi traduce si riconosce. Una prassi - quella del tradurre - la cui buona riuscita sembrava essere



'farsi dimenticare' in modo da apparire al lettore un originale, viene meno. La donna che traduce cessa di essere 'muta' e parla dal di dentro del corpo linguistico dell'altra donna con una sua voce. E costretta a farlo perché solo così l'altra, in quella lingua, può avere veramente voce.

# NdT

Non Docet Theoria

di Amelia Valtolina

**È** con quella particolare nostalgia di ingenuità abbandonate, sopravvissuta malgrado il disincanto dell'esperienza, che ancora ricordo l'entusiasmo pieno di attesa con cui, giovane traduttrice ai primi scontri con un mestiere (*ministerium*) da spaccapietre e orafo quale è il tradurre, mi accinsi alla lettura di un breve saggio di Walter Benjamin, *Il compito del traduttore* (1). Da qui, così speravo, avrei finalmente appreso il mio vademecum, le regole che mi avrebbero salvaguardata dalle piccole catastrofi sintattiche che sempre di nuovo si proponevano quando il mio italiano soccombeva sprovveduto di fronte a una frase che sfuggiva a ogni presa. Certo, la lettura valse l'entusiasmo, quel testo, sul quale sarei ancora spesso ritornata, dischiuse ai miei occhi la lucida chiaroveggenza del pensiero di Benjamin, confermandomi in quel cieco amore che da sempre mi aveva legato alle parole e che ora stava facendo di me una traduttrice a tempo pieno. Tuttavia, l'attesa di qualche regola o principio operativo di efficace applicazione rimase inappagata. Va da sé, dico ora.

"E la tua grandezza che tu non possa arrivare al compimento " (J.W. Goethe) Ora, con un piccolo bagaglio di formule di stile, raccolte in viaggio nelle geografie dei libri fin qui tradotti, so che l'unica vera regola è la messa in discussione di tutte le regole dinanzi a ogni nuova frase che ci si avventura a tradurre. Ora, da tempo, ho scoperto l'insidia malandrina nascosta nel titolo originale di quel saggio benjaminiano (*Die Aufgabe des Uebersetzers*), poiché *Aufgabe* (compito) slitta significativamente nel verbo *aufgeben* (rinunciare), quasi volendo contrassegnare la definizione di questo compito con il marchio maledetto della rinuncia, sancire l'irrisolvibile incompiutezza di un compito perennemente sospeso fra vocazione e tradimento. Non è forse, infatti, il traduttore, colui che raggiunge la propria meta partendo paradossalmente dalla meta

(il testo originale) e rinunciando, per costrizione di lingua, a un approdo pienamente realizzato ovvero il sogno di Pierre Menard nella 'finzione' di Borges? Viaggio di sensi differiti, mai compiuti appieno. Progredire verso un'altra lingua nel desiderio di regredire il più possibile verso quella dell'autore che si è lasciata sul leggio. Autentico paradosso di gambero.

Ma esiste anche un altro marchio, molto più corrente, in cui, per tranello di segni, è cifrato l'ambiguo statuto della traduzione quale mestiere artigianale di cui men che poco si può tramandare. Mi riferisco a quel *NdT* che segnala, in calce di pagina, il discreto ingresso del traduttore e che potrebbe insieme essere crittogramma di una pratica in cui non v'è teoria di cui valersi, appunto: *Non docet Theoria...* A dispetto di quella neonata scienza della nostra fine secolo, la sedicente traduttologia, che con i suoi diagrammi di funzioni linguistiche non potrebbe essere più lontana dal concreto lavoro di piccone e bulino da cui nasce una traduzione che si rispetti, che rispetti cioè la lingua in cui si feconda (quella dell'autore) e la lingua in cui vede la luce dell'espressione (quella del traduttore). I significati, dunque, non cessano di confondersi. Ma così dev'essere, se nessuno meglio del traduttore può considerarsi cittadino onorario di Babele, madrepatria fin nell'etimo della Confusione senza riscatto. Perché, come già osservava Voltaire, il nome della città non significa "confusione", bensì, tanto per non cessare di confonderci, "città di Dio". (2) Imponderabili misteri della traduzione e dei suoi errori...

*"Il servizio è una via al dominio"* (H. von Hofmannstahl)

Se dovessi ricapitolare quel che, traducendo, ho imparato per la mia sfida quotidiana al tradurre, parlerei di una sofferta educazione alla fedeltà. Con l'esperienza ho appreso quanta parte abbia nella riuscita della traduzione l'adesione fisica, direi quasi sensuale, della mia lingua a quella dell'autore. Costringendo l'italiano a piegarsi, magari fino alla deformazione del calco, al testo originale, asservendo sintassi e dizione al tedesco, mi propongo di riuscire nel contempo a scandagliare le possibilità espressive della mia lingua e mentre mi adopero per salvare l'elemento straniero, estraneo e straniante, mi ritrovo a darle voce là dove di solito essa tace. Il massimo asservimento si ribalta, dunque, in un supremo dominio, la fedeltà allo stile dell'autore finisce per educare lo stile del traduttore. Più traduco e meglio conosco la mia lingua.

Con questa aspirazione mimetica, procedo lasciando che sia la plasticità della parola a portare alla superficie quelle che dovranno seguire, magari per circuito di assonanze oppure per scariche di dissomiglianze e variazioni. Si diventa infatti, pian piano, fisionomia delle parole, se

ne riconoscono i tratti salienti e, sulla base della loro espressività, si decide se inserirle o no nella composizione plastica della frase. Vi sono parole puntute, ondulate, molli, liquide... e ciascuna deve accordarsi con l'umore stilistico del sintagma originale.

"Un giorno saranno i computer a tradurre i grandi scrittori", profetizzava, di recente, un amico.

"Può darsi," ho risposto, "è però sicuro che un computer non ti dirà mai che non ha scelto quella certa parola perché gli dava il prurito al naso o perché era troppo impettita per la prosa del tale autore."

*"La mia fede nella lingua dubita di tutte le strade che portano a Roma"* (K. Kraus).

Niente mi insospettisce più di una frase che si offra a una traduzione immediata, magari in varianti che potrebbero equivalersi. Perché, nella traduzione, quel che importa non è arrivare a Roma (ovvero al Significato ovvero al Sodo), bensì ricercare quel singolo tragitto durante il quale la frase assumerà, per necessità intrinseca, una precisa fisionomia e quella soltanto. Qui, insomma, una strada non vale affatto l'altra. L'estenuante indugio nei giri di frase diventa spesso un girotondo pazzo che cessa soltanto quando, finalmente, si capisce dove sta l'errore. E dall'erranza (vagare, errare) si risale, passo passo, alla via da cui finora si è deviato e che adesso, con cognizione di percorsi sbagliati, si riconosce e legittima quale unica possibile, come quando, in una città straniera, alla ricerca di una via che abbiamo tanto sognato di vedere, indugiamo nelle stradine intorno ricercandovi i segni che ci fanno dire "non è questa" e su questi segni ci figuriamo, per contrasto, come potrà essere, finché all'improvviso eccola apparire davanti a noi, e scopriamo che non poteva essere se non come ci appare.

*"Sapersi contenere è la condizione indispensabile in ogni godimento"* (S. Kierkegaard).

Traduzione e seduzione. Non altrimenti riesco a spiegarmi perché cedo alla tentazione di tradurre un testo, se non riferendomi a un gioco di seduzione in cui cada la distinzione fra seduttore e sedotto. Sicuramente l'innescò del gioco è opera dello scrittore, ma sarebbe una rovina se il traduttore si identificasse con la figura del sedotto. Occorre temperanza, sacro timore dell'abbandono totale, e anche l'amplesso più sublime, quando la lingua dell'autore e quella del traduttore entrano in risonanza, deve essere raffreddato alla luce gelida della sintassi perché la traduzione non degeneri in un vaneggiamento. E, fra liti ed estasi, amore e odio, si

scovano i segreti e gli inganni dello scrittore, si impara a conoscerne le debolezze e le si condivide da lontano, in una specie di empatia ragionata, sostenuta senza cedimenti fino all'ultima parola del testo, all'addio.

Finché un giorno, trovandosi per caso ad accostare due parole, ci si ricorda che questo accostamento lo avevamo conosciuto insieme a quel tale scrittore, e se ne prova nuova nostalgia...

### **Note**

(1) W. Benjamin, *Die Aufgabe des Uebersetzers*, in *Gesammelte Werke*, Suhrkamp, Frankfurt a. Main, 1972, vol. IV-I, pp. 9-21.

(2) J. Derrida, *Des Tours de Babel*, in "aut aut", n. 189-90, pp. 66-97.

## Convivenza coatta

*di Dora Bassi*

Oggi, nella quieta luminescenza in cui vivo, posso riflettere e ricordare com'è avvenuto il distacco. Adesso tutto mi pare logico e semplice poiché mi giunge attenuato lo stridore di quell'attrito che ci stava logorando. Io -la mia mente - e lui - il mio corpo - indissolubilmente legati da una convivenza coatta.

Finché non siamo giunti ad un compromesso ci siamo amati, ci siamo odiati, ostilmente ci siamo fronteggiati e poi, come avviene per una coppia civile che accetta i casi della vita e ne prende atto, ognuno dei due ha allentato la presa sull'altro assicurandogli tuttavia rispetto, solidarietà, assistenza per tutto il resto del vivere assieme.

Stremata e rinsavita dopo il lungo travaglio, gli ho concesso di invecchiare secondo i ritmi di natura e lui - il più saggio, il più generoso - mi ha consentito di sfuggire al tempo per consumare come meglio mi aggrada la mia caparbia giovinezza.

Non è possibile prevedere quanto durerà questo accordo e se uno di noi due cercherà di prevaricare sull'altro, di asservirlo, di divorarlo disobbedendo alle regole del patto. In passato questo è già accaduto, ma allora era diverso, tutto avveniva nell'oscurità e oggi mi pare che di giorno in giorno la nostra intesa vada confermandosi e rafforzandosi.

Per quasi quarantanni eravamo vissuti in beata sintonia, poi cominciarono gli screzi. Piccole cose, all'inizio, e poi la crisi totale.

Arrivai a non fidarmi più di lui. Lo spiavo di continuo. Mi irritavo perché non rispondeva alle mie aspettative, lo criticavo per la sua pesantezza, per la sua pigrizia, ma soprattutto lo accusavo per la sua incapacità di resistere come si deve agli attacchi del tempo. Arrivai

all'esasperazione. Lo odiavo per ciò che conteneva, per chi ospitava. A causa della sua inerzia miliardi di germi lo avevano invaso e stavano affaccendandosi giorno e notte per la sua e la mia distruzione. Lui, il corpo, mi assillava con pretese continue. Ebbene, lo avrei punito. Per qualche tempo lo intossicai, gli lesinai sonno e cibo, ma presto gli effetti di questa linea dura si ritorsero contro di me che di giorno in giorno stavo perdendo forza e lucidità.

Ripensavo spesso e con rimpianto al tempo in cui mi compiacevo di lui e lo guardavo con gli stessi occhi incantati di chi allora ci amava.

Lo avevo sentito vivo, gradevole, profumato, seduttivo. Lui, il compiacente mezzano che mi aveva procurato piacere, agio, tenerezza, potenza. Pensavo alla tristezza del nostro dissidio. Quand'era cominciato? Forse in quella tiepida sera d'ottobre, quando Piero aveva fermato la macchina sul lungomare? Da un po' guardavamo gli ultimi voli radenti dei gabbiani.

Ad un tratto si voltò verso di me e mi prese la faccia tra le mani, in un gesto consueto che mi era caro, ma non accadde quello che mi aspettavo. Mi disse, invece:

"Non metterti più questo tremendo rossetto, ti sta male."

"Ma come, - gli risposi meravigliata - è sempre lo stesso, lo uso da almeno cinque anni!"

Con una punta di cattiveria tutta nuova, che mi sorprendevo prima di ferirmi, Piero mi attaccò.

"Va bene, il rossetto sarà pure lo stesso, ma tu, renditi conto, non sei più quella di cinque anni fa." Il rossetto.

Lo cavai dalla borsetta e rapidamente scrissi sul vetro del parabrezza: *nemmeno tu*.

Dal duro silenzio, dalla furia nel cancellare la scritta, dalla rabbia nel gettare il fazzoletto imbrattato di rosso sul sedile posteriore capii che lo scherzo non era gradito.

Ci fu un segnale che si ripete nei giorni successivi. Una piccola fitta al cuore accompagnata da una specie di vuoto di stomaco, da un senso di mancamento e di vertigine.

La storia con Piero finì un paio di mesi più tardi e io entrai in conflitto aperto con il mio corpo.

Allo specchio infierii sul mio viso non più amato, su quei contorni allentati, su quei sottili solchi

scuri. Sì, proprio allora iniziò la pena di quel vivere assieme sfasati, ma non ero certo tanto ottenebrata, tanto stupida da non capire che il vero problema non era Piero, ma questo rapporto malsano, contorto, mediato con il mio corpo, la fatica di questo stralunato cozzare tra me, che grido di voler essere libera e leggera e lui, l'involucro, che macina imperturbabile la sua parabola di consunzione nell'orbita che gli è stata assegnata. I rituali del mio rifiuto si addensavano ma non mi davano alcun sollievo. Mi lavavo continuamente per cancellare ogni segnale che mi provenisse da lui. Tre, quattro volte al giorno mi cambiavo di biancheria e di vestiti camuffandolo, disorientandolo.

Non digiunavo più, l'insonnia continuava. Mangiavo qualunque cosa, disordinatamente, bevevo vini robusti senza trarne alcun piacere.

Per quanto riguarda il sesso abbiamo avuto assieme ancora un paio di avventure consumate in fretta e senza concentrazione, senza passione. Immaginiamo adesso un corpo fondamentalmente semplice e in buona salute sottoposto a simili vessazioni. I reclami ci furono, e come no! Rigonfiamenti, svuotamenti, squilibri, il telaio osseo che, dolorando, si rifiuta di reggere, il respiro corto e affannato. Andai da un medico. Mi obbligò a farmi tutti gli esami e poi mi prescrisse trattamenti topici e medicine specifiche per gli organi compromessi. Mi fece anche alcune domande sulla mia vita a cui risposi nel modo più vago possibile. Avevo paura.

Malgrado i consigli di qualche amica non andai dall'analista. Perché farlo? Il guaio era mio, volevo uscirne da sola. In ogni modo occorreva giungere a una conciliazione e poiché la mente in cui mi identificavo ha il dono della parola e lui, il corpo, no, decisi di avvalermi di questo privilegio.

Gli avrei parlato, lo avrei domato. Primitivo com'era, e protetto soltanto dalle forze della natura, mi avrebbe dato forse ascolto.

Così incominciò il nostro dialogo, perché dialogo fu, in quanto lui, a modo suo, mi faceva giungere la sua voce. Mi presi cura della sua salute. Lo portavo spesso all'aperto a prendere ossigeno, lo rieducaai al moto con lunghe passeggiate. Grato mi rispondeva subito palesando il suo riconquistato benessere, ma il momento dell'intesa e della totale rappacificazione sarebbe giunto dopo una serie di piccole, graduali conquiste e non sempre sotto il mio controllo, perché altri patteggiamenti - ne sono sicura - avvenivano dietro le mie spalle in angoli e anfratti bui



che mi erano preclusi.

Una perlacea mattina di novembre andavamo, assieme e in buona armonia, a funghi. Provai a farlo correre in salita, ma dopo una ventina di metri già sudava ed ansimava. Allora ci siamo seduti su una pietra e l'ho costretto a mettere a nudo i piedi. Le piante erano secche e arrossate, le dita rigide, l'alluce ripiegava sull'indice, il metatarso appariva congestionato e sporgente.

Gli raccontai come la stessa deformità avesse afflitto nostra madre, che era costretta a calzare scarpe fatte su misura, costosissime. E poi le tagliuzzava col rasoio per adattare meglio al piede. Sì, di questo conservava buona memoria e ricordava altre cose che io avevo dimenticato.

Il posto dove stavamo conversando tra gli alberi si chiama Bosco Romagno. Era appartenuto all'esercito reale che un tempo ne aveva fatto deposito d'armi, poi venne preso dai partigiani e divenne roccaforte e rifugio.

La boscaglia di castagni e querce assedia da vicino i sentieri ed è scoscesa e impraticabile. Pericolosa, anche, perché quassù vivono i cinghiali. Fu lui, il mio corpo, a trasalire per primo al tonfo, allo spezzarsi dei rami a due passi da noi, fu lui ad avvertire subito quel sentore di selvatico e a trascinarci a valle con una corsa di cui mai lo avrei ritenuto capace.

Arrivati al piano, col cuore che pompava sangue gagliardo, capii finalmente com'era sano, forte e pronto e che delitto era stato cercare di distruggerlo, e come io invece, attardandomi nelle nebbie del mio fantasticare, nemmeno sapevo badare alla nostra sopravvivenza e come lui fosse l'unico a difendere la sua e la mia vita nel tempo reale.

Passarono gli anni. Non ebbi mai più la tentazione di disfarmi di lui.

Adesso i suoi richiami mi pervengono non più imperiosi, ma miti, sommessi. Non so se mi sopravviverà, o se io gli sopravviverò, o se insieme entreremo nella notte, ma questo non mi angustia. Però c'è ancora una cosa che non capisco. Come mai, se do a me stessa un volto, non è quello che lui mi offre? Come mai ancora mi percepisco impietrita nel sorriso deluso di quel pomeriggio sul lungomare, sospesa tra il giorno e la notte, né giovane né vecchia, e come immersa nello stupore di un sonno senza fine?

# A me non può succedere

di Bruna Bianchi e Laura Kreyder

Quanto segue è la sintesi di alcune conversazioni (non scrittura, quindi, ma nemmeno trascrizione: riassunto, elaborato in due, degli scambi, normalmente dispersi, di cui si nutre l'amicizia). Il tema è quell'età, variabile, in cui si sa di aver perso la gioventù e si apre la prospettiva della vecchiaia: da quella prettamente biologica (menopausa) o lavorativa a quella affettiva (allontanamento degli amori) o mentale. Tutti questi elementi negativi potrebbero essere rovesciati e rappresentare le condizioni per un paradossale risveglio: ma sempre vince la nostalgia per l'impossibile e agognato annientamento nel corpo altrui.

*La sciocchezza umana consiste nel conoscere il proprio destino, e nello stesso tempo nell'ignorarlo. Sapevo, come tutti, che sarei invecchiata, ma quando ho constatato che non ero più giovane (mi incuriosisce sapere come avviene, per le altre, questa constatazione), benché questa consapevolezza sia venuta alla luce in modo graduale, mi sono scandalizzata. Mi sentivo la vittima di una ingiustizia (come davanti a una disgrazia o alla morte: "Non è possibile. Non può succedere a me").*

Quando ero giovane, i segni di cambiamento li vedevo negli altri come una malattia che non mi avrebbe colpita. In se stessi, ci vuole un'accumulazione di segni negativi prima di percepirli, si passa un certo limite e tutto a un tratto li si vede, e questo è uno choc.

Così, sui quarantacinque anni, mi sono guardata allo specchio, ho cacciato un urlo terribile e ho pianto a lungo. Adesso che ho passato i cinquanta, l'invecchiare mi preoccupa molto di meno. E come se mi fossi ripristinata dopo anni di lamenti e di autoflagellazioni che fra l'altro hanno torturato a lungo il mio compagno, perché, come diceva mia zia: "Un uomo non può capire il baccano di una bella donna che non vuole invecchiare." Non mi sentivo più all'altezza di determinate cose che mettono il corpo in situazioni arrischiate, dove la perdita beltà era stata una difesa. Pensavo di aver la faccia sciupata, da vecchia, che coronava in modo grottesco un

corpo ancora giovanile. Dopo lunghi anni di angoscia per questo cambiamento fisico, mi sono calmata, assestata su un livello diverso da quello precedente. Sono una persona di media età, a dir poco, ma ancora di gradevole aspetto. Certo, è una situazione di prima del declino. Va un po' a ondate. Adesso c'è la fase di accettazione, ma aspetto la seconda ondata: razionalmente si sa che deve arrivare, ma intimamente no. Mi rendo conto che in realtà continuo a essere incapace di considerare la vecchiaia come qualcosa che mi riguarda, che mi succederà. Non riesco a figurarmi "da vecchia" (a cambiare pettinatura, per esempio). Continuo ad essere una vecchia ragazza. Forse questo è un segno di mancanza di maturità, intendo *maturità* come quella di una pera che sta per cadere e spiaccicarsi per terra. Non ho i piedi per terra. Tiro avanti con i paraocchi nella voluta ignoranza del mio destino fatale.

*Adesso che ho 41 anni, non rimpiango la gioventù, perché sia di testa che di corpo non ero un granché. Però sento uno struggimento davanti ai fenomeni naturali: lo sfoltimento dei capelli, la pelle che avvizzisce. Erano come tesori di cui non sapevo che fare quando li avevo, ma della cui sottrazione risento ugualmente. Non li rimpiango, perché non ne avevo l'uso, ma ne misuro la bellezza in sé.*

*Per una donna l'immagine della vecchiaia rimanda inevitabilmente al corpo invecchiato della madre. Io, per quanto molto diversa da mia madre (infatti era bella, piccola, bionda, grassoccia), riconosco quelli che le varie parrucchiere e massaggiatrici chiamano pudicamente "inestetismi", che erano tipicamente suoi. Eppure era giovane, molto più giovane di me adesso. Quando avevo dieci anni e lei poco più di trenta, mi ricordo con quanta perplessità guardavo le sue cosce, in costume, e quella pelle, come un finissimo nylon smagliato, sfibrato, che conteneva come a casaccio dei grumi di carne vagolante.*

Anch'io vedevo in mia madre dissesti fisici mostruosi e pur amandola moltissimo li aborrisivo, ma non li consideravo il modello del mio futuro, forse perché anch'io ero molto diversa da lei. Mi accorgo che adesso uso il ricordo di quel corpo (mia madre è morta da molti anni) come una specie di termine di paragone che più che altro mi rassicura, mi conferma nella mia illusione (valuto ad esempio che lei alla mia età avesse molte più rughe, borse sotto gli occhi e avvizzimenti vari di me). Tuttavia, nella fase di depressione che ho da poco superato, quando mi vedevo tragicamente e irrimediabilmente invecchiata, nessun paragone con altri poteva aiutarmi. Credo che l'immagine di sé che si ha sia sempre esclusivamente fantastica, autoprodotta, e cambi nel tempo non in maniera lineare, ma anarchica, a seconda della quantità di energia vitale che volta a volta si sente di possedere. Io letteralmente mi sentivo sperduta, azzerata. Pensavo di non esistere più dal punto di vista intellettuale e creativo. Mi

sentivo in possesso di tecniche, ma non avevo più niente da dire perché il soggetto del dire era come morto, paralizzato. Naturalmente mi rendo conto che questa sindrome può ricascarmi addosso in qualunque momento. La mia debolezza è che io la vecchiaia semplicemente la rifiuto, non ho alternative, non ci vedo neanche un'ombra di vantaggio, solo catastrofe. In teoria, avendo chiuso con un mucchio di sfere vitali che per la gioventù sono essenziali e quasi obbligatorie, come l'amore il sesso la famiglia, si potrebbe pensare di avere più tempo, di poter fare cose prima impossibili. Resta il problema di averne la forza, la voglia. A volte penso che da vecchia vorrei vivere sola (di preferenza a Ruvo di Puglia davanti alla cattedrale), avere un mucchio di animali. Mi piacerebbe andare a cavallo...

*A me portare un décolleté.*

Neanch'io ho mai indossato un vero abito da sera. Non sono mai andata a un vero ricevimento. Oppure potrei desiderare miriadi di bellissimi viaggi...

*Oppure vivere in riva al mare...*

Un pianoforte a coda, begli oggetti da guardare. Ma ho sempre accettato la mancanza di ricchezza, e anche adesso. Quel che sconcerta è l'impoverimento personale, interiore che si avverte, quando il pensiero dell'invecchiamento diventa dominante. Ci si sente un niente. Il mondo non è più abitabile, non è più il tuo, e così ogni incombenza quotidiana delle più semplici, come andare a fare la spesa, diventa tremendamente difficile, faticosissima. Certo, se si fosse del tutto azzerati, non se ne soffrirebbe, evidentemente rimane qualcosa che fa male perché non riesce più a esprimersi, io lo chiamo il desiderio del trionfo. È rimasto il desiderio di trionfare - chiamiamola affermazione di sé, infantile quanto si voglia, l'ho detto che non sono matura - in una persona che non ha più i numeri né le forze fisiche per trionfare, a cui mancano le condizioni sociali in cui si possa immaginare di vivere il trionfo. Quando uno si sente forte queste condizioni se le cerca, cerca una socializzazione in cui ci sono i trionfi, anche quelli degli altri, i piaceri che derivano dall'ottenere valore, una reciproca dazione, magari deformata, ma rassicurante. In condizioni di debolezza non si cerca più niente, meno per paura che per sfinimento, e il sociale ti casca addosso come una tegola sulla testa. Un tempo, di sé si era più generosi, sempre con una speranza ci si elargiva. Adesso si pensa di non aver più niente da dare, niente di bello da mostrare. Io mi sono sempre abbastanza piaciuta, ma non mi accredito più - se non nei momenti di *hybris*, fortunati e precari, come adesso - la capacità di tirar fuori quel buono che potrebbe esserci stato.

*Mi mancano modelli di persone anziane che abbia ammirato. Anzi, tutti i vecchi di famiglia mi erano odiosi. Mia nonna paterna, che è morta quando ero molto piccola, verso i dodici anni, me la ricordo in modo vivace per l'avversione che faceva nascere in me, così difficile e necessaria da nascondere, a causa di mio padre. Non so che cosa abbia fatto per farsi odiare tanto (mi ricordo che perfino rivolgerle la parola era un tremendo sforzo), ma il sentimento è rimasto indimenticabile. Mia nonna materna, che vive ancora, aiutata da mia madre e da mia zia, non risveglia in me, benché abbia ottantasette anni, nessun particolare affetto. Non la vado mai a trovare. Mi giustifico con il fatto che neppure lei è stata mai affettuosa con chi le viveva vicino (tre mariti, tre figlie!). Ma quando mi vedo così irragionevolmente spietata, temo per il mio futuro di vecchia. Non ho mai avuto maestri. Gli insegnanti che ho ammirato alle università erano giovani. Sarà una questione di generazione. La nostra non amava i vecchi. Vecchi saggi, mai incontrati. Leggendo il Diario di Jane Somers di Doris Lessing, mi è apparso chiaro che una delle conseguenze dell'esser vecchi, è diventare insopportabili, proprio perché è una condizione insopportabile. Scompare il pudore (la rimozione) sul quale si costruiscono i normali rapporti umani e sociali. Forse, per questa ragione, è una condizione più vicina alla verità della vita - e nello stesso tempo un abominio.*

Vecchi invidiabili, di sicuro non ne ho incontrati. Vecchi "saggi", ammirevoli per la capacità che avevano di tenersi su, qualcuno. Max Frisch, per esempio, era rimasto la stessa grande personalità, però minacciato dalla malattia, dal pensiero stesso della morte. Viveva questa sua situazione con consapevolezza e con stoicismo. Diceva: "Ich werde zu alt" (divento troppo vecchio). Lui stesso si era occupato della vecchiaia e dei suoi sintomi nei suoi testi. Intorno agli ottant'anni, diceva che le cose che aveva scritto sulla vecchiaia non le condivideva più, non le voleva più leggere. Fino ai sessanta, poteva ancora "sich lustig machen" (divertirsi) con la vecchiaia, uno sguardo sarcastico che, da molto anziano, gli pareva spietato.

*Esisteranno piaceri della vecchiaia...*

Pare che i vecchi debbano avere interessi per cavarsela. Io, già a cinquant'anni, sono priva di interessi.

*L'unica panacea alla vecchiaia, a questo stato oggettivo di debolezza, è il potere (famiglia, denaro, successo). Un vecchio deve avere qualcosa da dare per essere amabile, perché gli abituali motivi di amabilità sono scomparsi.*

Proprio per questo, quando penso alla vecchiaia, penso di vivere da sola, perché motivi di amabilità non ne avrò di certo, ma anche perché il mio stesso impoverimento mi renderà inutili

le relazioni, non avrò da dare ma neanche da ricevere, se non dai cani e dai gatti che se ne fregano del tuo aspetto e del tuo umore. Forse ci sarà un modo di aspettare la morte contemplando cose belle mute ed estranee come le bestie, il mare, le cattedrali. Finché la malattia non ti frega.

*Io invece ho il terrore della solitudine, perché da vecchi si deve essere richiesti. E io non avrò famiglia, perché non ho figli. Adesso, vorrei perfino averne meno (di famiglia), ma da una altra parte non riesco a sottrarmi all'immagine di una vecchiaia solitaria e coatta. E fatale. Adesso sto bene così. Ma i sociologi, gli psichiatri, i geriatri mi hanno già fatto la diagnosi. I vecchi solitari si ammalano di più, perdono maggiormente la voglia di vivere, diventano più rapidamente senili. Mi pare impossibile che fra trent'anni debba desiderare ciò che adesso non mi va (una famiglia). Però gli studi e i giornali sono categorici. E ho visto in me tanti di quei cambiamenti radicali, che non faccio fatica a convincermi che vedrò anche questi, e che sto attivamente costruendo adesso le condizioni della mia futura disperazione.*

Ho un'amica della mia stessa età che ha riscontrato la scomparsa del desiderio, e la noia di essere sempre una donna, di doversi mettere in pista per la seduzione. Anch'io sento così quando sono depressa. Si rischia di sognare la vecchiaia come una liberazione: farla finita d'essere una donna, diventare finalmente una persona, un essere umano. Un'altra amica è paladina di questo pensiero, dice che la scomparsa del desiderio ti libera per i piaceri spirituali e cose del genere. La invidierei se non fossi convinta che la solitudine è distruttiva.

Il suo bisogno nasce dalla malinconia. Si accompagna bene alla vecchiaia perché si tratta di due catastrofi. Il desiderio, la seduzione, sono la vita stessa, quando vengono a noia è la fine, se non altro per me.

*Dover rinunciare alla seduzione pare il grande scoglio dell'invecchiare per le donne. Io non ne porto il lutto, perché mi sono sempre sentita inadeguata a sedurre. (Ma è penoso anche solo il vedersi tutte le mattine una faccia così cambiata, al di sotto dei propri canoni, pur indulgenti, forgiati in gioventù.) Se non ci fosse tutta quella miseria fisica e quelle dolorose congetture, di cui ho parlato prima, su una inevitabile decadenza sentimentale e corporea, invecchiare non mi dispiacerebbe, come prospettiva. Perdere le illusioni non è gradevole, ma uscire dai tanti luoghi comuni e dagli errori bugie inganni della gioventù, ti dà un grande senso di forza. Ed ecco che appena giunta lì, cominci a rotolare di nuovo dalla parte della debolezza, del bisogno di consolazioni, della dipendenza. Il corpo ha l'ultima parola.*

# I migliori anni della nostra vita?

di Elisia Menduni, Francesca Borghetti, Titti Boffo

## Un'idea e il resto

*Corpus corporis*: termine molto generale con il quale si indica una quantità di materia che presenta una certa unità o coerenza o compattezza.

*Oblio*: dal frc. ant. *oblier*, lat. Volg.

*oblitare*: un composto di *ob-* col verbo *livère*: "cancellare" risultato dall'ampliamento in *-w-* della rad. *lei* che compare anche nelle aree greca e germanica, e anche nel lat. *lèvis* "liscio".

**T**ortuoso, grande, liscio, umido, caldo, cavo, difficile, arduo, in ritardo, lento, a stento. Del corpo, del mio corpo, ho un vago ricordo. Fu un viaggio quello della sua scoperta. Un viaggio che non finisce, che si insinua dentro un qualcosa che mi 'appartiene' ma che appare ormai lontano dall'insieme complesso e unito della mia persona. È avvenuta piano dentro una sorta di scissione, di taglio, confusione. Io, me, te, non so più chi... mi trovo separata all'interno tra un'idea e il resto, in eterno.

Mi sono spostata nella dimensione di un pensiero, per paura; mi sono trovata lontana dal corpo, dentro la testa, a guardarmi, triste e divisa. Non so perché, ma è successo.

Da persona, dal niente a coscienza lucida di una difficile separazione. Parlo di difficoltà in quanto non trovo la distanza, la mia distanza', quello spazio che divide, separa il fisico dal mentale. Il gesto e lo stimolo, il pianto e la tristezza. L'atto e la sua genesi nel pensiero.

Dal labirinto del corpo è sempre tortuoso uscire, ma se per caso se ne esce non resta che guardarsi da lontano, osservarsi?

Mi guardo, mi scruto ma non riesco a capire e vedere un qualche nesso tra lui, insieme compatto di carne sulle ossa, il corpo, e me, l'idea.

La piega, la tensione di un arto, la secrezione, la piaga, il brivido, il caldo, il livido 'sono', senza che io lo sappia, senza che io lo voglia.

Il loro 'essere' è un qualcosa che ormai non è più mio. C'è una datità, un 'naturale' in questo susseguirsi di gesti e istinti che non riesce più ad appartenermi. Il voltarsi ad un richiamo, il soffrire per una ferita, la fame, sono esempi fra i tanti di azioni non dettate da me, dal pensiero, dall'idea.

Immobile lo guardo ancora muoversi e sudare come una macchina che sa come deve funzionare, di solito.

Io invece mi sento altra cosa, idea, nuvola di pensiero dentro ad una riflessione, dentro ad un'immagine. Scissione, taglio, separazione. Si vive di pensiero o di corpo? Conosco bene questa domanda.

Il pensiero non vive se non dentro il suo contenitore corporeo. Non si nutre se non tramite condotti non suoi. Eppure nel mio intimo mi convinco che la mia vita sia o sia diventata una grande idea, una vasca bianca di pensieri galleggianti.

Il viaggio che compio nel tentativo di conoscere il mio corpo non è più quello della scoperta, ma quello dell'osservazione. E un percorso che tento di tracciare per annullare una distanza. Non si tratta ormai di scoprire il corporeo. La mia vita è diventata pian piano un qualcosa di immateriale, forse di inesistente. Corpo ed idea non coincidono più.

Un tempo vivevo una sorta di inconsapevolezza, forse di incoscienza: non nascevano in me tutte quelle domande che adesso mi assillano dentro. La vita era un soddisfacimento di bisogni, di istinti. Un quadro fermo su di un muro. Un meccanismo di domanda e risposta. Senza il dubbio si è sempre più felici. Senza sapere perché, o forse non riuscendoci, sono stata costretta a pormi domande e ad analizzare questa improvvisa rivoluzione.

La domanda che nacque da un punto vuoto, la distanza che creai dall'impossibilità di dare a tale domanda una risposta, è uno degli ultimi atti provenienti dalla mia testa verso il corpo. Una lucida impossibilità.



Ho cominciato a non volermi bene, a non vedermi, a credermi diversa. Il corpo è diventato così un ricordo, un oblio.

Non un ricordo di un'immagine, ma l'incapacità di ricreare la percezione che un tempo il mio corpo era solito darmi. Le frasi e la parola, la mano e l'abbraccio, lo stringere e il lasciare... non più gesti ma pensieri. Una sorta di traduzione da lingue diverse ma dello stesso ceppo linguistico.

Dal corpo al pensiero di esso. Dal corpo al 'meta-corpo'. Sento di dover cercare adesso un nuovo legame col mio corpo. Il mio volume, il mio peso, il mio aspetto sono molto cambiati in questi anni. Sto crescendo, sono cresciuta o forse non crescerò più. Di certo mi sono modificata. Il notare la differenza col passato non significa constatare un cambiamento.

Ormai questa differenza sta a significare il distacco, la distanza che sento tra me e me, non tra me e il mio passato. Il passato si è trasferito dalla sfera del corporeo vissuto ad un'altra sfera totalmente razionale. Ogni ricordo è o diviene passato.

Credo che nel ricordo avvenga una sorta di appiattimento del reale. Mi sfiora l'idea di un parallelismo pericoloso, ovvero: il ricordo non è più evento così come una fotografia non è più l'oggetto di essa. Ricordo di evento, fotografia di oggetto. Un problema di entità diversa ma di simile rappresentatività. Così il mio corpo diventa immagine passata, e non presente. Rientrare nelle piaghe e sentirne il dolore, baciare le mani sentendo l'umido della bocca, capirmi e capirlo (lui, il corpo)? Idea e corpo come quella parte femminile e maschile che in me si rincorrono, in un gioco letale e senza meta. Forse adesso questo gioco è diventato 'nascondino', il mio corpo si sta divertendo a scappare, a nascondersi, burlandosi dell'altra metà, di me; nella dinamica del rincorrersi non si è accorto che l'idea non ha più voglia di giocare, che si è seduta stanca a pensare, a vedere con quale velocità ed impegno quella che un tempo era parte di essa, il corpo, adesso non le appartiene più. Il gioco continua e lei sa di non volere/potere più giocare. Su quella stessa sedia mi trovo adesso, a riguardare le mie vecchie fotografie, sfogliando i miei ricordi, giocando col passato. Lo scarto tra quel reale e la mia vita di adesso è enorme, tanto grande da poterci nuotare. Può nuotare un pensiero? Non lo so. Se questa lucidità non mi facesse soffrire lascerei il pensiero su una riva e il corpo sull'altra e starei io in acqua. Ma non è così. Sento più mio lo sforzo di tentare di riunire le due rive, costruire un nuovo ponte. Non bastano le parole e qualche milligrammo di inchiostro ad aiutarmi. Il lineare, piccolo, ruvido, asciutto, freddo, pieno, facile, puntuale corpo rimane là su quella riva oltre il

fiume. Io seduta ancora, resto qua; fa così freddo che uno stimolo da fuori mi consiglia di prendermi un maglione. Non c'è nessuno da queste parti, non so se fa freddo veramente o se è solo un'impressione che arriva da quella metà oltre il fiume. Alzata, in punta di piedi vedo meglio, mi accorgo che sull'altra riva qualcosa trema. Sarà freddo davvero.

*(Elisia Menduni, studentessa, 21 anni)*

### **Movimenti controllati**

Abbraccio con lo sguardo l'arco di tempo che, dagli ultimi anni della mia infanzia, giù fino allo spazio pieno dell'adolescenza, porta sulle spalle il peso dei miei cambiamenti.

È stato il periodo delle grandi trasformazioni del mio corpo. Alle quali, progressivamente si è andata aggiungendo una componente che non era appartenuta alle trasformazioni, anch'esse vistosissime, della prima infanzia (ma che sarà parte costituente di quelle che vivrò in seguito).

Per la prima volta dentro di me, ho assistito allo schiudersi di un occhio, che pian piano ha cominciato a vedere, dandomi frammenti di consapevolezza nel mio mutamento. Generalmente, è allora che si comincia a guardare il proprio corpo giudicando. A sentirselo stretto, largo, ingombrante, a schivare gli abbracci, le carezze di chi si aspetta di trovarci ancora sul collo l'odore della tenerezza infantile. E al contrario è il momento in cui ci si accorge di non ispirare più solo tenerezza ma sguardi prolungati, quasi stupiti, desiderio. Fino a che il desiderio lo si comincia a provare. Ma è un linguaggio ancora nuovo, di cui solo si intuiscono le tonalità, la potenza.

Ho trascorso questo periodo studiando la danza classica, passando ore e ore dei miei pomeriggi ad imparare questa disciplina così codificata, rigida ma incredibilmente affascinante. È stata proprio un'educazione che il mio corpo (e il mio spirito) ha ricevuto; in cui, attraverso la costanza, la ripetitività dei movimenti ho cominciato a percepire i miei muscoli, a sentire sotto il sudore la fluidità dei miglioramenti. Quasi senza il filtro della coscienza, il mio corpo ha realizzato che ogni sua parte si lega ad un'altra fino a formare un tutto armonicamente unito. E, lasciandosi andare alla libertà dell'improvvisazione, ha scoperto che da un movimento se ne genera un altro, e poi un altro, mentre tutto il corpo si articola controbilanciandosi, estendendosi fino alle dita.

Sono cresciuta acquisendo una consapevolezza del mio corpo, che è rimasta involontaria per

molti anni. Si sviluppava nei confini del rigore tecnico, senza troppe domande, solo lo sforzo verso la perfezione del movimento (naturalmente quella codificata dal repertorio classico). Solo la gioia dell'agilità, del vigore, della padronanza del corpo. Da una certa angolatura, mi sembra di esser stata circondata da corpi che, spogliati dei vestiti, erano visibili, osservabili, ma tuttavia rimanevano filtrati da quella specie di divisa che erano le spesse calze rosa, il turino, e per questo contenuti, celati. Sembra quasi che l'evidenza fosse il contatto, lo sguardo, la familiarità fra corpi, ma, in fin dei conti, era una relazione che ci lasciava estranei, che garantiva comunque uno spazio tra di noi, anche sfiorandoci. Forse era un modo per preservarci da quella sensualità che i corpi riescono a emanare, e le cui conseguenze possono divenire incontrollabili? Certamente i nostri movimenti erano contenuti, modellati, dai passi che avevamo imparato, dall'attenzione che governava l'esecuzione. Solo più tardi ho scoperto il piacere dello sconfinamento in territori in cui le regole rimangono memoria corporea da cui è possibile dipartirsi in ogni direzione. Tornando ad allora, ripenso alle mie caratteristiche fisiche che, quasi a sfidare le forme dell'adolescenza, sono rimaste linearmente efebiche fino a sedici anni, permettendomi così di non scivolare in dolorosi accanimenti contro il mio corpo, come ho visto fare a molte mie compagne a quella età. Rifletto solo ora sulla sofferenza di chi si scorgeva nello specchio della sala (incontro inevitabile), odiando quelle forme che, crescendo, rendevano più tondi, meno agili, o magari solo non corrispondevano all'ideale di bellezza a cui si era sottoposti. Ad ogni sguardo una negazione, volontà di dimenticarsi; quale sottile tortura in un'età in cui il corpo proprio va da sé, con l'urgenza delle sue necessità.

La presenza imperante dello specchio, strumento utile per un certo tipo di studio, poteva costituire per coloro che guardando, invece, si piacevano, nutrimento per sotterranei narcisismi. E la mia pacifica noncuranza per come il mio corpo appariva, lievitava su questa ambigua gratificazione. In effetti allora mi era difficile distinguere con chiarezza il significato di ciò, che del resto era la conclusione dei nostri sforzi, il perno attorno a cui giravano i nostri allenamenti: lo spettacolo, l'esibizione. Ripensando allo spazio del palcoscenico, come lo vivevo allora, mi sembra così rigidamente delimitato, chiuso, a sé stante, rispetto a quello altrettanto circoscritto della platea. Da una parte il luogo privilegiato di chi guarda e può passare inosservato, dall'altra il luogo illuminato, su cui gli occhi vengono puntati. Due dimensioni indipendenti, tenute in contatto da un percorso obbligato di ruoli: il pubblico-giudice, i danzatori. Era inevitabile che il rigore che il mio corpo aveva assimilato avrebbe influenzato certi aspetti del mio comportamento. In effetti solo quando ho cominciato ad integrare la danza classica con qualcosa di più moderno, meno vincolato a un canone di espressione, ho capito

quanto, per certi aspetti, ero irrigidita. Vi era una certa difficoltà a superare lo spazio che mi divideva dagli altri, quasi che un'aura, circondandomi, me lo impedisse. Piano, piano, tuttavia, a detta di chi mi stava intorno, anche il mio modo di relazionarmi alle cose e agli altri è cambiato, si è addolcito. È venuta fuori una voglia di interagire di più, di realizzare un contatto. Intanto il mio corpo cominciava a mostrare i suoi cambiamenti. Ricordo la facilità con cui, conversando, non esitavo a toccare gli altri, a superare •a distanza, stabilendo un contatto. Probabilmente la mia era una sicurezza che mi arrivava da quel, non sempre ben dissimulato, narcisismo detto sopra. Ma questo bisogno di fisicità era legato ad un approccio di superficie, che spesso non andava oltre il compiacimento esteriore non solo di me, quanto soprattutto degli altri. Direi di essere rimasta immobilizzata da questo, per lungo tempo, forse per la paura di concedermi in un rapporto fisico, che avrebbe compromesso quello spazio con cui mi piaceva giocare. Ma forse era un modo per vivere la mia persona come separata dagli altri dai limiti di un palcoscenico? Eppure per me il momento dello spettacolo spesso rimaneva scandito dalla soggezione, dalla chiusura in me stessa. La necessità era di maturare, di riflettere perché si stava creando un divario tra ciò che il mio corpo sapeva fare e ciò che la mia coscienza tardava a comprendere nella crescita. Innanzitutto uno sguardo critico, autocritico, su ciò che, cominciato da bambina, non avevo mai cessato di fare. E stato il mio corpo a dire basta, a manifestare questo malessere. Scendendo da un salto il mio ginocchio ha ceduto. Un semplice incidente come ne capitano tanti a chi danza o fa sport, ma per me è stato il passaggio cruciale attraverso il quale ho acquisito consapevolezza. Mi piace rileggere così quel momento come non del tutto casuale, d'altronde il corpo non manca mai di mostrare all'esterno il malessere interno. Ma all'inizio non è stato così pacifico poiché era venuta meno con la danza l'attività fisica, necessaria valvola di sfogo regolatrice del mio equilibrio psicologico. Per molto tempo l'incidente è rimasto il fulcro di una sofferenza sorda, immobilizzante. Pensare al mio corpo mi faceva soffrire perché sapevo vedervi soltanto la danza. Per reazione ho come cessato di pensarci, censurando certe necessità, rimandandone la soluzione a chissà quando. Una parentesi, un tuffo in apnea da cui riemergeo ora, rinvigorita e sollevata perché ho verificato un passaggio. Il passaggio da una consapevolezza che era padronanza di un corpo allenato al movimento, ad una in cui la mente diventa padrona del gioco. Pensiero, coscienza, volontà di essere e di interagire, di vivere e leggere le mie pulsioni. Pulsione fisica, pulsione mentale in una dinamica di interazioni attraverso cui si è fatta largo anche la mia sessualità, dapprima indecifrabile poi elemento, aspetto, sfaccettatura di me.

Della danza mi è mancato e mi manca il momento in cui ballando si comincia a sudare,

scaricare, liberandosi di pesi ideali caricati sulla testa, come se i pensieri traducendosi in energia cinetica si annullassero, mentre una vena di divertimento serpeggia sotterranea.

*(Francesca Borghetti, studentessa, 21 anni)*

### **Un germoglio di carne rosa**

Io ero brutta. I vari zii osservavano con distacco e scarsa emozione le mie orecchie a sventola, le sopracciglia brezneviane e i piedi piatti; commentavano senza entusiasmo i miei successi scolastici e sportivi; dicevano pacati "Com'è intelligente questa bambina" e mi regalavano libri. A mia sorella, bellissima, maglioncini colorati.

Per me, il mio corpo non esisteva, ne facevo uso senza consapevolezza, senza commenti. Avevo altri modi per dimostrare agli altri che esistevo: ero buffa, e simpatica, e facevo ridere, e me ne compiacevo. Radunavo gli occhi al centro in un mazzetto, storcevo la bocca, fulminavo con battute improvvise, cantavo forte, piena di buon umore. Una bambina facile. Felice.

L'adolescenza mi è scoppiata dentro con un pianto infinito. Avevo atteso con ansia e trepidazione lo spuntare dei senini, l'arrivo delle mestruazioni. E, alla loro comparsa: io, donna? Io, la bimba asessuata dai riccetti corti, con il fisico modellato al maschile per gli estenuanti allenamenti di judo, all'improvviso avevo un corpo, e femminile, e brutto. Il quotidiano confronto/ scontro con lo specchio era lacerante; mi grattavo la testa fino a farla sanguinare, mi procuravo piccole lesioni ai piedi, strappando piano la pelle. Ricordo una sera, in bagno, a tagliarmi corti i peli del pube, con le forbici per unghie. Non volevo crescere, non volevo essere una donna, una possibile madre, un giocattolo desiderato da un uomo. O forse lo volevo: ma nell'oggettiva impossibilità di poter piacere, era più facile e meno penoso regredire al ruolo di bimba perenne, e continuare a giocare con le Barbie. La malattia e la morte di mia madre - avevo quindici anni - mi hanno fatta crescere all'improvviso. La mia bruttezza non mi interessava più, non mi riguardava.

Mi sentivo impregnata di morte, e di un misto di disagio, paura e solitudine. Tacevo il mio dolore; mi era impossibile trovare le parole per dire quanto mi mancava quella mamma che tante volte mi aveva aiutato a superare le crisi, che amava quel mio corpo sgraziato e minuto, che avrebbe dovuto insegnarmi a crescere libera, fiera e colta come lei, e bella almeno dentro.

Quel corpo che pure mi apparteneva, non era in grado di rispecchiarmi. Soffrivo, ma niente di

quel dolore riusciva ad affiorare e a segnare il mio viso tondo e solare, gli occhi chiari e gai, la pelle liscia e tesa. Non avevo più mestruazioni, ma ero sanissima. Le lacrime, piante o inghiottite, non tracciavano solchi. Le troppe notti insonni non mi sfiguravano gli occhi. L'emicrania mi tagliava il cervello a fette, ma non ne sgorgavano rivoli di sangue, giù per i capelli.

E stato un lutto lunghissimo, di anni, vissuto nel silenzio e nelle emozioni soffocate, da cui sono emersa con una lentezza straziante, proprio grazie al corpo -corpo che inaspettatamente diventava complice, alleato, amico: scoprivo di non essere più brutta e di essere finalmente una donna, attraverso gli occhi degli altri, uomini. Capivo di poter essere anch'io attraente, oggetto (e soggetto) di desiderio sessuale.

Nascondevo bene l'indistruttibile insicurezza dietro boccali di birra e bicchieri di vino, disinvolta e civettuola. Andavo alle feste, bevevo, tutto pareva facile e naturale: uscire, ridere, innamorarsi, sentire il cuore, stupito, svolazzare qua e là tra i seni, libero ed ebbro. Ritornava ad essere il corpo dell'infanzia, utile e vivo, mezzo e non scopo. Ora che gli altri mi avevano confermato la mia esistenza, accettandomi, mi accettavo anch'io; mi addolcivo, senza indebolirmi. Mi rafforzavo, senza corazzarmi. Folgorata da un'improvvisa passione per il teatro, mi iscrissi ad un corso di recitazione. Esibivo il mio corpo in scena senza pudori e senza vanità, godevo degli sguardi, dei travestimenti e dei trucchi. Mi pareva di rinascere: un germoglio di carne rosa, fragile ma tenacissimo, che con la testa premeva la zolla dura e nera del dolore. Per (ri)cominciare a vivere bastava una risata, un libro, un uomo fresco, puro, tutto nuovo, che in un singulto o in un gorgoglio di riso mi toglieva anni di tristezze, di paure, di complessi, di pensieri ingombranti, di conflitti con me stessa, di fughe.

Fino ad allora mi ero smarrita tra i pori della pelle, nelle piaghe dell'anima; più raramente, negli occhi di qualcuno. Era arrivato il momento di trovarmi, o di perdermi, nei miei.

Sguazzavo tra nuovi amici, nuovi discorsi, nuovi amanti - terapia utilissima, anche se questi, alla mia voglia di chiarezza nei rapporti (tra me e me / me e gli altri) parevano preferire le acque torbide, gli angoli bui - forse per nascondersi meglio. Io non volevo più nascondermi. Quel corpo che avevo plasmato nella rinuncia e nella negazione esplodeva in ritardo, ma con fragore assordante. Ero cibo a me stessa: il mio io interno nutriva quello esterno, e viceversa, in totale armonia. Mi sentivo sicura, libera, in costante esplorazione, in continua espansione, nella gioiosa ricerca dei miei limiti e delle mie possibilità. L'allegria si è spenta di colpo, l'espansione

s'è arrestata.

Mio padre si è ammalato, e io mi sono costretta per un anno ad un esilio volontario e straziante.

Chiusa in casa, a curare un corpo che amavo disperatamente e che ogni giorno cedeva un poco, mi sono annullata. Non avevo più desideri fisici, tutto era pensiero, parola, sogno - l'unica via di salvezza era vivere in un mondo incorporeo: il resto era carne malata, sangue, dolore. Le notti erano davvero lunghissime. Senza tregua, senza speranza. Papà è morto, e io mi sono ritrovata sola, con un corpo stanco e disfatto, dentro e fuori. Con una fame di vita violenta. Con una voglia lancinante di muovermi, di fare, di portare a spasso quel prolungamento della mia anima che per troppo tempo aveva finto di non esistere. Me ne prendevo cura senza sentirlo completamente mio, lo cullavo, guardandolo, lontana e stupefatta, lì scosso dai singhiozzi, abbandonato e solo.

Era estate, e sono partita per l'India - non puoi dimenticare di avere un corpo, in India. Tutto è fisico, tutto ti tocca. Mi re-impossessavo del mio corpo e lo perdevo, contemporaneamente, continuamente.

Al ritorno, sono stata male. Dopo un attacco di febbre altissima, ho iniziato a non 'sentire' più il mio corpo. Non era più un tutt'uno con il mio io interiore, ma qualcosa di alieno; ne parlavo in terza persona, ripetendo ossessivamente "è solo un corpo, è solo un corpo". La dissociazione tra esterno e interno era divenuta scissione totale.

Stanchezza, solitudine, silenzio, insonnia. Emicrania. Come se mi avessero scavato un buco, sulla sommità del cranio, e fatto scivolare dentro della sabbia - le orecchie come estremità di una clessidra, e all'interno sassetti, sabbia, ghiaia, che mi graffiava il cervello a piccole ondate continue e monotone. Sabbia bagnata dentro la testa, dentro di me, me, me, io, un fantoccio pieno di sabbia. Ero a pezzi - mi sentivo 'sparsa', con le membra staccate e divise. Non riuscivo più a lavarmi, a mangiare, a dormire. Mi sforzavo di toccare le cose, di guardarmi, di imparare di nuovo a sentire il mio corpo.

Ecco un piede. Il mio piede, un tutt'uno integro e intatto, il dopo il polpaccio. Oppure solo un qualunque pezzettino di carne, di pelle, di carne, da qualche parte di questo ammasso di pelle, di carne, di pelle, che sono io. Morbido, roseo, caldiccio.

E poi mi sono svegliata, un mattino, lucida.

La ghiaia correndo era tornata nei vialetti, nei cimiteri, nei giardini. E solo un corpo - ma da curare come qualcosa di separato da me ma mio - do ben da mangiare, al gatto.

Non sono persuasa che la mia breve follia si sia dissolta per sempre; che sia stato un attacco di schizofrenia isolato, e concluso. La dissociazione tra l'interno e l'esterno è solo momentaneamente sopita; mi sento come un Vesuvio che senza preavviso può ricordare se stesso e tossire sangue e seminare distruzione. Io so di potermi distruggere.

Perché ad entrare nella follia basta un piccolo salto. Una distrazione. Una disperazione anche minima. Forse finisce davvero solo quando la sai raccontare. Ridi, racconti, te ne senti vagamente stupita e racconsolata. Ci ho messo mesi a rammendare, paziente, i brandelli di me stessa lacerati, che trovavo intorno. Li ho cuciti insieme, me li sono aggiustati addosso, davanti allo specchio - eppure, a stento mi riconosco. E come un'etichetta adesiva: che a volte mi schiaccio addosso con forza, perché aderisca perfettamente, altre cerco di strappare, graffiare via furiosamente, fino a che non si stacca ed emerge la vera me stessa.

È solo un corpo. E non sa dire gli abbandoni, i silenzi subiti, i tradimenti, l'indifferenza, tutti i lutti non pianti ma rimasti imprigionati dentro questa gabbia di ossa - premono per uscire, oppure fingono di essersi dissolti e si nascondono, lì dietro al cuore.

Ora sto benino. Ora che da me il dolore è esploso, con uno zampillo di parole e lacrime, è persino tornato il sangue a ricordarmi che sono una donna, e che esisto, e che oltre a cervello e memoria possiedo anche un corpo. Che può sorridere. Ridere. Anche se fa un po' male.

*(Titti Boffo, studentessa, 27 anni)*



# Segnali di sottobanco

di Lea Melandri

**I**l fatto che oggi si torni a discutere di "educazione sessuale nella scuola" e che una proposta in tal senso stia, con molta probabilità, per diventare legge di stato, dimostra con quanta lentezza e riluttanza l'istituzione, e le persone che vi sono coinvolte, si aprano a interrogativi che erano già stati formulati chiaramente vent'anni fa. Sulla rivista "L'Erba voglio" (n. 8/9, nov. 1972), un'insegnante di Trento, a cui avevo chiesto di sviluppare il problema della sessualità infantile nel rapporto istituzionale, mi scriveva:

*"...non si è mai toccato questo argomento, non si è mai parlato delle esigenze sessuali che il bambino rivelava in classe, delle richieste da loro avanzate, se non nei termini della informazione sessuale [...]. A volte veniva riferito qualche episodio particolarmente vivace, ma lo si relegava al rango di aneddoto o barzelletta senza mai aprire, partendo da esso, un discorso, forse perché non eravamo preparati a farlo, forse perché affrontare il problema della sessualità infantile avrebbe potuto scatenare in noi, adulti, conflitti ed evocare quei fantasmi che la nostra educazione ha esorcizzato o tentato di esorcizzare [...]. Eppure credo che, se ne avessimo parlato, sarebbero venuti a galla episodi spia di tutta una attività sessuale - impulsi, aspirazioni, richieste - sepolta sotto i banchi scolastici..."*

I "segnali di sottobanco" - quelli che vengono dai banchi di scuola, quelli che arrivano "in confidenza" alla rubrica di una "posta del cuore", ma anche quelli che salgono come elementi disturbatori dalle zone inesplorate di noi stessi - hanno una caratteristica, che contribuisce a mantenerli uguali nel tempo e quasi inattaccabili: vogliono restare nascosti e, nello stesso tempo, essere snidati. Ciò nonostante, a partire dalla fine degli anni '60, dalla "pratica non autoritaria" nella scuola e da una coscienza femminile particolarmente attenta alle problematiche del "corpo" (sessualità, maternità, vita affettiva, storia personale, ecc.), viste all'interno della vicenda dei sessi, ha preso avvio un processo di conoscenza e pratica di nuovi

rapporti, che ci mette oggi in condizione di dare al termine "educazione sessuale" significati, suggerimenti, diversi e più complessi.

A questo punto, perché le considerazioni che farò non sembrino astratte, è necessario una breve premessa autobiografica, un accenno al mio percorso educativo, alle scelte, alle priorità date, al campo di ricerca che mi si è delineato più chiaro nel passaggio dalla scuola media inferiore (dove sono stata dal 1967 al 1976) ai corsi dell'obbligo per adulti, in particolare a quelli tenuti da donne ad altre donne (monografici, bienni sperimentali, cooperative, Università delle donne). La mia carriera scolastica non poteva avere un inizio più felice: avevo appena cominciato a "esercitare il ruolo" quando ho incontrato un movimento di insegnanti e studenti che chiedeva di "dimetterlo". "Insubordinazione di classe" fu allora per me l'insegna magica, onnipotente, che avrebbe dovuto liberare da comuni, indifferenziate catene, alunni, classi sociali oppresse, e me stessa da un faticoso, sofferto, passato scolastico. Il seguito è stato, di volta in volta, un *fedele scostamento*, per poter sviluppare, di quel principio, le implicazioni più diverse e più nascoste. Alla pratica non autoritaria, prima ancora che al femminismo, risale la scelta di ambiti educativi (e quindi di "soggetti"), su cui pesasse il meno possibile l'apparato istituzionale: discipline, programmi, linguaggi specialistici. Meno presente era la scuola, più mi sentivo libera di guardare là dove la scuola di solito chiude gli occhi. Potevo fare attenzione a quello che un mio allievo di scuola media, una volta, aveva chiamato il "focoso tra i banchi": materia viva, bruciante, insubordinata, distratta, sottosuolo inquieto che rappresenta, per il buon ordine istituzionale un alimento permanente e una minaccia. Parlando dell'oscuro innesto tra "interiorità" e "storia", Asor Rosa, nel suo libro *L'ultimo paradosso* (Einaudi, 1985), usa un'immagine che si adatta bene anche a questo caso:

*"L'attività dell'uomo riposa su un mare di cose che non sappiamo come chiamare: e, come tutti i mari, è un mare ribollente, infido, ribelle. Tutto quello che diciamo, tutto quello che, più esattamente, riusciamo a dire, poggia su questa base mobile ed inquieta, che non si lascia né catalogare né omologare: il mondo delle cose che non siamo stati capaci fino a questo punto di dire..."*

Anche dell'istituzione si potrebbe dire che naviga, galleggia con fatica su una "galassia in movimento", su un "universo verbale sottostante", che è materia di impulsi, di sogni, di emozioni, resistente a lasciarsi trasformare in "disciplina", a farsi tradurre in qualche lingua colta. Territorio ancora da esplorare, con caratteri apparenti di scompostezza, di barbarie, di opacità, più esposto in quei soggetti che la vita sociale tiene a margine (gli adolescenti, le

donne, gli adulti a scolarità debole), *residuo* guardato con sentimenti contraddittori di timore o di speranza.

All'inizio mi è sembrato che si trattasse di una "materia" indifferenziata, identificabile col polo opposto e complementare alla storia e alla cultura, tradizionalmente intese: la vita personale, il corpo, la sessualità, i sentimenti, l'ingiustizia e la miseria sociale, i sintomi del difficile approdo a un'individuazione di sé meno astratta. In seguito, una coscienza più attenta al rapporto tra i sessi, e un sapere che si approfondiva attraverso la pratica di gruppi di donne, hanno portato nuove chiarezze e priorità. Prima fra tutte la constatazione di un dato evidente: che la donna è stata identificata (non solo simbolicamente) con tutto ciò che l'uomo ha considerato "altro", diverso e inassimilabile, rispetto alla sua storia sociale, messa a custodia di una *materialità dell'esistenza* (la nascita, l'infanzia, la casa, l'amore, ecc.), che bisognava tenere a bada, sottomettere, rendere insignificante, ridurre a silenzio e a deserto in modo che, per nostalgia o per affermazione di potere, si potesse ricrearla, restituirla con la parola, celebrarla attraverso il mito, la poesia, l'arte, la religione. La vicenda dei sessi è diventata così una collocazione imprescindibile da cui tornare a guardare la scuola, a tutti i suoi livelli, la divisione delle parti e la visione del mondo che passano attraverso di essa. Inoltre, un'attività pedagogica, che si è andata trasformando sempre più in lavoro comune di ricerca, fatta in corsi di sole donne, mi ha consentito, a sua volta, di dare contorni più precisi al patrimonio di vita che, in situazioni diverse, ho chiamato "storie non registrate", "memoria del corpo", l'"altrove", la "mappa del cuore", e anche di delineare meglio i modi del pensiero e della scrittura che ne possono dar conto, cioè raccontarla e farne oggetto di riflessione. Un'esperienza, che si è sviluppata in piena autonomia, libera perciò di modificare assetti disciplinari, metodologie, linguaggi specialistici, è ovvio che non può offrire soluzioni didattiche immediate, dirette, a chi opera nella scuola, ma può aiutare a far luce su alcuni nodi problematici. Per esempio, sull'ambigua, contraddittoria posizione *dell'insegnante donna*, fulcro finora dell'ordine istituzionale (perlomeno nella scuola inferiore), ma anche anello inquieto, più disposto oggi "all'indisciplina" (1), a portare allo scoperto ciò che la scuola ha tentato di rimuovere o finto di non vedere. Con il movimento non autoritario (fine anni '60), come ho accennato prima, si erano già affacciate alla scuola alcune importanti acquisizioni, che, pur non essendo ancora legate alla problematica dei sessi, ne segnalavano conseguenze o connessioni:

a) l'astrattezza del *soggetto* che parla attraverso la storia, la cultura, tradizionalmente intese, soprattutto quella scolastica dei manuali, degli specialismi, dei rituali burocratici; un essere

*diviso, scorporato* - non di fatto, si intende, ma nel modo di percepirsi, di rappresentarsi - rispetto ad alcune condizioni materiali, inalienabili della sua esistenza: 1) *l'eredità biologica e psichica* (le funzioni del corpo, la sessualità, la vita affettiva, di cui resta in qualche modo depositario il corpo femminile d'origine); 2) *la sopravvivenza economica* (i rapporti di lavoro, la quotidianità del vivere, le sue "cure" necessarie); 3) tutte le potenzialità espressive e comunicative che passano attraverso il corpo.

b) la necessità di interrogare il *privato* - la vita personale, gli sviluppi dell'individuo, le vicende riguardanti l'origine, l'infanzia, i pensieri, i sogni, che restano nascosti nel mondo interno di ogni singolo - per vedere ciò di cui si alimenta la storia, la vita sociale, a sua insaputa, gli accadimenti non scritti che la tengono sospesa tra spinte di vita e di morte, tra barbarie e civiltà. Si cominciava a parlare del bisogno di uscire da tutti i dualismi, alla ricerca di "nessi" tra quelli che erano parsi poli opposti e irriducibili, come natura-cultura, biologia-storia, ecc.

c) la convinzione che questo interrogativo non riguardasse solo i soggetti in via di formazione, gli alunni, ma ogni individuo, adulto o bambino, uomo o donna.

Scrivendo allora Antonio Prete su "L'erba voglio" n. 22, del nov. '75:

*"La parola dell'insegnante non nega solo il suo proprio corpo, la sua storia biologica, i suoi rapporti sociali lasciati sulla soglia della classe, la sua quotidianità, drammatica o informe, irrequieta o torpida, la sua immaginazione, insomma l'universo delle sue implicazioni. Per questo gli studenti gli contrappongono la "vitalità" dei loro corpi, la spontaneità del loro linguaggio, o la resistenza di un'altra parola, quella che i mass-media o la famiglia o le altre forme di socializzazione hanno loro trasferito [...] Nel linguaggio della disciplina c'è la negazione del linguaggio del corpo, nell'organizzazione del sapere e nell'istituzione della disciplina e tra discipline c'è la proiezione mortificata e contratta dei rapporti sociali. Nella permanenza della disciplina c'è la resistenza dell'istituzione ad ogni attacco disgregante [...] Per questo la disciplina è la disciplina dei corpi."*

Nella felicità dell'"insubordinazione" di allora, non importava molto il sesso, l'età, il ruolo che si aveva; uomo o donna, adulto o bambino, eravamo questa forza vitale, questo corpo unico che faceva irruzione dentro le maglie astratte dell'istituzione e della società, eravamo il "focoso" che non doveva più nascondersi.

Il bisogno di fare distinzioni, di riscontrare diversità nell'appartenere a un sesso o all'altro, è

cominciato quando una coscienza e una pratica tra donne ha indicato, non solo nella cultura, nella politica, nei saperi e nei linguaggi ereditati i luoghi della sottomissione e negazione dell'esistenza femminile, ma anche nella vita amorosa, nella maternità, nella sessualità, in tutta quella sfera di esperienza che avevamo fino allora chiamato genericamente "corpo", "vita personale". A quel punto non è stato più possibile, per me, come per molte altre insegnanti, non vedersi come donne in mezzo a una stragrande maggioranza di donne nella scuola, e non chiedersi che implicazioni profonde, cosce e inconsce, avesse essere collocate in quel punto di *snodo* (o di *annodamento*) - tra origine e storia, corpo e pensiero, individuo e società, individuazione maschile e femminile -, che è la scuola, soprattutto inferiore. Allora io non riuscii a darmi delle risposte, dovetti solo sentire l'impossibilità di restare in quel posto e cercai altri luoghi meno istituzionalizzati, l'incontro con altre donne, la trasformazione del rapporto pedagogico in ricerca comune, una maggiore attenzione alla conoscenza di me stessa e della relazione tra i sessi. Oggi mi sembra di capire meglio quella figura *ibrida* che mi è parsa sempre, fin da quando ero allieva, la donna insegnante: né maschio né femmina (nel senso che diamo tradizionalmente ai generi: femminilità e virilità), o l'uno e l'altro insieme. Ricordo lo sguardo con cui seguivo la penna della maestra che si curvava sul mio banco a correggere un compito, senza perdere di vista le sue unghie dipinte, l'ascolto che prestavo alle sue parole, mentre gli occhi ne spiavano i gesti, il modo di camminare e di vestire, l'attenzione che facevo ai toni di voce per capire se segnalavano affetto, riconoscimento, preferenza. Erano, contemporaneamente, *parola e corpo* in scena, il corpo dell'"altra donna" - la madre, l'amante -, quella che ogni figlia, ogni bambina, avvicina a sé, per bisogno d'amore, ma anche per la difficoltà a calarsi in un'esistenza propria. Il fatto che quella parola e quel corpo si urtassero, divaricassero o si appiattissero fino a sparire l'uno dentro l'altro, non aiutava certo la formazione di un'individualità concreta, di maschio o di femmina. Così come, d'altra parte, costringeva l'insegnante dentro la figura di una specie di Giano bifronte: misto di attributi maschili e femminili, non diversa dall'immagine esaltata del femminile, anello tra origine e storia, che compare in alcuni autori dell'Ottocento, come Jules Michelet e Paolo Mantegazza:

*"L'amore materno possiede tutte le forze, tutte le tenerezze, tutte le idealità del sentimento. Ha i ruggiti e gli artigli del leone per difendere la propria creatura [...] gli eroismi del soldato e tutti gli accorgimenti del diplomatico [...] i sacrifici del martire; ha i misticismi della religione e tutte le poesie del cuore". (2)*

*"La maternità è passione ed è missione [...] è tensione di pensiero ed è olocausto di affetti; è pane e vino; è viscere e pensiero". (3)*

La *madre maestra* è una figura scomoda, da contorsionista. Le si chiede di trasmettere un sapere che, mentre la celebra come mito (figura del sogno, della nostalgia, di una felicità perduta), ne proclama l'"insignificanza storica"; di accompagnarlo, dirigerlo, adattarlo con tutta la sapienza che viene dal suo essere madre (non importa se reale, anzi, meglio se non ha figli, così potrà essere più materna coi suoi allievi); di accogliere dentro norme e codici astratti, linguaggi avulsi dall'esperienza, tutte le richieste che si fanno al corpo di una donna: di essere tenero, di piacere, di mediare l'urto tra mondo interno e mondo esterno, tra complicità familiare e indifferenza sociale. Una funzione così contraddittoria non può diventare un modello di intelligenza, l'esempio di una individualità concreta, e finisce per gravare come un peso sulla donna che la esercita, costretta a tenere insieme, affiancandole, sovrapponendole, due immagini di sé altrettanto astratte.

L'ambiguità di questa posizione risulta ancora più evidente quando le donne tentano di sottrarsi o di metterla in discussione: il rischio è di assumere l'una o l'altra faccia del proprio ruolo e di fare un terreno di "specificità" e di "differenza femminile".

Va in questa direzione il tentativo che oggi viene da una parte del femminismo, presente nella scuola, di rinsaldare un "patto tra donne" - che cominci dal rapporto madre-figlia, insegnante-allieva - che ricalchi, con segno diverso, il modello che è stato della storia dell'uomo: quindi autorità materna, genealogie femminili, lingua materna, opera civilizzatrice femminile, da contrapporre a tutto ciò che abbiamo ereditato dalla civiltà dei padri.

Sull'altro versante, si è sviluppato, a mio avviso, un discorso più originale e innovativo, che si pone in linea di continuità con la ricerca avviata agli inizi anni '70, sulle tematiche del corpo (autocoscienza, pratica dell'inconscio), ma rischia anch'esso di fissare come "specificità" e "differenza", uno dei poli della dualità, quello assegnato tradizionalmente alla donna.

Scrive Emma Baeri:

*"Dietro lo statuto metodologico del saggio c'è un grande silenzio sulla mia vita [...] Perché non dare parola ai miei itinerari quotidiani? [...] Libro pentole figlie spesa politica cura gatti tempo per me [...] Cosa passa, e quanto e come, di questa storia sul mio foglio?" (4)*

Il corpo femminile, escluso dalla storia, diventa luogo da cui partire per cercare una "grammatica sensata", per restituire alle parole "nuovi sensi", o sensi nascosti nelle loro radici

etimologiche. Ma si può anche equivocare, avverte Emma, e concludere che le donne sono corpo e che possiedono della fisicità del loro essere una percezione immediata, diretta, più degli uomini.

A questo proposito, Rossana Rossanda, in un articolo sulla rivista "Lapis" (n. 8 giugno 1990) osserva:

*"Se per uomo e donna il corpo non si sa o si sa meno di quanto si sappia di qualunque altro oggetto prossimo e presente, il corpo femminile si sa probabilmente meno di quello maschile per lo schermo dell'immagine/modello imposta alla donna in tutte le civiltà e attinente al ruolo sessuale [...] Si può passare la vita senza percepire altro che questo tessuto di immagini ricevute, stratificate, intrecciate a percezioni dirette ma oscure".*

Ma si può aggiungere anche un'altra osservazione: sul corpo femminile pesa un doppio vincolo, quello biologico che lo lega al destino di riproduzione della specie, e quello storico che attiene al privilegio dell'uomo (dargli cura e piacere). È la doppia consegna a un destino "altro", a cui corrisponde, per usare un'espressione di Emma Baeri, un "doppio esilio", dalla storia e dalla natura. È per questo che è così difficile calarsi nel proprio corpo reale, percepirlo, coglierlo nelle sue naturali connessioni con tutto il resto del nostro essere.

Alla donna "manca" sempre qualcuno e, se ne avverte dentro di sé la presenza, come di una "scorta invisibile" (5), si tratta di un essere "senza nome e senza volto". È indicativo che un uomo figlio dica, delle braccia materne che gli si stringono intorno come "cerchio e spira" (6), la stessa cosa: "braccia senza corpo e senza volto".

Nelle lettere delle adolescenti, che arrivavano alla mia rubrica di posta su "Ragazza In", il corpo assumeva le forme più diverse e più irreali: è oggetto, cosa, ora umile ora preziosa (l'"argenteria", la "polvere"), elemento naturale (foglia, fiore, campagna, granello di sabbia, lacrima), o sparisce in un'essenza spirituale ("angelo bianco"). Viene in genere descritto dall'esterno, come un paesaggio o un arredo.

La ricerca, o la formazione, di individualità concrete di maschio e di femmina, consapevoli di essere portatrici di diversità che non possono più essere confuse con le immagini di genere che abbiamo ereditato (femminile=natura, maschile=storia), quelle che ancora tengono diviso ogni singolo in se stesso, è solo agli inizi. Forse bisogna chiedersi perché questo processo di

individuazione, di cui si comincia ad avvertire il bisogno da più parti, proceda così lentamente, quali ostacoli incontra nelle persone stesse che potrebbero promuoverlo.

Alcuni interrogativi.

Si vuole davvero conoscere il corpo? Che cosa ci tiene lontani da una percezione reale di noi stessi? Perché l'informazione relativa alla fisiologia, alla funzione riproduttiva, alla vita affettiva, alla sessualità, incontra resistenza, o disinteresse, nonostante si insista per averla? Il "mistero", l'"oscurità", il "pudore" che ancora copre questa zona di esperienza, sono messi a difesa di un sogno: *sogno di unità* (che celi il distacco della nascita e la solitudine del singolo), di *complementarietà* (a copertura di una diversità dei sessi che non presupponga l'indispensabilità reciproca, se non nella riproduzione, che consenta l'incontro e non il possesso dell'altro quasi fosse una parte di sé).

Perché l'informazione abbia presa, occorre aprire la "stanza chiusa" (è un'immagine che compare nelle lettere delle adolescenti), che ancora ammuccia sogni, pensieri, sintomi, interrogativi e preoccupazioni assillanti di ogni vita, si deve tentare di portare sopra i banchi, al centro del discorso e della relazione (tra insegnante e alunni, degli alunni tra di loro) ciò che è rimasto "fuori tema".

*"Nella mia breve infanzia non ricordo alcun momento lieve né vera spensieratezza. Tutto pesava gravemente. Il tempo fuggiva [...] Prendere tutto fra le braccia. Controllare tutto. Reprimere tutto. Dire a chi? Rimettersi a chi? Con chi condividere l'aria troppo dolce, l'odore funebre delle margherite, l'eco dei treni che già collegavo all'idea di allontanamento, di separazione. Come reprimere tutto questo?" (7)*

*"Non è la stessa cosa scrivere che un treno passa o appoggiare i gomiti per ascoltare quel rumore che mi stringe il cuore da sempre. È per questa ragione forse che i cattivi maestri mi dicevano che ero disordinata. Avrebbero dovuto chiedermi perché quel rumore del treno evocava in me un tale strazio. Era il loro compito. Avrebbero dovuto farlo. Avrebbero dovuto farmi le vere domande. Questa parte segreta della mia infanzia rimane come un campo di solitudine. Così sciolta. Non avrò tregua finché questo campo non sarà seminato di tutte queste parole censurate nella mia infanzia. Perché, in fondo, le mie preoccupazioni da quel tempo non sono cambiate un granché, sono le stesse che mi ossessionano. Ed è, come per Sylvestre, la fine delle cose. Le vite che finiscono. Gli amori che si spezzano. Tutto ciò che si ferma di colpo e si distrugge. Tutto ciò che è così difficile dire sulla tenerezza dei corpi. L'attaccamento. Il terribile. Lo spaventoso attaccamento che sbocca inevitabilmente nello spossamento. Era tutto quello*



*che volevo esprimere da bambina. Invece di censurarmi, avrebbero dovuto lasciarmi scrivere liberamente." (8)*

Ci sono interrogativi che interessano il corpo, ma anche la formazione di sé, il rapporto col mondo, che si affacciano nell'adolescenza e che poi sembrano scomparire, come avessero fatto naufragio. Nei segnali di sottobanco non c'è solo la sessualità, ma anche la sentimentalità, il sogno che ha sopperito a una realtà deludente, i pensieri che non hanno trovato cittadinanza o legittimità nel senso comune e nei linguaggi correnti.

*"Uscendo dall'infanzia, [...] ci si trova di fronte a una realtà faticosa e deludente. Troppa crudeltà, superficialità e ipocrisia [...] ci si estranea e si tracciano i confini del proprio mondo lungo le pareti di una camera. " (9)*

*"È triste essere soli, soli coi propri sogni e coi propri desideri, ma anche meraviglioso. Senza sogni la vita non è vita; io amo i sogni per questo. Ma per questo rimango sempre sola. " (10)*

Se si prescinde dalla "domanda", che sempre accompagna la lettera inviata a una rubrica di "posta del cuore", ci si accorge che ad emergere è la mappa di un territorio che ha una sua storia e geografia, fortemente resistente a quella del mondo esterno. E questo "altrove" che, in gara con quelle fabbriche di sogni che sono i media, resta il principale produttore di sogni, ma anche di quegli interrogativi eterni (la nascita, la morte, l'amore, la solitudine), con cui ogni individuo si affaccia alla convivenza con gli altri. La polarizzazione tra mondo esterno e mondo interno, realtà e sogno, solitudine e socialità resterà tale, finché essi resteranno senza risposta, inascoltati, e la formazione dell'individuo, maschio o femmina, lasciata in balia di un'eredità difficile da controllare, quale è quella della specie (eredità biologica e psichica) e quella della civiltà (il patrimonio storico, sociale, culturale). Non è un caso che questi interrogativi si pongano in modo pressante, vistoso e drammatico, nell'adolescenza, quando la partita esistenziale sembra ancora aperta, plasmabile. Poi subentra la resa, l'adattamento, il falso equilibrio e le astratte risposte di una ragione separata dal suo sostrato biologico, psichico, affettivo. Se non viene ricacciata nel privato, la lettera può diventare un prezioso materiale di riflessione per chi voglia ricucire il rapporto tra *interiorità* e *storia*.

Se nell'angolo della posta si ha l'impressione di ascoltare una *lingua diversa*, straniera, rispetto a quelle che conosciamo, è perché l'adolescenza del mondo non ha trovato ancora luoghi e modi per comparire, che non siano queste forme marginali, sotterranee, svalutate. E, non

comparendo, non può essere modificata, confrontata col tempo storico, coi suoi ritmi sempre più veloci e astratti, soprattutto se messi a confronto con l'"immobilità quasi geologica" (Elvio Fachinelli) del mondo interno. E questa lingua che bisogna ascoltare, far riecheggiare dentro di sé, cogliendone i segnali e viaggiando nei luoghi che essa indica, cercando, dietro gli angoli bui del pensiero, quello che di sé - adulto, uomo o donna - ancora non si conosce. Si dovrebbe quindi poter ascoltare se stessi e l'adolescente che ci è davanti "come se si sognasse", preoccupandosi nello stesso tempo di *mostrare* ciò che si vede. Si tratta, in altre parole, di lasciare che i sogni o gli incubi escano dall'ombra, che tornino a incantarci o a terrorizzarci, non permettendo più che ci rendano ciechi. Ciò non significa rinunciare al patrimonio di cultura e di esperienza che abbiamo ereditato, ma *rileggerlo* con gli occhi di chi ha guardato dentro quel "lungo sonno della specie" (Aleramo), di cui è impastata anche la storia, dove convivono sacralità e animalità, dolcezza e violenza, nostalgia di felicità perduta, attesa di salvezza e impulsi distruttivi. Un riattraversamento delle "discipline", per vedere ciò che hanno tentato di cancellare e che tuttavia si portano dentro (il sogno che vi è incastonato o che dà forma alla teoria, il corpo in cui ogni pensiero affonda le sue radici e da cui prende avvio), è possibile solo se si dà legittimità e cittadinanza a quella lingua, a quella materia viva, a quel sapere di sé, che la scuola ha temuto più di ogni altro, e che ancora oggi vorrebbe far entrare dentro le forme composte, levigate, tecnologicamente rassicuranti dei linguaggi "non verbali". Se si affrontano, e si fanno diventare materia di insegnamento, non bisogna dimenticare che essi tengono insieme, ambiguamente confusi, un'eredità psichica remota, non indagata, e codici estremamente raffinati, prodotto di una storia recente che possono facilmente di nuovo occultarla.

Il "segnale" - o sintomo di resistenza -sarà ancora una volta la *distrazione*, lo scarso interesse, il ritorno a quel territorio più affascinante di intrighi e emozioni, che è il "sottobanco".

## Note

(1) Emma Baeri, *I lumi e il cerchio*, Ed. Riuniti, Roma, 1992.

(2) Paolo Mantegazza, *Le estasi umane*, P. Mantegazza Editore, Milano, 1887. p. 156.

(3) *Ibid.*, p. 157.

(4) Emma Baeri, *op. cit.*, p. 8.

- (5) Françoise Lefèvre, *Il piccolo principe cannibale*, Murzio Ed., Padova, 1993.
- (6) Franco Maticotta, *La lepre bianca*, Feltrinelli, Milano, 1982.
- (7) Françoise Lefèvre, *op. cit.*, pp. 7-8.
- (8) *Ibid.*, pp. 41-42.
- (9) Lea Melandri, *La mappa del cuore*, Editore Rubbettino, Soveria Mannelli, 1992, p. 102.
- (10) *Ibid.*, p. 185.

# Il corpo della legge

di Bianca R. Gelli

*Abbiamo chiesto a Bianca R. Gelli, ex vicepresidente della VII Commissione Cultura della Camera durante la IX legislatura, e relatrice della proposta di legge sull'educazione sessuale, una riflessione sulla difficoltà di tradurre in legge una materia così legata ai rapporti personali e alle vicissitudini del corpo.*

"La libertà è una legge che muta e si eleva [...] che cresce nell'anima umana. Le nostre leggi non sono più le nostre. Sono arretrate mentre la vita ha continuato il suo corso. Abbiamo impedito che seguissero i tempi, per ingordigia, per avidità, per egoismo, ma soprattutto per paura [...] Ed in questo sta la nostra miseria, che noi possediamo leggi di pietra [...] verso le quali non abbiamo alcuna affinità. Nessuno dei mille moti del nostro sangue si traspone in esse, la nostra vita non esiste per esse".

Rainer Maria Rilke (1)

**P**arlare della legge sulla educazione sessuale significa aprire una doppia riflessione: la prima, sul significato e sulle implicanze dell'affrontare tale ambito di discorso all'interno di una Commissione parlamentare; la seconda, sul senso e la opportunità di una legge che disciplini in maniera specifica la tematica della sessualità nella scuola.

Questa doppia riflessione parte dall'esperienza concreta, condotta da *un'intellettuale prestata alla politica*, nel corso della IX e X legislatura. È stata, quella tra l'83 e il '91, una stagione in cui si pensava che soggetti nuovi come le donne e gli intellettuali, estranei a vecchi e consolidati meccanismi di potere, potessero avere la capacità di innovare i modi della politica, all'interno dei partiti come delle istituzioni.

Non è questa la sede per riflettere sulle ragioni del "fallimento" di quella esperienza, che vide,

al di là delle quote, le donne avere accesso numerose ai banchi del Parlamento.

Può essere però qui interessante riflettere sul senso del *fare politica* in una istituzione come il Parlamento, cogliendo quanto questo *fare* sia o meno scollegato dalla società civile e dal contesto culturale; ma anche come interventi legislativi, non considerati, per la loro settorialità, di grande rilievo politico, offrano per converso, occasioni concrete per fare politica e incidere culturalmente. La legge sulla educazione sessuale, assegnata alla discussione della VII Commissione Cultura della Camera nell'ottobre del '90, ha rappresentato per un gruppo di parlamentari - quasi tutte donne - membri del comitato ristretto, nominato per elaborare un testo unificato, un'occasione in tal senso.

Di fatto, per il passato, sul testo, giunto più volte alla discussione, non era mai stato possibile raggiungere un accordo unitario, a causa di una contrapposizione tra posizioni ideologicamente predeterminate - in parte cattoliche in parte marxiste -, su cosa l'introduzione della educazione sessuale nella scuola dovesse significare, in termini didattici, pedagogici e valoriali.

Vi era inoltre una resistenza da parte della scuola a far sua questa tematica, perché ricca di effetti dirompenti sull'assetto costituito dei saperi scolastici e nel rapporto tra le diverse discipline, ma anche perché da sempre considerata di pertinenza della famiglia. La prima scelta necessaria per uscire dall'empasse era comunque quella di andare oltre le posizioni ideologiche, tentando di articolare un linguaggio capace di registrare una pluralità di esigenze, senza per questo ricercare necessariamente una forzata omogeneizzazione delle posizioni.

Operazione resa possibile dal fatto che, in questi ultimi anni, si è assistito a una laicizzazione progressiva dei linguaggi, e questo non solo perché si sono registrati eventi di portata storica, che hanno fatto perdere dall'una come dall'altra parte alcune certezze assolute, ma perché, al contempo, è andata crescendo negli uni e negli altri la cultura della tolleranza, resa necessaria da una società sempre più pluralista, e a difesa della pericolosa riscoperta di integralismi, i più diversi. Una scelta, altrettanto necessaria, è stata quella di non ricondurre la materia alla nostra osservazione esclusivamente all'interno di una legge di settore, tesa a colmare un vuoto legislativo in campo scolastico, ma di considerarla nelle sue connessioni con il costume, con la cultura, con l'etica.

Approccio, questo, che rendeva certo assai più delicato e difficile il compito del legislatore,

ponendo anche degli interrogativi su gli ambiti e i significati propri di questa sua funzione. È logico infatti chiedersi quanto, affrontare la dimensione etica, comporti il rischio di rendere prescrittive norme che non possono certo ricadere nell'ambito del giuridico per il solo fatto che sono norme squisitamente etiche. Certo, la materia che il legislatore si trova a dover normare fa quasi sempre già parte del vivere quotidiano ed è, all'interno di una cultura data, già disciplinata nei fatti dalle consuetudini, ma anche da una giurisprudenza che si è spesso pronunciata nel merito, nonché da una serie di altre leggi che, per altro verso, ineriscono a quella materia. Orientarsi, fare il punto su questa complessa materia, ricondurla all'interno di un testo di legge è già di per sé un'operazione culturale. Questa operazione rischia di fallire nella misura in cui prevalgono visioni rigide unilaterali, che non rispecchiano il quadro complesso di una realtà in transizione.

Da qui la decisione del Comitato ristretto di avvalersi del contributo di soggetti esterni, chiamati in audizione (studiosi, esperti, appartenenti al mondo della scuola e delle strutture consultoriali, associazioni delle famiglie, ecc.) che rappresentavano uno spaccato della cultura italiana in tale ambito. La richiesta era quella di collaborare alla stesura del testo: una sorta di sollecitazione culturale che è servita anche a portare il dibattito all'esterno (2).

"Insomma il mio fa quello che vuoi non è altro che un modo di dirti di prendere sul serio il problema della tua libertà, e che nessuno può esonerarti dalla responsabilità creativa di scegliere la tua strada". Fernando Savater (3).

Sicuramente la lettura del primo articolo del testo di legge, che è la sintesi del progetto complessivo che lo ispira, non rende ragione del "testardo lavoro di tessitura", portato avanti da parlamentari di diversa appartenenza politica accomunate da quel progetto: sì che per loro il terreno della *meditazione* non si è definito in funzione di istanze compromissorie esterne, ma di motivazioni interne al progetto stesso.

Ci si è così trovate tutte d'accordo sul fatto che ciò che la scuola deve passare ai giovani non può né deve essere una serie di norme e divieti, dati una volta per tutte ma la consapevolezza in materia sessuale e soprattutto gli strumenti culturali e i criteri di giudizio per orientarsi nelle scelte, per assumere comportamenti responsabili, rispettosi di sé e degli altri; per riconoscere il valore della diversa identità maschile e femminile... Si è così operato il passaggio da una morale prescrittiva ad un'etica laica, basata sulla responsabilità ed il senso del limite conseguenti alla autonomia delle scelte, sul rispetto delle diversità e su comportamenti

comunque improntanti a quello che Savater definisce "buon gusto morale". Tutto questo ha fatto registrare un salto di qualità nei confronti dei precedenti dibattiti, anche perché ha permesso di inoltrarsi da laici su un terreno da sempre considerato patrimonio privilegiato dei cattolici.

È questa una visione dell'etica che dovrebbe sgombrare il campo dalle paure con le quali da opposte sponde si è guardato all'educazione sessuale, ora vista come repressiva, ora come pericolosamente liberalizzatrice e banalizzante. Una visione che dovrebbe rassicurare per un verso le famiglie, per l'altro gli stessi docenti, che hanno difficoltà a ritrovarsi nei panni dell'educatore che aderisce a schemi repressivi o per converso a schemi permissivi. Ciò non significa peraltro che la funzione dell'educare divenga meno difficile: si tratta di riuscire a passare dal principio di autorità a quello di democrazia, senza perdere di autorevolezza. Si tratta di accompagnare il giovane nella decisione, lasciando però che a decidere sia lui.

Per il passato, alcuni nodi problematici hanno rappresentato veri e propri ostacoli all'approvazione della legge: la questione se si dovesse parlare di informazione o di educazione sessuale, la collaborazione o meno della famiglia con la scuola, il ruolo degli esperti esterni a fianco dei docenti.

Come già detto l'aver parlato, nel primo articolo del nuovo testo, di *conoscenze e consapevolezza* portava al superamento della vecchia diatriba informazione o educazione. Non c'è educazione senza informazione, corretta, tempestiva, adeguata, ovviamente, al grado di sviluppo del ragazzo. Non c'è informazione sessuale che sia priva di richiami, sollecitazioni suggestioni inerenti l'agire sessuale nella sua complessità: sensazioni, sentimenti, affetti, e soprattutto il senso che a tutto ciò noi attribuiamo, ovvero la valenza etica che li connota, anche perché essi prevedono l'altra/o, reale o fantasmizzata/o che sia.

Qualcuno ha letto come un momento di compromesso il fatto che la nuova versione del testo parlasse di informazione e educazione sessuale, nel mentre per il passato l'un termine veniva visto in contrapposizione con l'altro. In realtà quel passaggio dalla posizione o/o alla posizione e/e ha rappresentato, per dirla con Pasini, "un salto qualitativo, una sorta di superamento delle antiche resistenze" (4). Anche, la contrapposizione famiglia/ scuola, nel campo della educazione alla sessualità, ha ceduto il passo all'idea che entrambe queste agenzie formative debbano collaborare tra di loro: anche perché entrambe hanno, in linea di massima, registrato grosse difficoltà al riguardo. Appena il 25 per cento dei genitori si è fatto carico di parlare di

sessualità con i propri figli adolescenti e con risultati assai poco soddisfacenti, come indagini al riguardo testimoniano (5). La scuola, per suo conto, non si è dimostrata, in linea di massima, disponibile ad essere coinvolta nel discorso nemmeno dal punto di vista strettamente didattico. Anche lo stesso insegnamento di nozioni inerenti alla sfera della riproduzione umana, se si discosta dagli esempi traslati dalla botanica o dalla zoologia trova nei docenti una serie di reticenze il più spesso legate alla paura di un possibile coinvolgimento emotivo. Su tali tematiche molto più semplice è far cadere il silenzio. Così, quasi sempre, è stato per il passato. E l'Italia, che pure non può dirsi un paese sessuofobo, ha finito col divenire uno dei pochi, all'interno della Cee e del mondo occidentale, a non avere ancora introdotto la materia sessuale nella sua legislazione scolastica. Quest'ultima considerazione sarebbe stata di per sé sufficiente perché il Comitato ristretto che lavorava al testo sulla educazione sessuale valutasse come opportuna una sua rapida approvazione. In tal senso, peraltro, spingevano una serie di altri fattori più sostanziali, tra i quali la richiesta fatta dai giovani alla scuola di farsi carico di tale compito. Consapevoli del divario esistente tra le loro scarse conoscenze in materia sessuale e la precocità con cui oggi vivono le loro esperienze, avendo registrato la incapacità dei genitori di venire loro incontro, i giovani ritengono che la scuola, in questo aiutata dagli specialisti esterni, possa "attrezzarli" per meglio vivere la sessualità senza con questo incorrere in una serie di conseguenze non desiderate (gravidanze, matrimoni precoci, aborti, malattie da contagio, ecc.) e soprattutto in vissuti fortemente frustranti sul piano psico-affettivo oltre che fisico. Più spesso, infatti, le esperienze condotte da alcune scuole, nel campo della educazione sessuale, sono frutto di richieste portate dai giovani nelle assemblee e nei consigli d'istituto.

Tali richieste hanno, tra l'altro, trovato organica espressione in una proposta di legge popolare firmata da migliaia di studenti medi, presentata al Parlamento da una giovanissima deputata della Sinistra giovanile e posta, unitamente alle altre proposte, all'attenzione della Commissione. Non adeguando le sue leggi all'evolversi dei tempi e dei costumi, la scuola finisce con il negare ai giovani il diritto all'informazione, non fornendo loro gli strumenti utili per orientarsi liberamente in un mondo in cui il sesso viene agito, promosso, venduto, offerto ad ogni piè sospinto; ma soprattutto, così facendo, essa contribuisce a rafforzare stereotipi sulla sessualità, sui moli maschili e femminili, sulle diversità. Questo il senso di quella brevissima proposta di legge, scritta con il linguaggio essenziale, proprio dei giovani. La urgenza che i giovani pongono alla scuola (si veda a tal proposito la diffusione fatta da loro di una sorta di bignami del sesso dal titolo ironico e provocatorio, *Tu mi turbi*, ed il modo con cui hanno fatto circolare il fumetto di *Lupo Alberto*, nonostante i divieti dei provveditorati) non è certo fuori



luogo.

In questi ultimi anni, infatti, a seguito della diffusione della infezione da HIV, il ministero della Sanità ha imposto alla scuola, per la quale il discorso sessuale non ha mai fatto parte di progetti organici, un piano di prevenzione, che, al di là della pur giusta informazione, veicola tra i giovani l'idea di un sesso malato e pauroso, collegato drammaticamente con l'idea del peccato. Delegando ancora una volta agli esperti il compito di affrontare le tematiche sessuali, la scuola trascura di cogliere l'incidente AIDS, di offrire una lettura del contagio come metafora, di accettare la scommessa culturale, recuperando tutto il *non detto*, pure presente nei suoi molteplici saperi (dalla biologia alla letteratura, all'arte, ecc.). Quello del rapporto tra docenti ed esperti esterni (psicologi, sessuologi, medici, ecc.) è il terzo nodo problematico che con il testo di legge abbiamo ritenuto di dover affrontare, proprio al fine di escludere il meccanismo della delega: "Ferma restando la responsabilità dei docenti, l'introduzione delle tematiche sessuali si realizza in forma prevalentemente interdisciplinare, anche con il contributo di esperti esterni alla scuola..." (art. 2). Nessuna tentazione quindi di delegare agli specialisti il compito di educatori, di ottimizzatori della normalità. Il quesito di fondo è, in ultima analisi, se la prevenzione di quella enorme fascia a rischio - fisiologico - che sono i ragazzi in età di crescita deve avvalersi di specialisti o può fare riferimento a genitori e docenti, in quanto adulti direttamente coinvolti nella educazione dei giovani all'interno della famiglia o della scuola. Lo specialista, pur indispensabile quando si delineano delle difficoltà individuali e relazionali o quando si tratta di entrare nello specifico di argomenti squisitamente scientifici, non può, medico o psicologo che sia, essere delegato a costruire uomini e donne. La funzione terapeutica solo a tratti può essere funzione pedagogica, anche se la psicologia e i suoi strumenti possono aiutare la funzione pedagogica. Quest'aiuto può essere utile proprio a quegli insegnanti che debbono affrontare questa nuova professionalità e non si sentono preparati a farlo. Quella della necessità della formazione dei docenti è comunque una delle questioni di maggior rilievo, perché la legge una volta approvata possa trovare pratica applicazione nella scuola.

Tornando al discorso fatto in apertura, c'è da dire come il lavoro del legislatore non termini con il varo di una legge. E infatti importante che, attraverso i comuni atti ispettivi, egli controlli l'impatto che il testo ha allorché viene calato nel contesto cui è destinato. Le resistenze ad una legge - tecniche o politiche che siano -, più palesi prima che essa venga varata, scorrono spesso sotterranee dopo la sua approvazione e possono distorcerla nei suoi significati così come renderla del tutto ininfluente.

A volte, fare una legge e seguirne la sua applicazione corretta equivale a tessere una tela con molta pazienza e pervicacia. Sono, queste, qualità da sempre connaturate alle donne!

## Note

(1) R.M. Rilke, *Das Jahrhundert der Kindes (Ellen Rev)*, Bremen 8 giugno 1902. È un Rilke poco conosciuto quello che nel 1907, dopo aver avuto esperienza delle profonde innovazioni introdotte dalla grande pedagogista Ellen Key nella Samskole di Göttemborg, protesta contro le leggi scolastiche del suo paese, invariate nel tempo.

(2) Il materiale registrato nel corso delle audizioni in Comitato ristretto sono riportate in appendice al testo di Bianca R. Gelli, *Per un'etica della sessualità e del sentimento*, Editori Riuniti, Roma, 1992.

(3) Savater Fernando, *Etica per un figlio*, Laterza, Bari, 1992.

(4) Willy Pasini, Relazione al Convegno CNR: *Strumenti e metodologie per iniziative di educazione sessuale*, Roma 20-21 ottobre 1992.

(5) ASPER, *Educazione e comportamento sessuale dei giovani in Italia*. Primo rapporto, a cura di D. Cafaro, Asper, Roma, 1988.

PROSCENIO

# Le maglie del testo

Incontro con Elaine Reichek

*di Maria Nadotti*

“Il problema con la fotografia è che ti dà l'illusione che sia possibile vedere in modo puro. Entro certi limiti, la macchina fotografica coglie con tale accuratezza ciò che ha di fronte da far credere che non ci sia altro da dire. In realtà, naturalmente, la sola idea che non ci sia altro da dire fa parte di un atteggiamento, di una posizione culturale, di una politica, un'ideologia, un'intera struttura mentale di cui la macchina fotografica non è che una piccola parte. Nel lavoro che faccio con le fotografie - scegliendole, colorandole (o meno), copiandole con altri mezzi - io cerco di svelare quella struttura di pensiero: un iceberg di cui la fotografia non è che la punta. Voglio essere la donna che mette in evidenza le pecche della rappresentazione fotografica, della sua linearità e oggettività.”

**C**osì la newyorkese Elaine Reichek parla della sua ricerca e del suo lavoro d'artista, svelandone senza mezzi termini intenti e contenuti. A monte di ciascuna delle sue opere c'è un'istigazione esterna: fotografie d'archivio, fotogrammi, immagini per lo più di natura etnografica o antropologica, dipinti e vedute d'epoca. "Reichek colleziona fotografie scattate agli estremi limiti della terra", ha scritto la critica nordamericana Susan Morgan, "per poi montare con cura e alterare (tagliandolo, ingrandendolo, colorandolo a mano, usandolo per costruire collage) questo materiale preso a prestito". Una rilettura di vecchie immagini che produce nuove interpretazioni e una radicale messa in discussione dell'oggettività del discorso storico e documentale. L'arte a forte contenuto concettuale di Reichek mira infatti a rivelare quello che sta dietro l'"indiscutibilità" dell'immagine fotografica, a interrogare e interrogarsi sul punto di vista che l'ha generata e l'accompagna, sul contesto e sulle relazioni da cui si è prodotta. A investigare la natura dei rapporti che legano culture tra loro del tutto disomogenee

e evidentemente intimorite l'una dell'altra. Dove, però, i rapporti di potere sono sbilanciati a favore di quella che detiene i mezzi della rappresentazione e del discorso. Pensiamo a *Transfigurations* (1987): a partire dalla ricerca fotografica sugli abitanti della Terra del Fuoco realizzata tra il 1908 e il 1921 da Martin Gusinde, antropologo gesuita tedesco, Reichek ha prodotto una serie di silhouette umane lavorate a maglia, identiche per misura forme e tinte alla loro ingrandita controparte fotografica, a cui le ha poi affiancate. Scelta non casuale, quella dell'artista. Come la storia racconta, nell'arco di trent'anni dall'arrivo dei primi europei, l'intera popolazione di quella terra venne decimata. Condannata all'estinzione proprio dagli strumenti che, nelle intenzioni dei missionari che glieli fornirono, avrebbero dovuto civilizzarla, elevarla al rango di uomini: abiti che fecero da veicolo a morbillo e scarlattina, malattie fino ad allora sconosciute in quelle latitudini, che alterarono irreversibilmente la capacità di resistenza degli indigeni ai freddissimi inverni locali. Di questa gente e della loro storia, - si chiede e ci chiede Reichek - della loro cultura, modo di rappresentarsi e di comunicare che cosa sappiamo? Di loro ci sono rimaste solo le tracce fotografiche prodotte da un 'ricercatore scientifico' maschio, bianco, europeo e gesuita, il cui intento non poteva essere che di classificazione e catalogazione. Dunque, a un tempo, di controllo e di presa di distanza. Gli indigeni infatti, nelle ipercostruite immagini fotografiche del gesuita Gusinde, sono veri e propri oggetti di indagine. Nudi, ma incappucciati, ovvero privi di volto; il corpo dipinto con segni di cui non ci è fornita la chiave; muti, disattivati veicoli di un sapere ridotto a decorazione, vezzo, curiosità; strani, esotici, animali congelati in un unico movimento, messi in posa per un obiettivo incapace di articolare la propria sorpresa davanti alla diversità se non riducendola a esotismo. L'occhio e la mano dell'occidentale, suggerisce l'artista, hanno fatto di questi uomini un puro significante di alterità. Io sono io, perché non sono come loro. Ma loro sono definiti dal mio sguardo. Un giochino fin troppo noto che Reichek, con avvertita ma mai ideologica consapevolezza, riconosce si applichi assai bene anche alla relazione uomo-donna. "Come Platone ha ammesso nel *Filebo*", scrive a proposito dell'opera di Reichek il critico Thomas McEvelley, "l'alterità non ha una collocazione particolare; è dappertutto, perché ogni sé è altro in relazione a ogni altro sé. Ma nella storia sociale l'idea di alterità tende a diventare specifica piuttosto che universale. Cari Jung si è servito di Dio. Secondo Simone de Beauvoir a venir trasformate nell'Altro sono state le donne. E, nel processo coloniale, il termine è stato applicato al mondo non bianco nel suo complesso. Quest'ultimo uso del concetto, per quanto illogico, ha lavorato a favore del maschio bianco e colonialista, che ha potuto arrogarsi lo status di sé universale in contrapposizione al quale il resto del mondo non poteva che considerarsi

come altro. L'occidentale, in altri termini, era solo sé, il non-occidentale solo altro. Quel che di pericoloso ne è risultato è che il sé colonizzato si è rivolto contro se stesso, facendo del proprio sé un altro non solo per gli altri, ma anche per se stesso. Ecco perché in Cina c'è gente che si fa 'occidentalizzare' gli occhi e nello Zaire - e negli Stati Uniti - gente che si fa stirare i capelli. Una situazione paradossale: il non-bianco la cui mente è stata colonizzata, guardandosi allo specchio non vede sé, bensì l'Altro. Cooptato dal sistema di immagini occidentale, il senso di sé è stato alienato da se stesso e trova sul proprio trono un intruso che, di fatto, è il suo peggiore nemico". E attorno a questo nodo, senza dubbio uno dei più intricati e centrali del pensiero sociale e politico moderno, che Reichek va, dalla fine degli anni settanta, riflettendo e costruendo il suo discorso artistico. Contrapponendolo al categorico e virile punto di vista della Storia, che troppo spesso disegna la cosiddetta memoria collettiva con logica da imbalsamatore, svuotando i morti delle loro parti supposte meno nobili e sostituendole con sostanze neutre e oli profumati. Un maquillage destinato a cancellare tanto ciò che disturba quanto ciò che non si è in grado di capire. L'indecifrabile ridotto alla cifra semplice dell'irrilevante, dell'insignificante. Cultura alta vs cultura bassa. Le cosiddette arti minori. Più interessato ai topi, ai pipistrelli, alle volpi e agli uccelli della Terra del Fuoco che non ai suoi abitanti, Darwin lasciò scritto: "Sulla base delle nostre conoscenze, il linguaggio di questa gente merita a mala pena che lo si chiami articolato". "La metodologia antropologica", afferma Reichek, "è rigida e autoritaria, oltre che piena di smagliature. Preservare ciò che è antico presuppone una mentalità da colonialisti. Le culture sono, senza esclusioni, in flusso. Noi le osserviamo e loro osservano noi". Niente sentimentalismi e niente nostalgie. Un secco, preciso richiamo, invece, al rispetto e alla consapevolezza che proprio gli archivi storici, qualora non vengano interrogati con la dovuta "diffidenza", possono creare fenomeni di distorsione, quando non di cancellazione, della memoria. Analisi che coinvolge, evidentemente, l'intero discorso della conservazione, manutenzione e aggiornamento di tali archivi. Come si organizza, ad esempio, - sembra chiedersi Reichek in *Native Intelligence* (1992) - uno spazio museale di tipo storico-scientifico, etnografico, antropologico? Che cos'è un "Museo dell'uomo", se non ci si interroga su chi sia l'uomo a cui ci si riferisce e su chi sia il soggetto di tale definizione. Servendosi anche in questo caso di materiale fotografico (immagini dei danzatori "del diavolo", indiani Apache Gaun, e di un danzatore Mandan realizzate da Edward Curtis alla fine del secolo scorso) rinvenuto in uno di tali musei, accurata e instancabile l'artista ricrea con ferri da calza e lana le silhouette degli indigeni. Appesi l'uno accanto all'altro, gli ingrandimenti delle immagini fotografiche di Curtis e i grandi simulacri in lana lavorati da Reichek producono un

effetto sconvolgente. Immobilizzati dall'obiettivo falsamente storicizzante di Curtis, gli indiani Apache sembrano vittime di un sortilegio che li ha privati del corpo e dell'anima. Bloccato per sempre, il loro movimento risulta vuoto, enigmatico, mentre le silhouette in lana - ombre/pelli svuotate/corpi in negativo - dell'artista sembrano pronte a staccarsi dalla parete e a riprendere il movimento là dove l'aveva interrotto l'occhio intrusivo del fotografo. Come se il processo di transcodifica o ritessitura dei testi fotografici svelasse il modo di fabbricazione degli originali, portando alla luce ciò che il resoconto antropologico e etnografico aveva cercato di coprire: il corpo del testo o, piuttosto, i corpi degli indigeni. "I racconti di esplorazione e scoperta", come ha osservato la saggista statunitense Jo Anna Isaak, "non parlano d'altro che del corpo umano. In essi d'abitudine i corpi degli indigeni vengono descritti come mostruosi, incomprensibili agglomerati di eccessi libidici - nudi, sessualmente licenziosi e, di norma, dediti a tutto ciò che in occidente viene considerato tabù, dall'incesto al cannibalismo - gente *sans roi, sans loi, sans foi*, in breve proprio quello che inconsciamente gli europei sarebbero voluti essere". Le riproduzioni in lana di Reichek sono dunque forse anagrammi di corpi non ancora derubati del loro erotismo e insieme non trasformati in testi erotici perversi. Un invito a esplorare il nostro corpo erotico. Come spettatori e come portatori/produttori di una memoria storica giocata sulla dominazione e sul terrore della sessualità. Che I è poi, come propone con ironia sottile Reichek, la stessa cosa. Guardiamo, ad esempio, un paio di altri suoi lavori: *Desert Song* (1988) e l'installazione finale di *Native Intelligence* (1992). Nella stanza oscurata di *Desert Song* una pila di macchine fotografiche rotte giace abbandonata in un angolo, oasi disattivata di voyeurismo. "Il deserto", dice Reichek, "è un luogo di grande estetismo e di grande lussuria. Il desiderio spazia dallo spirituale al carnale". L'immagine centrale dell'opera è, infatti, una scena classica: una fotografia di nomadi e cammelli nel deserto, palme che ondeggiavano all'orizzonte. La scena è insieme romantica e ansiogena: ogni figura, animale o uomo, guarda in una direzione differente. "Come se stesse per succedere qualcosa. Come se stesse per scoppiare un uragano". È proprio questo punto di sospensione effimero e vagamente minaccioso che l'artista ha scelto di enfatizzare, di incorniciare. In alto a destra una donna in abito da safari d'epoca vittoriana posa in groppa a un cammello. Si tratta di una foto di repertorio, un reperto del secolo scorso, ma il viso della donna è quello della stessa Reichek. Come se l'artista avesse voluto ricordarci/si che il sogno o il cliché orientalista ci riguarda tutti, che non ci sono occhi innocenti. Che non basta certo assumere un atteggiamento critico o 'revisionista' per sottrarsi alla cultura che ci ha forgiati e ai propri più o meno 'puri' fantasmi. "Cerco di includermi nel lavoro, perché sono implicata. Il mio lavoro parla prima di tutto di desideri e colpe che appartengono solo a me".

Nella stanza finale di *Native Intelligence*, l'artista ha invece giocato con altri, più familiari reperti: i piccoli quadri ricamati a punto e croce di tante, non solo americane, infanzie femminili. Anche qui però è avvenuta una rilettura o meglio una riscrittura. Al posto delle edulcorate e retoriche massime degli originali - dal famigerato "Casa, dolce casa" a "Camminava con Dio e Dio le faceva da sostegno" - e degli stereotipati motivi che le accompagnavano, ritroviamo alcune vetrioliche distorsioni tematiche. Al posto della classica casetta dal tetto a capanna troviamo infatti un tepee indiano, l'anticasa per eccellenza. E le frasi della devozione tradizionale si sono tradotte in "Quando l'uomo bianco arriva nella mia terra, si lascia dietro una scia di sangue", oppure "Solo le sue azioni migliori, solo le azioni peggiori degli Indiani, ha raccontato l'uomo bianco". In *A Room with a View of One's Own*, camera con vista tutta per sé, un'installazione presentata quest'anno nella sezione arte del Festival di Spoleto, Reichek ha voluto invece sottolineare e commentare quella sottile e insidiosa forma di sfruttamento e abuso culturale che è il turismo. "Il titolo", dice l'artista, "nasce da altri due titoli: *Room with a View*, il romanzo dell'inglese E.M. Forster, e *A Room of One's Own*, di Virginia Woolf. Il libro di Forster racconta del 'viaggio in Italia' di un gruppo di famiglie inglesi, mentre quello della Woolf parla dello spazio che le donne devono procurarsi per riuscire a fare un lavoro creativo e tutto loro in una società che non lo incoraggia. Queste due frasi le ho ricamate, montate in comici ovali e appese, l'una accanto all'altra, a una parete laterale. In entrambe compare la parola *room*, camera, che fornisce anche il riferimento spaziale raccolto nell'installazione: questa è la 'camera con vista tutta per sé'. Il gioco di parole su 'camera' [macchina fotografica in inglese, NdC] indirizza poi l'intera opera verso il discorso della fotografia. C'è infine, nelle due frasi, una tensione tutta particolare: una muove esplicitamente verso l'esterno, verso il mondo che sta fuori dalla stanza; l'altra implica autocontenimento, introversione, introspezione". Opera densa e stratificata, *A Room with a View of One's Own*, torna su molti dei temi cari all'artista: l'incontro tra culture diverse, le fantasie che ciascuna ha sull'altra, i mezzi, visivi e verbali, con cui tali fantasie vengono comunicate, la posizione circoscritta delle donne nella cultura europea e in quella nordamericana. "Spero", parole di Reichek, "che il mio lavoro esprima almeno parte della complessità e del pathos tutto particolare dei modi di guardare e di vedere incapsulati in quel turismo che il 'viaggio in Italia' incarna e definisce. Perché il molo di turista è un delicato equilibrio di opposti. Implica, per esempio, che si abbiano il tempo e le risorse finanziarie per viaggiare e, spesso, che il paese che si visita sia più povero (o più a buon mercato) del proprio, che ci sia un certo disequilibrio di potere nella propria relazione con quanto si vede, noi nella posizione di spettatori e l'intero

paese visitato nella posizione di oggetto esposto al nostro sguardo.

Nella realtà, però, è il visitatore a trovarsi in un territorio alieno, mentre tutti gli altri sono a casa loro... La gente viaggia per vedere qualcosa di diverso, poi, sfidata proprio dalla diversità, si abbarbica nervosamente alle proprie abitudini.

"Le persone", continua l'artista, che non hanno mai voluto possedere una macchina fotografica e il cui rapporto con la fotografia è puramente critico, "si portano dietro la macchina fotografica per catturare ciò che è loro estraneo e riportarselo a casa: in modo da dominarlo, padroneggiarlo attraverso la routine del portarlo a casa vivo... In ogni caso la nostra esperienza di viaggiatori viene filtrata dalle nostre visioni. Ovunque andiamo, ci portiamo dietro il soggiorno di casa, tale e quale. Il riferimento alla macchina fotografica all'interno dell'installazione mette l'accento su questo fenomeno, per cui una visione che è di fatto totalmente strutturata viene considerata 'naturale' e 'accurata.' È chiaro che alludo a un ribaltamento del punto di vista, quando suggerisco che siano le donne a fare fotografia, a controllare e creare la visione, costruendosi una 'stanza tutta per sé' ". Eppure il comfort della stanza di Spoleto è piuttosto precario e la vista non ha nulla di spettacolare. E inoltre, come ammette Reichek, "quando ho cominciato a lavorarci, il posto era del tutto inospitale per una donna. Questa stanza l'ho dovuta letteralmente estrarre dalle macerie".



PROSCENIO

# Fantasma maschili e femminili

Il cinema lesbico canadese

di Elfi Reiter

"Non avevo scelta. Sono cresciuta negli anni trenta e quaranta in cui il modello eterosessuale era quello dominante."

"Ho avuto un'adolescenza triste come molte altre della mia generazione in quanto non esistevano immagini positive del lesbismo."

"È stato difficile rivendicarsi lesbiche all'interno del movimento delle donne." "Le lesbiche sono state molto attive all'interno del movimento senza rivendicare inizialmente il loro essere lesbiche. Ci è voluto un po' di tempo per capire che eravamo invisibili perché non potevamo parlarne. Bisogna farlo invece. Il movimento era stato creato sul principio 'il personale è politico' ma poi ci siamo ritrovate imbrigliate in discussioni sulla sessualità dove tutte pensavamo che eri etero, e dove i temi erano la contraccezione, gli orgasmi con gli uomini, ecc. Non sapevamo come intervenire dato che per noi questi problemi non esistevano. Questa contraddizione tra 'il personale è politico' e il fatto che però noi non potevamo veramente partecipare a queste riunioni era diventata sempre più dolorosa. Ecco perché abbiamo dovuto rivendicare il nostro lesbismo, anche se non rispetto al mondo, in un primo momento perlomeno all'interno del movimento. L'idea di creare un movimento lesbico autonomo non ci aveva minimamente sfiorato allora. Per noi il lesbismo non poteva che fare parte integrante del movimento femminista." "Si raccontano un sacco di storie ora sugli anni settanta. Le donne viste come esseri strani, senza alcun *sense of humour*, asessuate, separatiste che vivevano in zone riservate a sole donne. Per quanto mi riguarda non la vedo così: è la generazione che ha lottato per il diritto dell'aborto negli Stati Uniti, la generazione portatrice di una immensa immaginazione di cui noi siamo le ereditiere. Abbiamo solo cambiato abito e linguaggio. Forse le critiche sono così severe perché si trattava di un movimento composto esclusivamente da donne? E questo fa paura..." "Mi dichiaro femminista anche se ora nel 1992 non va più di moda

definirsi tale. C'è aria di revisionismo anche all'interno del pensiero femminista, così come il potere della destra e delle forze conservatrici tentano di seppellire le conquiste del femminismo. Potrei definirmi una vetero-femminista in quanto continuo a credere fermamente al fatto che limitare l'espressione e ridurre al minimo i mezzi per l'esistenza del cinquantun per cento della popolazione mondiale sia davvero inammissibile".

"Come cambiare? Ascoltate, comprendete, studiate, parlate con la gente senza imporre i vostri valori. Cercate di individuare quali sono i problemi delle comunità a cui voi non appartenete."

Questo è solo un assaggio delle tante dichiarazioni delle donne intervistate nel film-documento sulla scena lesbica nel Canada, *Thank God I'm Lesbian* (Grazie a Dio sono lesbica), firmato da Laurie Colbert e Dominique Caronat. Le due giovani registe alla loro prima prova di regia hanno trionfato al recente Festival del cinema delle donne di Creteil vincendo il Premio del pubblico. In Italia il film è stato presentato a Torino all'ottava edizione del Festival internazionale di film con tematiche gay, *Da Sodoma a Hollywood*, (svoltosi dal 14 al 19 aprile scorsi) nella sezione "Documenti". Insieme a *Forbidden Love* (Amore vietato) di Aerlyn Weissmann e Lynne Femie (sempre canadese) e *Framing Lesbian Fashion* (Analizzando la moda lesbica) di Karen Everett e Phyllis Christopher ha fornito un quadro interessante, e non senza spirito di ironia e autoironia, delle diverse comunità gay femminili nel Nord America a partire dagli anni cinquanta fino a oggi, e oltre. Una lezione di buon cinema, quella offerta a Torino. Ma anche una lezione sull'eco dei sentimenti di chi semplicemente chiede "di essere amato": una lezione sulla diversità, l'altro, la segregazione nei ghetti e l'aggregazione nei movimenti.

Sguardi seducenti dell'obiettivo contro la logica del bombardamento dettata dagli schemi e gli schemi prevalentemente eterosessuali. Immagini che si fanno sentire sulla pelle e che sfiorano il velo delle emozioni scuotendolo, anche con violenza, senza annientarlo però. Non giungono nella platea come proiettili sparati in faccia dal proiettore uccidendo anche la più piccola briciola della nostra fantasia per sovrapporsi come doppi clonati alle immagini generate dalla propria capacità immaginativa. Esse appaiono piuttosto come le pagine di un atlante, sfogliate una dopo l'altra, scoprendo il mondo reale nella sua immensa e dolorosa varietà per evocare le dimensioni sconfinite dell'ancora più immenso mondo onirico. Sono immagini "bucate" che offrono spazio a chi le guarda, immagini malleabili, da riempire, svuotare, distorcere, scolorare e ricolorare. Sono immagini caleidoscopiche che nella loro limpidezza offrono la plasmabilità della materia pura e l'accostamento paradigmatico dell'idea pura. Dei ricordi. Delle paure. Delle

visioni. Dei deliri. Del tormento dei sensi che risiede in ognuno di noi. Viene a instaurarsi così lo stesso tipo di seduzione tra lo spettatore e l'immagine che originariamente si era creato tra l'obiettivo e la scena. Una seduzione che trasmuta lo sguardo disinteressato in sguardo attivo e fa scaturire mille deduzioni, mille legami, mille sfaccettature, mille emozioni, vissute o non vissute. Avviene così a livello onirico ciò che si visualizza nell'effetto speciale, nell'immensa gamma delle colorazioni e distorsioni dell'immagine elettronica. Il silenzio dell'emozione contro il rumore della tecnica. Immagini seducenti. Tematiche seducenti. Identità femminile. Identità maschile. Territorio personale. Territorio politico. Storie scritte dalla vita, colte dalla vita, dalle strade, dalla gente, e narrate nella dimensione dell'invisibile. Un tuffo in quel misterioso universo dell'indicibile dove è ancorato l'enigma del nostro essere. Uomo o donna? Etero o gay? Un tormento millenario a lungo confinato nel silenzio inespreso del contorcimento dei sensi. Nel tormento tra la bella e la bestia. Ora le "belle" hanno deciso di farsi vedere.

Di interrogare una legge inventata dagli uomini e creata per gli uomini. Di porre domande. Di indagare il mondo cercando un nuovo linguaggio, un nuovo erotismo, una nuova fisicità. Ma non usando una chiave "hard" piuttosto che "soft" (ormai diventata l'ordinaria chiave del piacere) e tanto meno "più hard" di quella già "super hard" vista e stravista. No, niente di tutto ciò. Affidandosi al brusio della scrittura visiva (come direbbe Barthes) piuttosto che alla piattezza dell'evidenza. All'urlo sordo dell'immagine, e all'eco altrettanto sorda ma terribilmente assordante. E per dare alcuni titoli, citiamo *Amazing Grace* (Una grazia stupefacente, Israele, 1992) di Amos Gutman, scomparso recentemente per Aids a soli 39 anni, in cui vengono descritti i difficili rapporti umani, gli amori impossibili e le intricate relazioni familiari nello scenario moderno di una Tel Aviv popolata dai fantasmi dell'Olocausto.

E ancora *For a Lost Soldier* (Per un soldato perduto, Olanda 1992) di Roel and Kerbosch, ispirato alla biografia del ballerino e coreografo Rudi van Dantzig, che con grande sensibilità narra l'amore tra un ragazzino dodicenne e un soldato americano, dolce come il cioccolato che gli regala, tagliente come la lama del rasoio. Per non dimenticare *Women of Brewster Place* (Donne di Brewster Place, Usa, 1989), mini serial televisivo realizzato da Donna Deitch, già autrice del cult *Desert Hearts* (Cuori nel deserto, 1986), che qui aveva il difficile compito di unire le esigenti richieste di una produzione televisiva alle sue esigenze autoriali: "storie al femminile" ambientate nel ghetto nero confinato nella Brewster Place, una piazzetta geograficamente chiusa, basate sul romanzo della scrittrice nera Gloria Naylor. Uno squarcio di vita nera, un Do

*the right Thing* al femminile, in cui si parla di maternità, di figli, di razzismo di uguaglianza, di uomini, di amore e di odio: una rete di rapporti che nonostante la classica formula della telenovela riesce a sorprendere per l'incisività dei dialoghi, i tratti salienti e caratterizzanti dei personaggi, e la sottile ironia che non sfocia mai nel ridicolo. Diamo la parola a Dominique Caronat, ora, una delle due autrici di *Thank God I'm Lesbian* incontrata a Torino: 38 anni e di origine francese. Approdata a Toronto dopo il suo periodo di formazione presso la New York University, oggi vive e lavora nel Canada.

L'intento era di creare una voce unica e precisa, quella delle lesbiche a noi contemporanee. Una forma di idee, ma anche uno scambio di opinioni. Abbiamo scelto uno spazio neutro per le riprese, uguale per tutte, piuttosto che il singolo spazio privato per non distrarre lo sguardo dello spettatore dalle parole. Gli oggetti privati potevano prendere il sopravvento, e intervenire nel loro semplice essere là presenti nell'immagine. Poi c'era un altro motivo per cui volevamo uno spazio unico: bisognava creare un'unità a livello visivo tra le riprese effettuate in Francia e quelle in Canada.

*Avete girato in entrambi i paesi? Chi c'è di donne francesi?*

Avevamo iniziato a girare a Parigi, ma dopo le prime cinque interviste i soldi, tutti nostri, erano finiti. Non avevamo contributi, nulla, Così, insieme a Laurie, siamo andate in Canada e per un anno intero abbiamo bussato alle porte dei più diversi istituti. Non era facile dato che entrambe eravamo al nostro primo film, e non avevamo nessuna referenza da esibire. Alla fine però abbiamo vinto: 80.000 dollari canadesi concessi dal Conseil des Arts, dal Fondo statale per il cinema e dall'organizzazione Gay appeal; e inoltre il preacquisto della televisione. Non ci sembrava vero! L'unico problema era il materiale che avevamo già: era girato in super 16 e questo formato in Canada non esiste. Così abbiamo deciso di ricominciare da zero perché un riversamento sarebbe stato troppo costoso. Abbiamo tenuto solo l'episodio con Christine Delphy, redattrice di "Nouvelles questions féministes" e fondatrice (nel 1968 assieme a Monique Witing) del gruppo lesbico storico "Gouine rouge" ("gouine" è il modo volgare francese per definire una lesbica). Christine era amica intima di Simone de Beauvoir e già collaboratrice di "Questions féministes" fino al momento della rottura avvenuta a causa dei problemi non risolti intorno alla questione sul femminismo etero e quello gay. Questi sei minuti ci sono costati una follia, ben 30 mila franchi! Ecco il motivo per cui le interviste con le altre donne francesi sono cadute. Peccato.

*Per quanto tempo avete girato?*

Un anno. È stata una scelta "politica". Per non farne un film cosiddetto *talking head*, e cioè di "teste parlanti", abbiamo voluto arricchirlo con immagini dal vivo sul movimento femminista canadese e di inscriverlo entro le date delle manifestazioni della Lesbian & Gay Pride di Toronto del 1991 e del 1992: momenti di lotta e di festa. Volevamo catturare la realtà lesbica. Da qui anche la scelta di far sentire testimonianze personali piuttosto che voci teoriche, intervistando donne artiste (Nicole Brossard, poetessa, Dionne Brand, scrittrice e film-maker nera, e Lee Pui Ming, la musicista) e donne impegnate in altri campi professionali, comunque tutte donne attive politicamente, o lesbiche, o femministe. Abbiamo evitato però le donne cosiddette "politiche" per evitare la *langue du bois*, il linguaggio "di legno", in cui ci si esprime troppo per stereotipi e frasi fatte. Preferivamo il calore di una voce timida sussurrata...

*Dalle testimonianze e dalle immagini, che oltretutto danno luogo ad un incastro audio e video di grande vivacità, emerge il ritratto di un movimento assai numeroso e forte...*

Direi che è diverso. Il Canada è un paese aperto alle idee nuove e poco portato ai pregiudizi, forse perché meno "assistito"...? Ci si interroga continuamente su temi quali il razzismo, il lesbismo, e il NAC, il gruppo femminista, ha una sua importanza a livello politico. Nel film volevamo sentire le donne lesbiche femministe, tutti i pro e i contro dei dibattiti all'interno del movimento. Tutte si dichiarano "femministe" anche se non impegnate nel movimento, e credo che questo sia l'elemento più nuovo del lesbismo, perlomeno quello canadese e nordamericano: il passaggio per il femminismo. Abbiamo tracciato un quadro sulle donne di diversa età che hanno vissuto direttamente questo passaggio. Ora sarebbe interessante sentire la generazione delle più giovani. In qualche modo loro ora sono protette dal femminismo, ma cosa accadrà in futuro?

*Cosa pensi dell'affermazione fatta da Nicole Brossard nel film circa la bisessualità vista come una questione di testa?*

Non saprei. Per quanto mi riguarda sono lesbica e mi dichiaro tale. Non ho alcun desiderio per un uomo. Essere lesbica significa per me avere un rapporto con una donna dove sono impegnati testa e cuore. Mi ero accorta che con gli uomini avevo passato solo dei "bei momenti", l'amore, quello vero, l'ho incontrato con una donna. Quella voglia di costruire insieme qualcosa... Nicole fa una distinzione tra la fantasia e la realtà. La nostra mente è popolata da molti fantasmi e

spesso sono loro ad orientarci verso il fronte etero o quello gay. Comunque anche nel caso della bisessualità farei una distinzione tra i "bei momenti" e qualcosa di più profondo. Secondo me, perlomeno, essa non va definita solo in base ai rapporti sessuali in quanto riguarda quei fantasmi di cui parla appunto Nicole. Quindi mi chiedo, nella testa di una donna possono convivere fantasmi sia femminili che maschili? Chissà. È un punto interessante da indagare. Infatti ci sono state molte obiezioni a questa riflessione di Nicole e alcuni hanno persino definito il film contrario alla bisessualità. Penso che il problema risieda altrove però. La nostra rivendicazione sessuale è soprattutto una rivendicazione politica dei nostri diritti sociali come per esempio il diritto al matrimonio, ai contributi sociali, ecc. I problemi da risolvere sono tantissimi. Le bisessuali stanno cercando una loro collocazione politica e la cercano nel nostro movimento.

Esse cercano un'identità politica. Se guardiamo al movimento gay, sia femminile che maschile, esso si è costituito per trovare una sua identità rispetto al mondo eterosessuale e per prenderne coscienza. Chi è bisessuale però vuole rivendicare soprattutto la propria bisessualità per differenziarsi dalla comunità gay a cui per altri versi vorrebbe aggregarsi. È davvero bizzarro. Se ci penso seriamente mi chiedo però: in quale ordine si sentono oppresse le bisessuali? In fondo sono le più fortunate, hanno sia l'uno che l'altro. Forse non vogliono essere definite lesbiche nel momento in cui sono insieme a una donna, e eterosessuali nel momento in cui sono con un uomo. Che c'è di strano? Quindi è davvero un problema di identità. Penso che ciascuna di noi ha voglia di sentire dentro di sé la propria "belle" interiore e di far parte di un gruppo in cui sia possibile riconoscersi. E le bisessuali hanno voglia di far parte della "belle gay"... Perché non fondano un movimento autonomo adatto alle loro esigenze piuttosto che voler entrare per forza nel nostro con il rischio di spaccarlo?

Nel film abbiamo voluto precisare bene che il nostro essere lesbiche non significa essere contro gli uomini, ma contro gli stereotipi. Volevamo sottolineare che si tratta di un argomento che riguarda le donne, e solo loro, ma che non è per spirito di opposizione a questo mondo quanto per il riconoscimento della nostra scelta sessuale.

Ovviamente subentrano mille altri problemi. Dionne Brand, per esempio, dice chiaramente, che lei, essendo lesbica, non può dimenticare che è "anche" nera... Ma dice anche un'altra cosa, molto bella, che essendo nera non ha altra scelta che quella di essere nera: la sua pelle nera è là e si vede chiaramente. Però ha una scelta: quella di combattere o di non combattere per i diritti

dei neri. Chi è nero e non combatte lo considera meschino, e così ogni lesbica che non combatte per i propri diritti deve essere criticata. Certo affermarsi come lesbiche non è facile ed è per questo che dobbiamo prima di tutto trattare noi stesse, e le altre, con dolcezza e spirito di comprensione. E questo significa che il suo essere nero è una sua caratteristica specifica che porta dentro il movimento gay. Credo che il punto importante per tutti i tipi di movimenti sia che ognuno apporti la propria specificità cercando di usarla al fine di allargare il campo di visione generale. Per un lungo periodo il movimento femminista era stato un movimento di donne bianche della classe borghese e piccolo borghese. Attualmente, all'interno del movimento del lesbismo regna una forte ricerca interiore, uno spirito di apertura verso altre realtà, la disponibilità di farsi penetrare da queste e di trovare punti in comune anche con altri movimenti. Si tratta di un discorso orientato verso tutte le culture al fine di ottenere un nostro riconoscimento come donne e come lesbiche, e insieme di rispettare l'esperienza differente di ognuna di noi. Credo che questo sia veramente il punto essenziale, e abbiamo cominciato a lavorarci da sei o sette anni circa. Fino a poco tempo fa le donne nere, per esempio, non volevano entrare nella comunità lesbica, ora invece sfilano anche loro alle manifestazioni della Lesbian & Gay Pride mostrando i loro striscioni. E non è un discorso di rivendicazione razzista o di classe ma la proposta di un vero scambio di esperienze e di culture. Nel nostro movimento ci sono donne della classe borghese e del proletariato, donne di diverse razze, di diverse etnie, e la frase "io sono più oppressa perché..." la si sente spesso. Certo è vero, è verissimo, ma poi bisogna discuterne, lavorarci intorno ai problemi personali affinché ogni esperienza personale diventi utile per tutte. Ed è un arricchimento per tutti se il presupposto è quello di accogliere la differenza. Certo le donne bianche nordamericane avranno meno problemi delle nere o delle asiatiche, ma non dimentichiamo i problemi sociali, economici, ecc.

*Sarebbe bello se questo presupposto "dell'accogliere la differenza dell'altro" potesse diventare il principio base di convivenza tra i popoli. Con quello che sta succedendo in Jugoslavia, ma non solo, basta pensare anche alla rinascita del nazismo, della svolta a destra, dei regimi autoritari...*

Il grande problema della differenza sta proprio nell'ordine sociale. Rimanendo nel nostro territorio, per millenni ci è stato detto che la nostra differenza nei confronti degli uomini è di inferiorità... Ora, è certo che siamo differenti, ma non siamo né superiori né inferiori all'uomo. Certe volte quando gli uomini si sentono aggrediti è perché si sentono minacciati nel loro territorio, nelle loro conquiste e nel loro potere. Naturalmente dovranno darci qualcosa e quindi ce ne sarà un po' di meno per loro... Credo che forse il problema vero è che le madri

dovrebbero essere un po' più femministe. In Italia ho visto che per quanto riguarda "la madre" ci sarebbero tante cose da dire ma soprattutto da fare... Se il femminismo crescerà socialmente, cambierà anche l'uomo, la sua educazione, e questo è un aspetto fondamentale: una fetta di responsabilità rispetto al modo in cui gli uomini si pongono nei confronti delle donne, si espongono e si impongono nella società, paradossalmente è proprio delle donne. Sono loro che "educano" gli uomini. E il femminismo deve agire soprattutto su questo aspetto dell'impegno della donna.

*Non credi che sia un discorso un po' duro contro le donne? Non bisogna dimenticare la cultura di impronta nettamente patriarcale, l'educazione nelle scuole sulla base di testi scritti prevalentemente secondo un'ottica maschile. Certo se la donna-madre nel suo piccolo perlomeno non copiasse i vecchi modelli...*

Esattamente. Altrimenti significa che lei stessa ha accettato questi modelli - e quindi tutto quello che le era stato detto e che le viene tuttora detto (e non solo da tutti i mezzi di comunicazione) - e che lei va a riprodurre proprio lo stereotipo. Educa suo figlio affinché diventi un "vero" uomo, e un vero uomo com'è? E come il padre, il marito, ecc. Molte donne però hanno paura di un cambiamento degli uomini, di trovarsi all'improvviso di fronte a un uomo diverso dal tipico modello. Trovo interessante in questo senso il libro *XY - L'identità maschile* di Elisabeth Badinter. È vero che oggi come oggi gli uomini sono disorientati, colpiti dal femminismo, e allora c'è chi lo rifiuta barricandosi dietro il proprio potere e chi è più dubbioso e aperto alle discussioni. Cambiare radicalmente vuol dire però cambiare gli atteggiamenti della madre, e questo è un lavoro che devono fare le stesse donne sulle donne nell'ambito del femminismo. La madre deve accettare le eventuali maggiori difficoltà che suo figlio avrà nel momento del suo inserimento nella società, aiutarlo a resistere - e se poi aumentano di numero, *voilà*, che le regole del gioco potrebbero cambiare davvero.

*"Thank God I'm Lesbian" oltre a essere un film è anche un saggio di riflessione in cui la macchina da presa da semplice strumento di registrazione si fa strumento di indagine e di lotta come avveniva nel cinema indipendente degli anni sessanta e settanta...*

Un documentario deve rispondere a questa esigenza in quanto è più orientato verso un contenuto, anche teorico, e nello stesso tempo deve anche presentarsi con una sua forma adeguata. La forma fa parte del messaggio, aveva detto McLuhan. Voglio dire che lo stile spoglio di questo film non sempre è stato apprezzato, per noi invece era fondamentale per creare



questo "dialogo di donne tra donne". E credo che sia proprio questo spirito del dialogo che arriva anche al pubblico.

*Se non sbaglio, per ora il film l'avete presentato nel Canada, in Francia e in Italia. Hai notato differenze nelle reazioni?*

C'è una differenza davvero straordinaria tra il pubblico nordamericano e quello francese: in Francia è stato avvertito molto di più il *sense of humour*. Ero presente alla proiezione in sala a Creteil e le donne ridevano in continuazione. Effettivamente c'è molta ironia nelle testimonianze delle donne intervistate. Qui a Torino ho sentito meno risate, forse dipendeva dalla traduzione dei dialoghi in cuffia più impegnativa da seguire... A livello di contenuto vorrei citarti l'episodio sul sado-masochismo. Nel Canada abbiamo avuto molte critiche, alcune donne erano addirittura arrivate a dire che fossimo contrarie... Devo dire che mi stupisco ogni volta che arriva questa affermazione e ogni volta rispondo nello stesso modo: e cioè che nel film non c'è nessuna valutazione del sado-masochismo, semmai ci sono immagini che lo mostrano in tutta la sua ambivalenza. C'è una donna che afferma di praticarlo. So benissimo che ci sono parecchie inclinazioni negative rispetto al sado-masochismo, e sono proprio questi atteggiamenti ad essere ritratti anche nel film. Il problema è stato sollevato anche qui a Torino, da un uomo... In Francia invece la prima domanda era: perché non parlate delle madri lesbiche? C'è un grande bisogno di discutere i diversi aspetti, di molti film su questi argomenti...

*Chi sono i tuoi maestri e i tuoi amori cinematografici?*

Adoro Ozu e il suo netto stile giapponese, quel suo modo di approcciarsi ai personaggi, così diretto, così intimo. Adoro Kurosawa e Mizoguchi. Ho un grande amore per Bergman e Antonioni, nel cinema francese miei preferiti sono Godard e Truffaut. Sono un po' eclettica, ma forse dovremmo fare un discorso più aderente al cinema in quanto ci sono tantissimi fattori e aspetti che sono essenziali per me. Nel cinema americano per esempio, a parte Orson Welles che per me occupa un posto speciale riservato unicamente a lui, mi piacciono i film di John Ford. Ti sembrerà strano... ma per me lui fa quel tipo di cinema che adoro in quanto è un cinema in cui i personaggi "esistono". Benché ti trovi di fronte a un attore come John Wayne, estremamente antipatico, ritrovi però personaggi che esistono e vivono in base a una grande forza e una bellezza interiore che traspare sempre. Per me un personaggio "vero" sullo schermo deve innanzitutto "esistere" su quello stesso schermo, al di là del testo e del contesto, e diventare l'espressione di una qualità umana. E che poi è esattamente quell'umanità che

scaturisce dai personaggi di Antonioni e di Bergman. Ed è sempre un tipo di umanità differente, in quanto siamo di fronte ad autori differenti, a film differenti, e ognuno pervaso da una sua specificità culturale. Ed è proprio questo che poi li inserisce nel contesto della grande differenza e della grande ricchezza umana.

*E per finire: hai progetti futuri?*

È sempre delicato parlare di nuovi progetti. Ci sono sempre ma non sai mai se poi vanno in porto. Posso dire con grande gioia che *Thank God I'm Lesbian* è stato molto ben accolto dagli enti che hanno contribuito alla sua realizzazione e questo fatto ovviamente favorisce eventuali ulteriori finanziamenti. Voglio accennare due o tre cose in generale. Il tema: il femminismo. Gigantesco, certo. L'approccio: partire nuovamente da esperienze personali. L'obiettivo: demolire gli stereotipi.

# Figlia e attrice

di Ermanna Montanari

**S**ono nata in un villaggio vicino a Ravenna, Compiano. Quando mi sono iscritta al liceo classico, a 14 anni, portavo alti calzettoni bianchi, una gonna al ginocchio e una maglietta a righe: le mie compagne invece indossavano calze trasparenti e minigonne. Tutti gli studenti provenivano da scuole della città e si riconoscevano tra loro: quando mi chiamarono all'appello (già il mio nome suonava strano, Ermanna), io dissi ad alta voce da dove venivo "Scuola Vittorino da Feltre di San Pietro in Compiano", e tutti si misero a ridere. A dire il vero, non ricordo se davvero i miei compagni di classe risero, quel che è certo è che io li sentii ridere lo stesso molto forte. Da lì imparai quanto fosse grande la mia goffaggine. Gli anni del liceo furono per me un dramma. Prendevo la corriera ogni mattina alle 7, arrivavo a scuola prima, insieme al bidello: i miei compagni invece arrivavano tranquillamente in ritardo. Erano in quel luogo come a casa, mentre io ero lì come un'estranea. Non avevo il loro linguaggio: fino a sei anni ho parlato solo dialetto, l'italiano l'ho imparato a scuola come una lingua straniera, come si impara l'inglese o il tedesco. Quell'essere campagnola, goffa, dialettale, mi facevano sentire differente, creando in me orgoglio e disagio insieme. A vent'anni decisi di lasciare la campagna, di abbandonare la mia famiglia. Cominciai a fare teatro. Non avevo, allora, un'idea precisa di che cosa volesse dire fare teatro. Conoscevo solo il teatro cosiddetto tradizionale, quello che programmano nei teatri municipali. Mi esaltava vedere in scena gli attori e le attrici, persone in carne e ossa che si muovevano, che agivano, che recitavano davanti al pubblico.

Quando ho fatto Confine, impersonavo Raffè, un'ultima, un'affamata che lottava contro angeli invisibili, che gridava per la sua fame d'amore, che urlava "come pesci volanti sulla sommità delle onde", e agiva su una scena-utero fatta di un telone di campagna. Lì, avevo presente la mia nonna materna: una donna furiosa e passionale. Piccola e gracile con un grande naso e scura di occhi e capelli. Analfabeta, non parlava l'italiano, mi ha insegnato a bestemmiare, assorbita dal terrore della morte e dall'organizzazione del suo funerale, costruiva feticci e recitava il rosario. D'estate, quando stavo da lei, dormiva abbracciata

*a me e mi raccontava storie paurose. Amava affacciarsi ai pozzi e andare in giro con i capelli bagnati. La Raffè di Confine aveva questa sua furia.*

*L'altra mia nonna, quella patema, che è in vita, è grande e grossa e a volte si avvicina al quintale. A lei ho rubato un certo modo di dire le parole, una sorta di cantilena. Da lei ho imparato a stare in scena, fingendo un'altezza e un'imponenza che non ho. A lei ho pensato in quasi tutti i lavori scritti da Marco, alla Madre di Ruh, alla madre-somara di Asini, a Daura di Bonifica e dei Refrattari. Queste figure di madri somigliano alla mia nonna, sono figure poetiche, animali fantastici. E la mia nonna è un animale fantastico. Rosvita è un lavoro orfano. Qui le mie nonne, più che nei gesti le ho nella testa, come ho nella testa tutte quelle nonne, tutte quelle madri, tutte quelle donne, nascoste, sepolte, senza aria. Il gemito di un abisso.*

(Da Ermanna Montanari, *Rosvita*, Ed. Essegi, 1992).

Più di un anno fa ho deciso di lavorare sul legame d'amore tra padre e figlia. Il desiderio di fare questo lavoro non è nato così, all'improvviso, era qualcosa che mi accompagnava da tempo, un'orgia di sentimenti che non trovavano sbocco in parole e azioni teatrali, qualcosa di troppo intimo forse, che mi impediva di vedere-vedermi in scena con un corpo maldicente.

La decisione di realizzare una scrittura scenica su questa passione d'amore, ha coinciso con la morte del nonno paterno, il grande patriarca della mia famiglia contadina. Questa morte liberò le immagini che il corpo e la mente si portavano dentro, feriti, da anni. Oggi so che il mio nonno è stato per me padre, maestro e modello di vita. L'ho seguito, studiato, adorato come una pecora obbediente, come un cane che attende di essere colmato. Il nonno aveva un'ossessione per le parole *che fossero quelle*, le scandiva e le pronunciava lentamente, quando uscivano erano macigni, si creava un vuoto sacro quando parlava. A tavola era sempre il primo a parlare e si rivolgeva solo a mio padre che rispondeva dopo un attimo di riflessione, quasi avesse paura di sbagliare. Le donne e noi bambine potevamo *dire*, solo se avevamo *qualcosa di importante da dire*. Era vietato ridere, a tavola non si ride. E anche dire una parola così, tanto per dire, vietata anche quella. Ho imparato allora a distinguere le parole pesanti dalle parole leggere. Le parole che feriscono da quelle che passano, il silenzio dalla chiacchiera. Passavo pomeriggi interi col nonno, sotto un sole bruciante, mentre lui zappava la terra, o raccoglieva le pesche, o guidava il trattore, in silenzio, aspettando, sperando dicesse: *ven a que'* (vieni qui). Su quel suono ho modellato la mia voce. Quel suono ha avvelenato e nutrito la mia esistenza di figlia e attrice. Come un'amante muta desideravo il suo sguardo. Come un'amante muta avvertivo un

sentimento carico di amore e di violenza. Violentata dal suo bene, dal suo nutrirmi, dalla sua visione del mio futuro. Non ha mai accettato la mia scelta di *vivere di teatro*.

Non avevo parole, se non aggrovigliate, per raccontare in scena quella sottile passione che il mio corpo e il mio mutismo conoscevano bene. A me le parole mancano spesso. L'estate scorsa a Gerusalemme, seguendo le donne ebraiche al Muro del Pianto, che nascondevano tra le crepe dei mattoni del Tempio di Salomone i loro bigliettini piegati tante e tante volte fino a farne una pallottola di preghiera al loro Dio, pensavo alla pallottola di parole che stavo masticando e la segretezza di un linguaggio che faticava a uscire.

Non avevo parole e le cercavo. Finalmente le trovai - mi parve di trovarle - nella storia dei Cenci. I Cenci furono una nobile famiglia romana che alla fine del Cinquecento vide la maggior parte dei suoi membri perire di morte violenta. Francesco Cenci, assassino e stupratore, imprigionò la moglie e i Figli a Rocca Petrella, una fortezza sperduta tra le montagne dell'Appennino. Abusò della figlia Beatrice, che esasperata complottò insieme ai fratelli per ammazzare il padre. Nel settembre del 1598 il conte Cenci fu ucciso da due sicari, "un chiodo nella testa e uno nella gola", come scrive Stendhal nelle *Cronache italiane*. Beatrice e i fratelli furono incarcerati, subirono torture e processi, confessarono, infine vennero giustiziati per volontà del Papa Clemente VIII nel settembre del 1599. Lo stesso Papa che proclamò nel 1600 l'Anno Santo, lo stesso che mise sul rogo Giordano Bruno. Molti a quel tempo pensarono che l'inflessibilità di Clemente VIII, il "papa che piange", verso i parricidi fosse dovuta al fatto che, scomparendo gli eredi, la Chiesa avrebbe incamerato tutti i beni della famiglia Cenci. E così avvenne.

Questa storia ha ispirato le opere di Stendhal, Guerrazzi, Moravia, Shelley, Artaud e altri narratori e poeti. I loro scritti sono stati il mio materiale di lavoro, soprattutto la tragedia *The Cenci* in cinque atti di Shelley e il rifacimento che di questa ha fatto Artaud nel 1935. Mi sono arrovellata per mesi su queste due opere: ho letto e riletto, cancellando e imparando a memoria, senza una struttura definita, procedendo a balzi. Di Shelley mi impressionavano le parole di Beatrice, certe parole altisonanti, parole limpide, ardenti, di eroina, che però quando le provavo in scena mi si squagliavano in bocca. Quella Beatrice non è di carne: è un simbolo, e io non riuscivo a riempirlo. Sentivo un'opposizione, in Shelley, tra Beatrice e il padre, che non mi convinceva, troppo netta, troppo limpida. Una era la Vittima e il Bene, l'altro il Male. Affrontati, non legati. Nella tragedia di Shelley vi sono altre presenze importanti, più di tutte il

Papa, che non appare mai, ma è come un fantasma, un 'doppio' del conte Cenci; anch'egli incarna il potere maschile, e continua sul corpo di Beatrice l'opera satanica del padre. Là dove uno ha stuprato, l'altro *fa giustizia*, mettendo a morte la parricida.

Le parole di Artaud invece sono macigni. Le sue note di regia hanno la stessa potenza del testo poetico. Ho letto le testimonianze degli attori e gli articoli usciti dopo la sfortunata messa in scena di *Les Cenci* a Parigi: la mancanza di soldi, i permessi non avuti, i ritardi, e infine il debutto davanti a una platea semivuota, in una sala utilizzata generalmente per spettacoli di varietà. Critica e pubblico furono distratti e freddi, tranne una recensione entusiasta che però arrivò troppo tardi, a repliche ultimate. Artaud aveva affidato la scenografia a Balthus, il pittore del buio, al quale mi sono ispirata spesso in passato per costruire immagini e personaggi, per il disordine psichico che mi trasmettono gli sguardi dei suoi gatti, per il senso di irreparabile. In Artaud, Francesco e Beatrice sono perdutoamente legati tra loro, fino alla morte, dopo la morte. Sono strazianti le parole che Beatrice sussurra in carcere prima di essere decapitata:

*"Occhi miei, su quale orribile spettacolo*

*vi aprirete morendo.*

*Chi mi potrà garantire che, laggiù,*

*non ritroverò mio padre.*

*Questo pensiero rende più amara*

*la mia morte.*

*Perché ho paura che la morte mi riveli*

*che ho finito per assomigliargli".*

Bene e Male, Amore e Morte, in Artaud sono indissolubilmente legati, e questo mi convinceva! Ma c'era lo stesso qualcosa che non andava, un disagio che non riuscivo a sradicare. Ero inceppata, niente di quel che provavo funzionava sulla scena. Neppure le poesie di Alda Merini, i suoi racconti che mi avevano accompagnato durante il percorso e che sentivo vicini al vuoto mentale che intendevo narrare, mi aiutavano a uscirne fuori. Non avevo una struttura forte su

cui saldare le mie immagini. Annaspavo.

Sono tornata al punto di partenza: al nonno, alla campagna. Avevo bisogno, dopo tante letture e prove, di ripartire da quello che conoscevo bene, da quelle precise immagini del passato. Del mito dei Cenci ho conservato Beatrice e Francesco, la figlia e il padre. Li ho tolti dal loro Cinquecento, dalla cornice aristocratica, e li ho gettati in una condizione contadina, senza tempo. Soli. Il dramma si consuma tra loro, inghiottiti da un vincolo ossessivo. Ho costruito un incubo. La mia Beatrice è una figlia in vuoto d'amore: vuole essere gradita, posseduta, abbandonarsi all'obbedienza del padre, fino a renderlo divino, a farsene schiacciare, in confusione nella mente e nel corpo. Il mio Francesco non è un brutale stupratore, non rinchiude la figlia in una torre, non si fa grattare la rogna: è un patriarca contadino, dalla religiosità veterotestamentaria, sull'Ecclesiastico trova scritta la legge celeste:

*"Una figlia è per il padre, un affanno segreto, il pensiero che ella gli dà non lo lascia dormire".*

Il mio *Cenci* inizia quando la tragedia è già avvenuta. Beatrice ha ucciso il padre. Perché? In una cella-stalla, da una parte della scena, steso su un lenzuolo bianco, Francesco: di lui si vedono solo i piedi, rivolti a chi guarda, come nel *Cristo morto* di Mantegna. Dall'altra Beatrice, con il martello in mano, che confessa la sua colpa. Parla verso l'alto, a chi sta parlando?

"Sì, Signore... con il martello... con un chiodo nella testa e uno nella gola... sì, Signore... lo so bene cosa dice la Bibbia... una figlia è per il padre un affanno segreto il pensiero che ella gli dà non lo lascia dormire. E la Bibbia, è parola di Dio". A questo punto, inaspettatamente, Francesco risponde: "Rendiamo grazie a Dio". Si alza, come un pipistrello avanza verso la figlia, impietrita. A cosa stiamo assistendo? A un incubo di Beatrice? Francesco risorge. Giovane, come un amante. Tra i due, senza toccarsi mai. azioni crepate, amoroze, violente, con poche parole rubate a Shelley e Artaud. I corpi si abbandonano, si affrontano, si respingono. Il padre mostra la violenza implicita nel suo portare doni (latte e oro), nel suo farsi misura della Legge e dell'Autorità, la figlia alterna inginocchiamenti e rivolta, è sempre protesa, in punta di piedi, ora alla sottomissione ora all'affronto ora alla fuga. Tutte le letture e le prove sceniche fatte in precedenza, tutte le variazioni narrative attorno al mito dei Cenci, si sono come prosciugate dando vita a una drammaturgia fisica, scarnificata: cenci, brandelli, stracci. Lo spazio è vuoto, soffocante. I colori densi: il blu del padre, il porpora e nero della figlia. Gli odori pungenti e sgradevoli: il latte, il liquore vomitato del boero, l'ansimare. C'è un rumore sempre presente, ma che vive solo nella testa di Beatrice, il rombo del trattore, ossessivo, che le segna il ritmo.

L'incubo procede come *deve* procedere: una danza di marionette, una furia implosa, che porta Beatrice alla morte. Sotto lo sguardo del padre che la misura, contratta su se stessa, muta, a piccoli passi si avvia verso il lenzuolo da cui si era alzato Francesco, vi si stende e lascia cadere il martello che ha tenuto stretto in mano fin dall'inizio. Buio. Lo spettacolo è finito. Quando la luce si riaccende, Beatrice e Francesco sono sdraiati l'una accanto all'altro, ci mostrano i piedi. Gli spettatori escono portandosi via questa *ultima* immagine.

Non poteva che essere Marco, Francesco. Marco, quanto di più lontano dall'iconografia classica di Francesco Cenci. Marco, sposo e scrittore e regista, che ha vissuto con me quella confusione di sentimenti propri del legame d'amore, che da sedici anni divide con me la scena e la vita. Non doveva interpretare il *mio* Francesco: lo era già. Esile e scuro come il nonno. Un corto circuito: padre, amante, regista, dallo sguardo amoroso e feroce, dalla voce limpida e sicura che non può essere che canto. Coetanei. E se tante volte, in passato, è stato lui a propormi creature sceniche e personaggi per i suoi testi, stavolta sono io a *vederlo* come Francesco, a richiedere la sua presenza in scena. Ci siamo diretti a vicenda: il suo gregoriano e i miei balbettamenti, il suo equilibrio e il mio sbilanciamento, la sua fermezza e la mia corrosività. Marco, che ama così tanto la parola in scena, era d'accordo a misurarsi su un terreno diverso da quello suo abituale, a costruire una partitura scenica fatta principalmente di silenzi, di corpi, un clima da respirare. Poche parole e, *che fossero quelle*.

Una monotonia, un'asfissia, quaranta minuti che sembrano un'eternità o un lampo, sempre loro, solo loro, a costruirsi a distruggersi, proprio come quando il nonno rivoltava la terra.



# Parole di attrici

Riflessioni in margine al libro *Divina*

di Laura Mariani

"Divina" è il nome di una associazione fondata e coordinata da studiose dell'Università di Torino - Barbara Lanati e Paola Trivero - e da organizzatrici del Laboratorio Teatro Settimo - Maria Grazia Agricola e Antonia Spaliviero, con l'intento di creare un osservatorio permanente su "Donna e teatro, inteso nella sua più ampia accezione". Ha organizzato finora due grossi convegni e vari seminari teorici e pratici, ha presentato numerosi spettacoli di donne e ha recentemente realizzato una conferenza spettacolo di autopresentazione.

*Divina* è anche il titolo del libro che raccoglie i materiali relativi al primo convegno (*Poietica e presenza femminile*, Torino, 1990), ed è stato curato dalle fondatrici dell'Associazione (Tirrenia Stampatori, Torino, 1992). Undici attrici parlano di sé, del loro percorso di studio e di lavoro, del loro rapporto con i meccanismi di produzione teatrale, e rispondono a una domanda centrale: come ognuna è "riuscita a salvare quell'identità 'bambina', quell'energia 'infantile' che le chiedeva di essere 'sé' e altro e di apparire all'Altro, il pubblico, in quanto se stessa e 'altro', il personaggio appunto che aveva scelto o che le era stato chiesto di essere".

Sono attrici di varie generazioni (da Marisa Fabbri, "ragazza del dopoguerra", alle attuali trentenni); nove sono italiane (Marisa Fabbri, Fiorenza Brogi, Silvia Ricciardelli, Maria Teresa Telara, Raffaella Rossellini, Ida Di Benedetto, Mariella Fabbris, Piera Degli Esposti, Laura Curino, Pamela Villoresi), una inglese (Fiona Shaw, che è stata alla "Royal Shakespeare Company") e una francese (Clementine Yelnick, che ha lavorato otto anni con Ariane Mnouchkine). C'è una sola danzatrice, Rossella Rossellini, mentre le attrici hanno avuto esperienze diverse: nel teatro tradizionale o nelle avanguardie teatrali o nel teatro di gruppo.

Non dobbiamo cercare nel libro nuclei organici di pensiero femminista. Le attrici, proprio perché lavorano con il loro corpo, con la loro voce, hanno bisogno di luce discreta, di sorgenti

che restino segrete. Inoltre solo le attrici giovani che hanno avuto rapporti col movimento femminista tendono a parlarne direttamente, mentre un'attrice come Marisa Fabbri, che personalmente conosco per i suoi rapporti con il Centro di documentazione delle donne di Bologna, parla nella sua testimonianza di Gramsci e dei registi suoi maestri e cita la sua appartenenza all'Associazione Maddalena, ma niente di più. E forse erede - in questo - dell'antica cautela dei comici, ad assumere etichette troppo rigide, che in ultima istanza limitano le vie dell'arte. Parlano del loro impegno di ricerca e di organizzazione Silvia Ricciardelli, che opera nel "Magdalena Project" sin dalla sua nascita, e Maria Teresa Telara, che aderisce a "Studio", un'associazione di professionisti dello spettacolo della nuova generazione e che con altre si è impegnata a realizzare un archivio della scrittura teatrale femminile. Laura Curino e Mariella Fabbri ricordano gli spettacoli nei consultori, e Ida Di Benedetto racconta la Medea femminista, fatta con un'autrice regista, insieme a sua madre e alle sue figlie.

Merito non ultimo di questo libro è di aver raccolto con la stessa attenzione, senza gerarchie, voci diversamente note di artiste famose e di artiste conosciute da un pubblico più ristretto. Ne emerge un'immagine collettiva dell'essere attrice, in cui ognuna sembra andare oltre i limiti delle sue esperienze personali, per proiettarsi in un soggetto plurale ampiamente simbolico.

Molte delle attrici sostengono esplicitamente che nello spazio del teatro è possibile la collaborazione fra i sessi. Il regista, "Ronconi - dice Marisa Fabbri - senza di noi non vive! Mentre io senza Ronconi potrei benissimo vivere. Mi domando però perché dovrei fame a meno" (p. 30). "Il Gruppo - dice Fiorenza Brogi - era una struttura in cui sembrava si annullassero gli specifici sessuali e i relativi comportamenti" (p. 41); si è sentita invece discriminata, ma dal teatro ufficiale, quando si è "appropriata" della Maria Stuarda di Schiller per uno spettacolo di ricerca.

Raffaella Rossellini pensa che "se si ha l'esigenza e l'istinto di fare, di dire e di portare avanti dei progetti, alla fine, essere uomo o donna è abbastanza indifferente", e contesta il binomio femminile-passivo. Considera il processo creativo come una totalità, un continuum vitalizzato dal dubbio: quando lavora ignora la figura del regista per assumersi la responsabilità completa dell'atto creativo (pp. 81-82).

La padronanza, l'orgoglio di sé portano Fiorenza Brogi a rivendicare la sua storia di figlia illegittima e Ida Di Benedetto, che ha cominciato a recitare dopo il matrimonio e due maternità, a dire che non è stato un caso: si tratta invece della "tua energia che tende continuamente in

quella direzione" (p. 97). Il problema del rapporto tra i sessi, segnato da una autoimmagine attiva, in un ambiente che connota profondamente l'identità, può manifestarsi come conflitto di ruoli rispetto alla regia, come problema dell'autonomia dell'attore prima che di un sesso: tanto è forte l'impronta del mestiere e l'appartenenza a un collettivo, che prima di tutto sembra esserci l'attore in senso assoluto. Esistono invece attori e attrici, e la ricerca di alcune donne di teatro nei nostri anni va anche nella direzione della differenza di genere, per rintracciare e valorizzare tratti sessualmente connotati di creatività e di linguaggio, e per conquistare spazi di libertà e di potere. D'altro canto nelle loro testimonianze le attrici continuano a parlare dell'attore: considerandolo di genere neutro, in quanto insieme di energie e pulsioni sia maschili che femminili, che neutre.

L'attore, se è artista non si limita ad assumere il personaggio, ma è drammaturgicamente consapevole fino a diventare "coautore": ne parla in questi termini Marisa Fabbri che nello stesso tempo pone il problema che al gran numero di attrici non corrisponde un numero adeguato di registe. Non è evidentemente solo un problema rivendicativo, anche se Fiona Shaw racconta che nel 1985 alla "Royal Shakespeare Company" non c'erano registe, mentre nel 1987 ce n'erano sei, tra cui Deborah Wamer. In mezzo ci fu un "progetto delle donne" che in sé fu "un vero disastro" (perché "qualunque cosa venga fatta sotto il cappello del femminismo o delle donne, riduce immediatamente la possibilità di una manifestazione"), ma che provocò una piccola rivoluzione (p. 114). Per affrontare il rapporto delle donne con la regia si finisce col cercare cosa è 'femminile' nell'arte teatrale, cosa è segnato dalla differenza sessuale. Marisa Fabbri pensa che: "Noi siamo pigre, pigre nel senso più bello della parola: cioè ci abbandoniamo a ciò che ci interessa senza preoccuparci del punto di vista organizzativo..." (p. 26).

"Non so se alla donna piaccia veramente fare la regia", conclude. Mentre Fiorenza Brogi, che col "Gruppo della Rocca" ha sperimentato una forma di regia collettiva, si richiama alla regista più importante dei nostri anni: "Ariane Mnouchkine sostiene che la specificità femminile di approccio al testo è la rinuncia alla comprensione ultima del senso dell'operazione, a tutto vantaggio della gioia del divenire dell'operazione stessa." (pp. 41-42) "Una donna regista è più pericolosa di un uomo regista, perché è nello stesso tempo madre, figlia, sorella, sposa e anche regista e poeta, e ancora padrona di casa" (p. 50).

Così dicendo, Clementine Yelnick pensa alla Mnouchkine e al suo modo di gestire la Cartoucherie come "una grande casa in un posto fuori Parigi". Il fatto di essere donna dà alla

Mnouchkine un'aria misteriosa che irrita un po' le persone; nella "sua ombra" le altre registe mal note "si nascondono", mentre l'opinione pubblica, per accettare l'anomalia di una regista di successo, deve distorcerne l'immagine. Vedono in lei "una donna che ha prese il potere" prima che un'artista (p. 52).

Piera Degli Esposti, dopo una malattia, ha deciso di tornare a recitare da sola rivolgendosi a una regista, Ida Bassignano: "Non ce l'avrei fatta da sola", dice, "se una donna non mi avesse fatto da specchio" (p. 135). Afferma anche che sono state le donne le sue insegnanti: "Non sono state papa, non sono state re o imperatore, ma hanno amplificato in modo immenso la loro visione delle cose. Anche nell'amore noi vediamo tutto grande - lo dico sempre - perché fin da piccola, se io vedevo una donna amica di mia madre che parlava dell'uomo di cui era innamorata, quest'uomo, dalla bocca di questa donna, s'ingrandiva e poi... vedevo quest'uomo ed era un 'affarino' che invece era stato mitizzato sino a diventare un gigante" (pp. 139-140). Il personaggio tragico per Piera Degli Esposti nasce da una donna qualunque, che sentiamo "come nostra madre, che è venuta prima di noi e che ci è sempre stata amica e nemica nello stesso tempo. Vediamo il nero che c'è in una parte di noi, il terribile": è un processo di ingrandimento a cui si affianca uno sguardo di ironia.

Sembra che siano proprio certi personaggi, certe imprese, a sollecitare le attrici ad assumere la regia. Così è accaduto a Pamela Villoresi, con la sua prima regia, *Diotima o la vendetta di Eros* (testo di Bebetta Campetti), o con quella sulla vita di Marina Cvetaeva (testo di Valeria Moretti): "Mi piace la regia, perché posso seguire un cammino rispetto al testo, posso capirlo senza forzature, procedendo con dei ritmi e delle evoluzioni interiori. Desidero lavorare con amore, considerando il teatro come un insieme di arti. Mi piace mettere gli altri in condizione di creare con entusiasmo" (p. 175).

Un altro filone problematico che emerge dal libro riguarda l'intersezione arte-vita, recitazione-autobiografia. Questa intersezione, come vedremo da alcune citazioni, è molto stretta, e sebbene apertamente dichiarata viene per lo più trattata con cautela, perché l'attore, al contrario di quanto si crede, ama scomparire non comparire (1), e perché il teatro - come ribadisce Clementine Yelnick - "insegna a non mentire". Inoltre lo spettatore voyeur, indebitamente curioso, non va incoraggiato.

"Spesso mi chiedono: ma tu come sei nella vita? - dice Raffaella Rossellini - si sottintende quindi che sulla scena io sia un'altra da me, come se fossi due persone, ma non è così. Fare

teatro è la condizione mentale della vita, lo stesso processo non un altro" (p. 85). E lo spettacolo diventa un "modo di riflettere sul *modus vivendi* del momento", come sostiene Silvia Ricciardelli (p. 63). Ma "è una contraddizione vendere se stessi ed avere sensibilità, talento, autenticità": oggi vince "la lacerazione" secondo Ida Di Benedetto (p. 91).

Scoprirsi nella creazione è una dannazione e un privilegio insieme, dice Marisa Fabbri: "Certe volte la prevaricazione è persino necessaria per un artista perché deve mettere in moto tutti quegli elementi che un essere umano tende a non svelare mai, ma per un artista sono aperte tutte quelle condutture che ognuno potenzialmente ha ma tiene coperte per discrezione. Per un attore questo non è possibile perché deve poter usufruire di tutto il potenziale e liberarlo; il momento in cui tutto questo viene fuori è un atto di violenza pazzesco per il quale ci si spacca la testa o ci si rovina la salute. Poi, improvvisamente, ecco che arriva quel momento di entusiasmo, di epifania, ed ecco che hai realizzato un'emancipazione su di te, sul tuo interno e sul tuo corpo: è questa la nostra meraviglia e il nostro privilegio" (p. 34).

E Piera Degli Esposti: "L'attore deve concedersi e non essere avaro di sé, deve dare generosamente non la sua fatica o il suo sudore, ma dare se stesso, pezzi di sua nonna, di suo nonno, delle sue botte, dei suoi castighi, della sua solitudine, dei suoi dolori" (p. 138). Piera Degli Esposti descrive anche il suo modo di lavorare: comincia a camminare "come un neonato" seguendo l'itinerario del testo, parola per parola, fino a creare le sue sonorità e una sua partitura, aggiunge poi il personaggio, e infine la sua famiglia, le cose che ha vissuto. Chiama col nome di un'amica di famiglia "Signora Elide" questa parte di sentimenti che rimandano alla madre, alla ninna nanna dell'infanzia. Qui, in questa partitura da cui nasce il suo lavoro, c'è la parte femminile dell'attrice, mentre la sua parte maschile si manifesta nei gesti. Mariella Fabbris e Laura Curino sottolineano l'importanza di teatralizzare la memoria personale con la scelta e l'uso di certi oggetti o con l'invenzione di nuovi linguaggi. Lo spettacolo *Signorine* nacque dai racconti degli anziani di Settimo Torinese, e ogni attore aggiunse la sua memoria. Mariella Fabbris si ispirò a sua nonna, a colei che le aveva insegnato coi suoi racconti come il ricordo può trasmettere il senso di tutta una vita: "Un giorno mi regalò una sua collana di perle, un altro un paio di guantini, poi una borsetta che non usava più ma, soprattutto, mi regalò un suo paio di scarpe con i tacchi e un vestito di taffetà nero. Questa signorina nacque con questi oggetti e dal mio rapporto fisico con loro [...] in questi oggetti io cercavo di contenere la giovinezza di mia nonna" (p. 127). Altre attrici, su queste pagine, ricordano le nonne come figure concrete di riferimento, quasi come una mediazione necessaria per un

abbandono fiducioso di sé senza i pericoli che comporterebbe un analogo affidamento alla figura reale della madre. La madre rimane spesso confinata "in quel punto così profondo, nascosto, rimosso, negato" e sempre riaffiorante, dove per Maria Teresa Telara si annida anche il suo pensarsi attrice. "Essere attrice è un fatto intimo, personale", dice Ida Di Benedetto. Per Laura Curino tutto questo ha a che fare con la lingua: la lingua richiama la madre e procura un "godimento" di natura femminile (2): "Apprendere lingue antiche e nuove, tradurle, metterle in comunicazione per creare è un modello che ci è divenuto familiare. Ed è un processo se si vuole molto femminile, con una concezione dell'opera che si forma nella persistenza, nella conservazione della memoria, nell'affermazione (che supera la necessità di passare sempre attraverso le opposizioni ed è cosa ben diversa dai compromessi), nello scambio, in vista della necessità fondamentale di creare, e non solo: far crescere" (p. 153).

Laura Curino spiega che per costruire un personaggio chiude gli occhi e cerca di catturarne la voce ("come se fossi avvolta dal buio prenatale e lì mi giungessero i suoni"), ne cerca le voci fra le persone reali, poi apre gli occhi per vederne i corpi e decide che scarpe avranno. "Le loro voci - conclude - restano con me e, per sicurezza, non butto mai via le loro scarpe" (p. 155).

Per Fiona Shaw, la chiave di accesso al personaggio è costituita dal ritmo del linguaggio: capirlo vuol dire accedere al ritmo interiore del personaggio, al suo inconscio. Risalire dalla miniera oscura delle emozioni fondamentali (che per lei sono l'amore, l'odio, l'infelicità e, forse, il divertimento) al determinato sentimento di una persona è poi una questione di precisione, di tecnica. "Si deve sentire come le persone usano le frasi, dove mettono le pause, quante volte ricorrono a una parola in un paragrafo" (pp. 112-113).

Spesso l'elemento femminile si esprime come bisogno di domesticità: *Elementi di struttura del sentimento*, lo spettacolo che Teatro Settimo ha tratto dalle *Affinità elettive* di Goethe, era costruito sui gesti e sulle parole (e sui silenzi) di sei serve, di coloro cioè che lavoravano materialmente per creare il parco. Le attrici del gruppo hanno realizzato anche vari progetti da sole o tra di loro: in tre, ad esempio, hanno portato *Stabat mater* in ottanta appartamenti privati di altrettante città, in una volontà di condivisione dello spazio teatrale con gli spettatori/spettatrici. Il rapporto arte-vita si esprime cioè anche come ricerca di continuità con le pareti domestiche e con la quotidianità femminile. Silvia Ricciardelli in *Ceneri di Brecht* dell'Odin Teatret interpretava una sguattera e preparava una zuppa in scena: passava cinque o sei ore a "inventare la zuppa, a procurarsi gli ingredienti, a stabilire i tempi di cottura" (p. 60).

L'arte può colorarsi di vita se sa nutrirsi dei gesti quotidiani.

Abbiamo accennato all'importanza della voce come chiave di accesso al personaggio, resta da fare qualche citazione sul tema del corpo. Raffaella Rossellini si definisce "un'attrice che non parla", interessata alla "drammaturgia corporale e a un teatro essenziale: "un corpo immerso in uno spazio e basta". Studia, dunque, l'identità del corpo nelle diverse culture; nel rito - dice - il corpo acquista "una trasparenza e una forza incredibili". Solleva il problema dell'uomo, cui è consentito esprimersi col corpo a livello di potenza, di sport, e non a livello espressivo. In questo campo le donne sono più libere.

Pamela Villoresi può permettersi di raccontare persino il suo parto, di farne un film. Quando rimase incinta per la seconda volta, si ritirò in campagna, imparò da una maestra indiana il canto carnatico, "che altro non è se non l'arte di respirare", e su proposta di Leboyer che l'aveva già seguita nella prima gravidanza, decise di far riprendere il parto dal marito operatore.

"Le contrazioni arrivavano ed erano violente, portavano con sé il dolore. E l'avventura straordinaria del corpo che improvvisamente appartiene a una 'forza' che non sei tu ma che è un'altra cosa, molto più importante di cui sappiamo troppo poco. E il tuo corpo che va da sé e che a distanza di minuti e a scadenze regolari, ubbidisce alla forza dell'universo, che ti mette dentro una mano, ti piglia e ti scuote tutta. Il corpo incomincia ad allargarsi e tu non lo puoi fermare, puoi solo assecondarlo nel suo lavoro meraviglioso" (pp. 169-170). L'antropologia teatrale parla di un corpo quotidiano e di un corpo extraquotidiano, che l'attore attiva in situazione di rappresentazione e che possiede come una seconda natura (3): il racconto di Pamela Villoresi mostra la forza unitaria di questo corpo, la potenza della sua memoria.

Il libro contiene anche altri spunti, che forse andavano indicati o valorizzati nell'introduzione. Pamela Villoresi accenna all'angoscia che provoca il sentirsi recitare male (lo chiama lo spettro della Irina cechoviana, uno spettro di follia); Mariella Fabbris, creatrice di figure grottesche, pone implicitamente il problema del rapporto delle donne con la comicità; e Laura Curino e Piera Degli Esposti, interpreti di vari personaggi maschili, pongono il problema del travestimento. Molte pongono il problema della nuova drammaturgia; altre collegano la vocazione teatrale a quella religiosa, suggerendo che il teatro chiede osservatori più ampi (ricordo, a questo proposito, la scuola estiva di Storia delle donne organizzata nel 1991 dalla Società Italiana delle storiche su *Le figure del limite: le attrici e le mistiche* appunto, oltre alle

prostitute).

D'altro canto l'introduzione solleva l'importante problema del narcisismo. Le curatrici di *Divina* parlano di "una disposizione necessariamente e doppiamente narcisistica", che porta chi recita a specchiarsi nella "figura" che deve essere e costringe quella "figura", quella "vuota trasparenza verbale", a incarnarsi nell'attore/attrice.

Mi sembra un'indicazione preziosa, che mette in crisi la differenziazione troppo schematica tra amore per sé e amore per un oggetto, tra narcisismo femminile e narcisismo maschile, proposta da Freud. Marina Mizzau ha mostrato la relazione esistente fra narcisismo maschile - Narciso chiuso in sé stesso - e narcisismo femminile - Eco condannata a tacere e a riflettere la voce altrui -, come un reciproco condizionamento che blocca il narcisismo individuale e impedisce l'amore oggettuale, l'amore di relazione. Il narcisismo femminile è strettamente connesso dunque a un misconoscimento dell'identità, a una "non-identità": per definirlo Mizzau rimanda alle osservazioni di Guiducci, secondo cui le donne, costrette nei moli, amano il proprio sé in quanto amato dagli uomini, e non per se stesso. Al narcisismo "per egocentrismo" maschile fa riscontro quello femminile caratterizzato da un "eccesso di decentramento", per la difficoltà di stabilire "netti confini" fra io e mondo e per l'abitudine a identificarsi in base alle relazioni codificate nei moli (4). D'altro canto, Lou Andreas Salomé sostiene che esiste una forma specifica di narcisismo femminile che non è né amore di sé, né movimento di affermazione (o non prevalentemente questo), ma amore della fusione, ricerca dello stato originario di identificazione con l'altro da sé, precedente l'affermazione dell'io (5). L'attore, nella forma di narcisismo che gli serve per mettersi in scena e che mette in scena, sembra conciliare l'amore per sé e per qualcosa di altro, per un oggetto che nasce dall'interno, ed è io recitante e personaggio insieme. Il narcisismo inoltre, laddove ha i caratteri passivi della dipendenza erotica, della scelta di farsi oggetto, assume una natura masochista: e questa anche è radicata nell'esperienza dell'attore. Palco e colpa - suggerisce Romeo Castellucci - non sono formati per caso dalle stesse lettere (6). Questa è la condizione "drammatica" dell'attore in quanto tale, ma la scelta del palco è tanto più complessa per una donna, che ha dovuto innanzitutto rompere il "destino naturale" che la vorrebbe protetta dalle mura domestiche, e silenziosa. Mettendosi in scena l'attore o si prostituisce o si immola: questa la logica stringente segnalata da Grotowski (7).

L'esibizione, dunque, legata ad un bisogno narcisistico, produce anche una ferita narcisistica



tanto più profonda nelle donne. Vorrei ricordare a questo proposito una complicazione emersa durante il secondo convegno organizzato da "Divina" (*Arte femminile in scena*, Torino, 1991). Quando Pamela Villoresi ha raccontato la sua storia (quella che leggiamo nel libro), le ascoltatrici si sono divise e alcune hanno avuto un moto di rifiuto: la reazione eccessiva di alcune letterate ha svelato - a mio avviso - una certa persistenza dei pregiudizi sui "comici", e quella - meno evidente - di alcune donne di teatro formatesi nei gruppi ha mostrato come quest'ultima appartenenza comporti una distanza dai meccanismi di esibizione divistica. Io personalmente ho istintivamente provato solidarietà per Pamela Villoresi, quasi dovessi difenderne la fragilità, dopo un'esibizione di sé tanto 'spudorata', senza le reti di protezione né dell'autocoscienza femminista né della mediazione teatrale. Lì c'era un nodo che non abbiamo avuto la forza di affrontare, e che forse ci avrebbe detto qualcosa di più sulla difficile dialettica fra scoprirsi e coprirsi che l'attrice mette in atto sulla scena. C'è stato un corto circuito fra arte e vita. L'esempio appena citato pone un ulteriore problema di natura metodologica. L'intervento di Pamela Villoresi, pubblicato nel libro è diverso da quello pronunciato durante il convegno (ricordo particolari che non ho ritrovato): è intervenuta solo l'autrice? E in che rapporto con le curatrici del volume? Cosa è stato corretto, modificato, eliminato? Si vorrebbe avere il nastro registrato, insieme al testo scritto: per individuare l'azione di censura e di mediazione provocata dalla riflessione a tavolino e dalla scrittura, e soprattutto per ritrovare nel pathos dell'oralità certe difficili 'verità'. Di Ida De Benedetto, poi, viene pubblicato sia l'intervento pubblico sia l'intervista privata successiva. A mio avviso occorre avvertire il lettore che non avrebbe trovato semplicemente testimonianze risalenti al convegno.

Vorrei però su questo punto spezzare una lancia a favore delle curatrici del libro, evidentemente non perché la storia dell'attore sia esonerata dai criteri correnti di correttezza scientifica - questo corrisponderebbe ad una sottovalutazione di quella storia - ma perché si tratta di una storia particolare. La parola attorica, infatti, si è espressa spesso attraverso mediazioni, coagulandosi in racconti e aneddoti passati di bocca in bocca, rassegnandosi a non potersi mai dire completamente e dunque a delegare una parte di sé.

Su un vecchio numero di "Sipario" (8) uscì qualche anno fa la testimonianza di un'anziana attrice di teatro, poi morta, Maria Bianchi (la mamma di Regina Bianchi, l'attrice napoletana); sapevo che il testo nasceva dai colloqui di Maria con il marito di sua nipote, lo storico del teatro Ferdinando Taviani, e cioè da un processo di cui lei era padrona e protagonista, ma in cui la tecnica della scrittura era composita e prevedeva una sorta di andirivieni fra le sue parole e la

penna dello storico. Allora mi dispiacque non aver sotto gli occhi le parole esatte pronunciate da Maria Bianchi, oggi so di avere qualcosa di diverso, ma di prezioso: l'esperienza di Maria Bianchi e le sue riflessioni, in una costruzione a due mani che ha assecondato il suo scopo di fondo di costruire memoria del teatro a partire da sé. La scrittura, come il teatro, sembra comportare per chi recita un gioco di relazione che faciliti il 'disvelamento' e la comunicazione. In mancanza di parole, si trovano le parole 'insieme'. Nel libro *Divina*, Maria Teresa Telara dice di aver usato - in passato - un metodo per trascrivere le improvvisazioni che le ricorda quello usato dalle monache per documentare le estasi di Maria Maddalena de' Pazzi.

"Quando per caso mi capita di ritrovare fra le mie carte una di quelle pagine piene di tracce confuse, strani disegni, mappe di piccoli viaggi del corpo e della mente, provo un certo disagio perché in quei segni vuoti ed inutili c'è ancora, stranamente, la memoria di un corpo e di una mente più che se rivedessi quelle stesse azioni videoregistrate. E forse proprio l'idea di 'spazio mentale' suggeritomi da quei fogli, che mi riporta al senso del teatro, al mio modo di amarlo e di sentirlo necessario" (p. 68). Marisa Fabbri chiama "scrittura vivente l'attore che interpreta un personaggio" (p. 28). Come trascrivere questa "scrittura vivente", e come dar conto del proprio sé scenico per ricostruire la propria storia di vita nella sua completezza? Io credo che libri come *Divina* vadano letti soprattutto per cogliervi noccioli di verità o enigmi da indagare.

## Note

- (1) V. Novarina, *Pour Louis de Funés*, Actes Sud, Arles, 1986.
- (2) H. Cixous, *Il teatro del cuore*, Pratiche Editrice, Parma, 1992.
- (3) E. Barba, N. Savarese, *The Secret Art of the Performer*, Centre for Performance Research-Routledge, London-New York, 1991.
- (4) M. Mizzau, *Eco e Narciso*, Bollati Boringhieri, Torino, 1979.
- (5) L. Andreas Salomé, *La materia erotica*, Edizioni delle donne, Roma, 1977.
- (6) C. Castellucci, R. Castellucci, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio*, Ubulibri, Milano, 1992.
- (7) J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1970.
- (8) Maria Bianchi, *Fatti e nomi*, "Sipario degli attori", 1980, n. 405.

# Mal di comando

Incontro con Ida Panicelli

a cura di Maria Nadotti

**P**er cinque anni direttrice da New York del prestigioso mensile d'arte e cultura *Artforum* e da un anno a capo del Centro d'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato, Ida Panicelli, quarantaquattrenne romana, ha accettato di parlarci di sé e della sua esperienza di lavoro. Cosa significhi stare in bilico tra due mondi, due culture, due lingue. Se sia possibile conciliare vita personale e attività professionale a alto contenuto di responsabilità. Quanto continui a pesare o contare il genere d'appartenenza. Da dove vengano il "fastidio" di essere identificati con il proprio molo e il bisogno di sottrarsi continuamente a tale appiattimento. Come, di fronte a modelli vecchi e gerarchici di gestione del potere e dell'autorità, nasca il desiderio di sperimentare una più morbida e flessibile modalità "collaborativa". Questi e vari altri i punti toccati da Panicelli durante una lunga conversazione svoltasi nei locali del museo a lei affidato. Vediamoli.

Maria Nadotti. *In un'intervista da te rilasciata qualche mese fa al quotidiano La Repubblica hai affermato che, come direttrice di museo, avresti adottato la logica delle "quote, " ovvero che in ogni mostra il numero di artisti e artiste sarebbe stato uguale. Parità, almeno numerica, all'americana. Credi veramente che da noi la cosa sia possibile? Ida Panicelli.*

Devo dire subito che non ho mai fatto un discorso di quote. In quella specifica occasione mi riferivo a sei artisti italiani, selezionati per rappresentare il nostro paese in una mostra all'estero, e mi congratulavo del fatto che fossero tre uomini e tre donne. Dicevo che mi sembrava interessante che fossero alla pari. Ma da lì a sostenere la bontà di un *fifty/fifty* ce ne passa. Per me l'ambito di lettura dell'arte non può tenere conto del sesso: sono i risultati che contano ed è a essi che bisogna guardare.

MN. *E i risultati continuano a indicare una netta prevalenza di artisti uomini?*

IP. Sì. Ed è tragico, perché anche con tutta la più buona volontà di valorizzazione del lavoro delle donne, il sistema dell'arte continua a privilegiare il coté maschile.

MN. *Che fare dunque?*

IP. Ovviamente selezionare loro. E, tra qualche tempo, fare una mostra di sole donne, bloccandone il contenuto al problema dell'identificazione femminile. Una mostra che affronti solo la questione dell'identità e che, grazie alla sua formula, non corra il rischio di ghettizzare le donne. Nel giro di due anni mi piacerebbe organizzare una mostra analoga sul problema dell'identità maschile.

MN. *Ti poni il problema di creare più possibilità alle donne?*

IP. Sì, basta dare un'occhiata al mio staff.

MN. *Lavori meglio con le donne?*

IP. Con le donne e con i gay.

MN. *Puoi spiegarne il perché?*

IP. Perché si usa un talento naturale che finora è stato piuttosto represso e a cui si dà finalmente una chance di esprimere la propria creatività. Inoltre sono convinta che, in particolare tra donne, sia più facile un rapporto di fiducia e collaborazione. Io non ho mai fatto discorsi verticistici, pur prendendomi tutte le responsabilità che mi competono. Ad esempio, il lavoro di progettazione mi piace moltissimo farlo in comune

MN. *Potresti dare una definizione del talento naturale, del potenziale inutilizzato, vergine, a cui fai riferimento?*

IP. Maniere diverse, un modo di essere più aperto e curioso nei confronti degli artisti, meno competizione e un maggior coinvolgimento personale che non riguarda però il solito ego. Per me è importante riuscire a liberarsi dell'egocentrismo tipico dei curatori e direttori di musei e fare piuttosto un lavoro di "accompagnamento." Non è facile che gli uomini affidino le loro istituzioni a una donna e soprattutto non è facile che le riconoscano un potere. Quando capita,

è importantissimo dimostrarsi all'altezza, ma non alle vecchie condizioni maschili. È fondamentale chiarire da subito che quel discorso di potere a me non interessa, che quel potere lo uso e lo gestisco in tutt'altro modo. Per farlo però bisogna essere all'interno delle strutture, in modo da dimostrare che le si può gestire in modo diverso. In questo senso avere accanto altre donne è un grande vantaggio, perché ti danno un grosso aiuto proprio nel rendere possibile questa gestione alternativa.

*MN. Parliamo di potere, dunque, grande unico vero spartiacque. Tu hai occupato a New York e stai occupando oggi in Italia posizioni decisamente eccellenti. Fin dove ti hanno lasciata arrivare? C'è un punto oltre il quale non ti permettono di spingerti? C'entra in questo il fatto che tu sia una donna? Ancor meglio: c'è un punto oltre il quale tu non vuoi o non sai andare, perché sei una donna?*

*IP. Ci sono due cose da dire. Da un lato, purtroppo, c'è ancora una realtà di disparità economica, a sfavore delle donne. Dall'altro c'è una specie di aspettativa su quello che una donna può offrire, che a volte gioca a tuo favore e a volte ti si ritorce contro. Dipende da quello che ha in testa il tuo interlocutore. Vorrei evitare le generalizzazioni e quindi preferisco parlare della mia esperienza personale. Per quanto mi riguarda, quello che non ho permesso a nessuno di fare è stato di interferire oltre un certo limite con la mia vita personale. In questo senso, durante i cinque anni passati a New York alla direzione della rivista *Artforum* (1987/92, NdC), ho avuto molti alti e bassi, come se dovessi dimostrare il mio talento professionale a me stessa per prima. Resta il fatto che bisogna lavorare molto per dimostrare al mondo che è legittimo che tu occupi la posizione che hai.*

*MN. Non è dunque cambiato nulla in questi anni, neppure negli Stati Uniti?*

*IP. Non credo che agli uomini, soprattutto in Usa, le cose vadano poi così diversamente. Anzi, mi spingerei addirittura a dire che, siccome anche gli uomini subiscono pressioni analoghe a quelle che subiamo noi, semmai il problema consiste in un'identificazione con il sistema maschile. Il fatto è che anche noi finiamo per riconoscerci con l'atteggiamento calvinista secondo cui il lavoro è lavoro e basta. Per quel che riguarda me e gli anni newyorchesi, posso dire che ho resistito alla pressione schiacciante della mentalità puritana e ebraica che là dominano il mondo del lavoro in forma punitiva e penalizzante, cercando di portare un modo mediterraneo, pagano, oserei dire, di gioia del lavoro. Un atteggiamento che lì risultava piuttosto strano, "esotico." Tant'è vero che la lettura del mio modo di fare finiva inevitabilmente per passare attraverso la griglia dei soliti stereotipi: da un lato la "Callas," la*

melodrammatica, e dall'altro la "mamma," l'iperprotettiva. Insomma, io mi sforzavo di inventarmi giorno per giorno un modo non codificato di essere e di lavorare, di vivermelo sulla pelle soffrendo anche le eventuali ambiguità del mio stesso comportamento, navigando a vista dentro le difficoltà, e finivo per ritrovarmi appiccate addosso etichette piuttosto obsolete. Laddove la mia ricerca era proprio quella di sfuggire a questo tipo di stereotipo con una ricerca quotidiana di diversità o, ancor meglio, di autenticità dell'io.

MN. *E di non scissione...*

IP. E invece ti ritrovi inchiodata all'etica maschile del soffriamo per lavorare oppure all'etica femminile più datata che è quella dell'abnegazione materna.

MN. *Sofferenza assicurata in ogni caso?*

IP. Eh, già. Una cosa intollerabile. Il mio tragitto individuale mi sembra un po' più articolato di questo.

MN. *Potresti dirmi di questo tuo percorso alternativo, che non è né questo né quello, e in cui sei riuscita a non dimenticarti mai di essere una donna?*

IP. Una cosa che negli Stati Uniti ti viene proiettata addosso subito è che tu sei il molo che ricopri. Non sei un individuo, bensì il direttore del giornale, il gallerista, il direttore del museo, ecc. Fondamentalmente quello che come individuo pensi, senti, consideri un valore, non conta. Importante è invece quello che rappresenti. Io a questo non ci credo, non mi interessa, non è il mio modo. Negli Stati Uniti questa è una mentalità piuttosto diffusa e io mi sono sforzata di portare avanti il mio discorso di identificazione con me stessa, non con la sedia su cui stavo seduta. Io sono una persona viva con il suo portato di problemi e in movimento su un sentiero individuale, non disposta a adattarsi a un molo tanto da lasciarsene modificare. In questi anni la mia ricerca personale mi ha talmente modificata che il molo di direttrice di un'importante rivista d'arte e il potere che esso mi dava io l'ho abbandonato per nessun'altra ragione se non per una motivazione esistenziale. Ho sempre portato il peso di quella responsabilità, sottoponendolo però costantemente ad una osservazione critica: cosa significava per me, come individuo e come donna, gestire quel potere e quel molo?

MN. *Evidentemente però c'è un punto di rottura, di incompatibilità, di non ritorno. Infatti tu il posto di New York lo hai lasciato.*

IP. A un certo punto mi sono resa conto che il prezzo che stavo pagando in cambio di quella posizione era troppo alto. Stavo perdendo una serie di cose, in primis il piacere. Io invece mi voglio divertire quando lavoro, non mi voglio punire e voglio che il mio lavoro sia creativo, efficace, che dia qualcosa agli altri, ma che dia pure a me. E, soprattutto, non mi può costare la rinuncia al cibo, al sonno, al corpo.

MN. *E magari, ogni tanto, alla libertà di pensiero...*

IP. No, questo non posso dirlo, se no non avrei resistito cinque anni.

MN. *Quindi si trattava proprio delle condizioni materiali della vita?*

IP. Se dirigi un giornale, quello che pensi prende corpo attraverso le parole altrui. Il mio molo era quello di direttore del coro, il che è una gran bella responsabilità, ma la mia gratificazione individuale era sempre mediata. C'era una sproporzione tra l'impegno psicofisico e il ritorno che ne avevo, perché a me non interessa il ritorno in immagine, che tuttavia era altissimo. Se ti accontenti di quello, puoi fare il direttore di un giornale per vent'anni, i contatti crescono, il potere cresce, hai a disposizione dei buoni strumenti economici con cui puoi arrivare dove vuoi.

Ovviamente tutto questo ha dei costi ed è su questi che io mi sono posta delle precise domande. Diciamo che i miei costi individuali stavano diventando troppo alti. Alla lettera. Ancor prima di uscire di casa, avevo già speso lo stipendio per mantenermi in equilibrio e riuscire quindi a fare bene il mio lavoro: analista, terapeuta, massaggi, yoga, la cameriera che ti aiuta a gestire la casa perché non puoi fare tutto da sola. Un circolo vizioso. E io di che campo?

MN. *Più alcune altre rinunce, perché nella vita che tu descrivi sembra non esserci spazio, ad esempio, per un figlio, per degli amori...*

IP. Non c'è spazio per un compagno, figurati se c'è spazio per un figlio! A malapena trovi lo spazio per intessere dei rapporti: l'ottanta per cento degli incontri che fai sono solo intorno al lavoro.

MN. *Quindi trasformare il lavoro in spazio affettivo e le relazioni professionali in rapporti d'amicizia o di interesse umano, potrebbe essere un tentativo di recuperare per via indiretta quello che ti viene portato via?*

*IP. Certo. Perché bisogna dire che, pur all'interno di un sistema così stressante, si fanno anche degli incontri straordinari. E questo che mi ha nutrito per cinque anni. Da noi c'è un'affettività più diffusa, anche apparente. Il contraltare è però che l'Italia è uno stagno, non ti alimenta. Mentre a New York riesci a alimentarti anche se stai solo. Gli input sono infiniti e la crescita personale è inevitabile.*

*MN. Parliamo del presente. Tu adesso sei qui a Prato, alla testa di un museo d'arte contemporanea. Ti accorgi di una maggiore corrispondenza tra te e il lavoro che fai, almeno nel senso che indicavi prima?*

*IP. La corrispondenza è prima di tutto nel fatto che ho ripreso contatto con i miei bisogni, con il mio tempo. Questo rispetto a New York è un bel passo avanti! Ora posso dare spazio anche a piccoli piaceri, come il giardinaggio, e una migliore attenzione al corpo.*

*MN. Credi di esserti accorta di questo problema, perché sei una donna? Un tuo equivalente maschile se ne sarebbe reso conto e si sarebbe concesso di tirarne le dovute conclusioni?*

*IP. Il mio equivalente maschile avrebbe già una moglie, tanto per cominciare.*

*MN. Dunque, secondo te, per una donna non c'è via di scampo.*

*IP. Perché no? Guarda me.*

*MN. D'accordo, però te ne sei andata...*

*IP. E allora?*

*MN. Non c'è via di scampo, se vuoi rimanere a fare quella vita.*

*IP. Beh! Ci sono rimasta cinque anni. Io quella vita me la sono vissuta fino in fondo. Il fondo era quello.*

*MN. Potremmo dire, allora, che, nelle stesse posizioni, nelle stesse condizioni materiali, gli uomini non toccano mai il fondo e dunque vanno avanti. O sono un po' più cretini, o un po' più insensibili oppure hanno dei filtri che li tutelano o dei meccanismi che li compensano. In questo senso dico che per una donna non c'è via d'uscita.*

*IP. Non sono per niente d'accordo.*



MN. *Spiegati meglio...*

IP. La mia è una via d'uscita. Non si è trattato di una scappatoia, ma di una vera e propria soluzione. A un certo punto ho avuto la sensazione di avere già previsto quello che sarebbe stato *Artforum* nella stagione successiva. Mi ero già immaginata le tendenze artistiche e gli argomenti che volevo scandagliare e ho provato una sorta di noia. Come se avessi fatto un passo troppo lungo nella mia testa rispetto al giornale. Tutto quello che restava sarebbe diventato routine e io la routine non la sopporto. Qui al museo magari c'è un altro tipo di routine, ma almeno c'è più tempo per pensare, per cambiare idea, per scegliere. Lì era tutto troppo accelerato. Da alcuni anni a questa parte i miei tempi interiori sono più attenti, più organici, e questa accelerazione non mi corrispondeva più. Questo accade anche ai maschi che hanno fatto una scelta interiore, spirituale, che mette in crisi, in discussione, i valori della società occidentale.

MN. *Questa sensibilità, però, sembra più pronta nelle donne. Come se le donne arrivassero un attimo prima a capire che così non si può andare avanti. Certo può anche darsi che per gli uomini il problema sia un altro: che magari, pur rendendosi conto dell'intollerabilità della situazione, non sappiano dove andare, che cambiando gli sembri di tornare indietro. In questo senso l'assenza di potere o lo scarso interesse per il potere ti dà, paradossalmente, una grande libertà di movimento.*

IP. Inoltre per loro cascare nella via preordinata è molto più facile. La nostra non è preordinata in questo senso, bensì nell'altro, in quello casalingo. Nel senso esterno e sociale la nostra via è preordinata solo se seguiamo le orme degli uomini. Ma, non appena decidiamo di tracciarne di nuove e di seguire solo quelle, allora siamo libere di fare quello che ci pare, di disdire tutte le convenzioni. Visto che non abbiamo precedenti, tanto vale inventarsi la propria strada. E in ogni caso come si fa a marciare lungo la strada di qualcun altro? Ammetto però che, apparentemente, è molto più facile cadere negli stereotipi che prendersi la responsabilità dell'unicità del proprio percorso. Ma, ripeto, questo è un discorso che si applica anche agli individui di sesso maschile.

MN. *Ti sei mai accorta di fare paura agli uomini?*

IP. In America mi è stato detto continuamente e in faccia. Gli uomini americani mi dicevano: "Ehi, ma lo sai che è difficile pensare di avere un rapporto con te. Fai paura. Sei una donna che gestisce un tale potere da fare paura." Io reagivo dicendo che non facevo del male a nessuno,

che non mordevo e non mangiavo bambini, che non capivo di cosa stessero parlando. Le loro erano proiezioni belle e buone, uno dei tanti effetti della mentalità e dell'etica puritana e ebraica. In realtà mi proiettavano addosso tutte le loro insicurezze, le loro paure, il loro sistema di pensiero nei confronti del potere. Mai che si mettessero davvero a confronto con me, da individuo a individuo.

MN. *In particolare, cosa credi che li spaventasse tanto? Forse il fatto che tu non avessi bisogno di loro? Che tu non dessi segno di bisogno?*

IP. Li spaventava il potere.

MN. *Potere come assenza di bisogno o cos'altro?*

IP. Li spaventava il fatto di ritrovarsi davanti una donna che sfuggiva completamente a quello che nella loro mentalità è il femminile. Diciamo che gli sfuggivo da tutte le parti, che non rientravo in nessuna casella. Riportarmi nella casella "potere", gli permetteva di dare un nome alla loro paura. E per questo che mi ostino a dire che tra loro e me, sul piano individuale, non c'è mai stata una vera sintonizzazione, perché se mi avessero vista come individuo non avrebbero avuto ragione di temermi. Quello di spostarmi nelle categorie pericolose classiche, nella categoria mangiatrice di uomini, tacchi a spillo e frusta, era un bisogno loro, perché in tal modo classificarmi diventava più semplice: fa paura, no? Se si fossero misurati con me al di là degli stereotipi, non avrebbero potuto fare a meno di mettere in discussione anche se stessi.

MN. *E alle donne fai paura?*

IP. Ma... ho avuto degli episodi di sconcerto. Sai, io parlo in modo molto aperto e diretto. Non ho mai messo il silenziatore al mio rapporto con me stessa e non ho mai censurato le mie esperienze private, neanche nei rapporti professionali. Questo, con alcune donne, ha provocato momenti di difficoltà, perché io parlavo esplicitamente dell'esperienza al femminile mentre alcune di loro, evidentemente, avevano bisogno di guardarmi come se fossi una da cui trarre solo sicurezze, rassicurazioni, risposte. Io invece i miei dubbi, la mia problematica, le varie svolte attraverso cui si è compiuta la mia crescita, li ho sempre messi sul piatto, dichiarandoli, denunciandoli, parlando della mia analisi, della mia terapia e della mia strada spirituale. Non ho mai nascosto nulla. Non ho mai abbellito nulla. Non ho mai voluto fare da faro a nessuna.

*(Conversazione registrata a Prato il 29.1.1993. Trascrizione di Michela Di Carlo)*

# Figlie incestuose

di Carmela Fratantonio

**H**o letto i diari di Anaïs Nin (1903-1977) via via che sono usciti in Italia e sapevo bene che essi sono, a partire dall'infanzia, un lungo richiamo d'amore al padre. Sapevo che la versione finora edita era censurata per volontà dell'autrice e che, quando i termini fossero scaduti, molte cose ombrose sarebbero divenute chiare. Ma, leggendo la parte di *Incesto* (1) relativa ai nove giorni incestuosi col padre, sono rimasta allibita. Giuro che non me l'aspettavo: nulla del genere si era mai letto, nulla del genere - a quanto mi risulta - si era mai scritto. L'incesto è sempre stato raccontato attraverso il filtro del mito, o della degradazione sociale, o dell'eterna sopraffazione sul più debole. Ma, nelle pagine di Anaïs, nulla di tutto questo. Un velo viene stracciato e dietro ci sono padre e figlia in un letto d'albergo - adulti, consenzienti, spudorati. E, per lei, il compimento del desiderio, la realizzazione del sogno, il salto dell'abisso che separa la vita inconscia da quella reale. Anaïs ha voluto il corpo del padre per saggiare la relazione tra un corpo e il suo fantasma amoroso. Ha voluto, con questo gesto estremo, sciogliersi definitivamente da una vita artificiale, limitata, contorta, per passare alla vita vera. Non ci riuscirà, e già il suo psicoanalista l'aveva avvertita: "I gesti non contano". Far l'amore col padre sembra non cambiar nulla nell'esistenza di Anaïs. Il gesto riparatore dell'abbandono subito, non modifica la scena antica del padre che se ne va dalla famiglia, nonostante l'isteria della bambina. Ad essere accorti, non poteva andare diversamente. Se è difficile trasferire l'immaginario al reale, impossibile trasferire il divenuto reale all'immaginario. Non è dato passare da un ambito all'altro, il processo non è reversibile. Da qui, la frustrazione di Anaïs e la mia, nonché di quanti avrebbero voluto sapere come poteva andare a finire, osando i propri sogni, abbracciando i propri fantasmi.

È il giorno del suo trentesimo compleanno quando Anaïs fa sapere al padre ch'è disposta a rivederlo. L'insistenza del padre per un incontro, insieme ad altre fantastiche aspettative

miracolosamente realizzatesi, la fa sentire al culmine. 11 febbraio 1933, euforia, felicità, ma l'immagine con cui tenta di esprimerle risulta la seguente: "come una donna sul letto di morte con tutti i miei amati intorno a me". Qualche mese dopo, in maggio, avviene l'incontro. Anaïs fa la descrizione impietosa del padre, uomo egoista, seducente e, per l'occasione, fragile. Lo riconosce come il suo doppio, ma è contenta di essere - attraverso l'analisi intrapresa con René Allendy e l'esplosione di sensi e creatività con Henry Miller - sulla via della verità. "Conosco la mia insincerità. L'ho fatta finita con ogni immagine ideale di me stessa. Papà quest'immagine la porta ancora con sé. Deve apparire gentile, caritatevole, generoso, altruistico a se stesso. Non lo è, allora perché ha paura d'ammetterlo?". Sante parole, ma la via della smitizzazione di sé è lunga e ardua, anche per chi, come lei, l'ha cominciata. Benché abbia accenti duri per il padre ("La sua esistenza è una caricatura") non li ha altrettanto per se stessa. Complice del padre nel gioco dei fidanzati, che si scambiano confidenze, regali, attenzioni, finisce per rappresentare la caricatura di figlia incestuosa. Si crede adulta perché, nonostante il ritorno del padre, mantiene inalterati i suoi intrighi amorosi - tra il marito Hugo, l'amato Miller, l'infamato Artaud, l'analista Allendy, il cugino Eduardo... Ma è ancora l'infante che ripete i suoi trucchi: menzogna, seduzione, mistero. La fisicità sessuale del padre lascerà questo sistema nevrotico intatto: ben lo si vede dallo spazio occupato nel testo. Poche pagine, sulle circa quattrocento che compongono *Incesto*, diario originale degli anni parigini, dal 1932 al 1934.

È giugno quando Anaïs raggiunge il padre a Valescure.

Qualche giorno in riviera, da soli, era stato da lui ventilato con noncuranza. Poi, caldeggiato in modo sempre più esplicito. Da una lettera di Joaquin Nin: "Profughi da un passato doloroso, veniamo l'uno all'altra per riplasmare la nostra infranta unità... Ma quella straordinaria comunione richiederà ore e ore di ininterrotta effusione, in solitudine, tra cielo e terra". Possiamo immaginare che la figlia rispondesse a tono, ma nel diario è sferzante, ironica, quasi sincera. "Sono seduta in attesa di mio padre, perfettamente consapevole della sua superficialità. Il mio legame con lui si è spezzato", scrive qualche giorno dopo averlo rivisto. Ma, allora, perché accetta? Anaïs non spiega il motivo, forse non lo conosce. Volontà di aggiungere il supremo trofeo maschile ai numerosi altri? Bisogno materno di accudire il padre anche in forma sessuale? Orgoglio del costruire la sua immagine di artista, libera e amorale? Dirà: "Il fatto d'andare a letto insieme è la cosa meno importante e più ovvia, la maniera più insoddisfacente e stupida di immaginarsi la vita". Forse è per questo che sceglie d'andare a letto col padre: perché non è niente. A dispetto d'ogni grande divieto, il fatto risulta

insignificante.

Il resoconto è breve, nitido. Il vero godimento di Anaïs (che non riesce ad ottenerlo, in questo caso) è nel nominare - il sesso del padre, il seme del padre, le posizioni e le sconcezze - come se davvero questo fosse l'incesto: scriverlo. Lei chiama tutto ciò "il crimine della mia franchezza", mentre considera irrilevante il fatto in sé. "Con una strana violenza, ho sollevato la sottoveste e mi sono messa sopra di lui". Il padre è giunto all'incontro irrigidito dalla lombaggine, e lei: "C'era qualcosa di terribile nel suo giacere sul dorso, crocifisso, ma insieme così potente - qualcosa d'irresistibile". La rivincita della figlia sul padre, ora inerme, è evidente, ma non procura nessuna gioia. "Ero avvelenata da quell'unione", "lo sperma era un veleno, un amore che era un veleno...".

Nei diari, Anaïs parla poco della madre e, sempre, come di una donna misera e asessuata, in un molo secondario rispetto alla figlia, dalla quale è mantenuta economicamente. Ma qui, nell'incesto, lei c'è, eccome.

La prima sera in albergo, il padre alza il sipario sulla vita sessuale con la madre di Anaïs, che ascolta e in seguito ne trascrive i più crudeli particolari: la sua sporcizia fisica, la sua voracità sessuale. Per bocca del padre, Anaïs sputa fuori ciò che di più rivoltante si può dire della propria madre. Non a caso il padre situa questo discorso a preludio dell'incesto: sporcare la madre, dicendo che è sporca. Addirittura, il padre inventa un gioco di parole rivolto alla madre, che suona pressappoco: "Mi hai preso spesso, ma tu non sapevi come prendermi. Anaïs sa. Io vorrei sposarla". Il passaggio è avvenuto, da una sposa all'altra. Null'altro che questo vuole una figlia incestuosa, ma la dolcezza pregustata nel sogno è più che mai amara nella realtà. L'amaro si potrebbe chiamare rimorso, pentimento, senso di colpa ma, più verosimilmente, delusione. Persino il culmine, come Anaïs ritiene l'incesto col padre, è poco, rispetto alla sua sete di vita assoluta. Non tremano i muri, non si sconquassa il mondo. Persino un gioco azzardato fino all'estremo risulta mediocre. L'incesto è l'apparente vittoria della figlia sulla madre, ma la sostanziale sconfitta di entrambe. Nella vecchia contesa di Eva contro Eva, è sempre l'uomo a vincere: madre e figlia nemiche, ma lui le ha avute tutt'e due.

## **Nota**

(1) Anaïs Nin, *Incesto*, Bompiani, Milano, 1993.

# Disegni d'amore

di Lidia Campagnano

**I**laria. *Esercizi d'amore e poesia*, di Paola Redaelli (1), è un quadernetto, ed è come un album da disegno dove un desiderio appunta le tracce del suo cammino: come per un esercizio quotidiano, e come per un lavoro di ricerca dell'habitat dove, tra la volta del cielo e la terra, o tra un giardino all'italiana e una nuvola, tra un cortile e la chioma di un albero cittadino, possa collocarsi la parola d'amore, o la parola che crea l'amore. Resta infatti, a quadernetto chiuso dopo la lettura, la sensazione di aver visitato e rivisitato uno spazio insieme familiare e infinito, ed è uno spazio che la parola poetica ha disegnato a matita, con un'attenzione neoclassica all'oggetto, alla linea, al particolare, alla figura. Il disegno di un paesaggio sembra distendersi qui, a volte, come si distende un foglio sulla tavola, una mappa, un progetto, o una carta topografica: strumenti di viaggio e di memoria del viaggio.

La parola d'amore vuole farsi spazio, ne ha bisogno; vuole farsi movimento, vuole anche accennare alla danza, e perciò a una sua coreografia. Vuole la misura del suo respiro. La discontinuità fra gli oggetti è necessaria alla sua realizzazione, e quasi con un appello a che gli oggetti siano discontinui, a che si lascino disegnare nel profilo che uno sguardo amoroso assegna loro, si apre la raccolta delle poesie: "Ci sono donne case / isole città / città isole case/ ...Non reinfilare la collana: / donne nella casa / nella città nell'isola". L'appello è rivolto a un "tu", le poesie inseguono e rintracciano la nascita del "io - tu" dentro l'enigma dell'anima "gemellare" che il destino sembra voler proiettare su tutto lo spazio, minacciando sempre il ricostituirsi di "collane" chiuse. "Tu", invece: Ilaria, nome disteso, lento e arioso, capace di suscitare le prime note, l'incipit musicale di un dialogo nel quale (come scrive Antonio Prete nell'introduzione) "appare il profilo di un sé che pudore o decisione di levità formale non lasciano dissipare nel racconto, nell'analisi".

Il profilo: di nuovo, dunque, il disegno. Ritmare parole che sappiano disegnare: dove trovarle? "Non devono aver eco le parole. / Non devono aver corpo le parole / fosse questa una lingua straniera / rimarrebbe per sempre il loro senso / grave, ma non ci ferirebbe". Trovare quelle parole fluide, parole per le immagini, parole linee, richiede, come per una lingua straniera, l'esercizio "d'amore e poesia". L'esercizio, a volte, sembra assumere i caratteri della diligente copia dal vero: ne esce, tra l'altro, un quadro stupefacente di Milano, città senza percorsi... nel corpo chiuso, portici rari, Milano trasformata in città marina, in città degli alberi e del giardino e della pianura. Una metamorfosi, questa, che non viene tanto da una sovrapposizione onirica di immagini, ma proprio da quell'esercizio carezzevole che restituisce a ogni oggetto la sua forma, il suo valore.

Vien da credere che l'esercizio del disegnare la città, *en plein air*, è quello che consente poi di sgranare la collana, di affrontare la soglia di una casa, la presenza di una donna nella casa, distendendo sotto lo sguardo che la mano della disegnatrice ha potuto mutare nuovi disegni: così che, a dispetto dei fantasmi che ancora si annidano negli angoli non spolverati, può brillare il rosso pigolio del pomodoro, possono profilarsi i pizzi del prezzemolo strappato, forse potrà vivere un capelvenere, e una gardenia potrà diffondere il suo profumo sontuoso, nella trama di un dialogo che può ora sostenere l'anima sobria che condividiamo, l'anima gemellare. L'anima che vola, che ha a che fare con i cieli, le costellazioni, la luna e gli angeli. Perché questo libretto di esercizi porta dentro di sé più che un'evoluzione: è un balzo aereo, uno slancio di grande libertà. Come se, dimenticata l'invocazione iniziale a un "tu" che garantisca lo spazio per l'amore, lo spazio stesso osasse una dilatazione immensa, una relazione con l'infinito.

Si enuncia l'enigma in mito: "Si dice che ogni anima ritorni / alla sua stella, ma a quale stella / anima dei gemelli ritornerai?" Ma l'anima che parla con l'anima, e poi con la luna, è un'anima di solitudine che lascia risuonare nello spazio infinito le domande di una bambina. Una bambina intrepida e malinconica, capace di capire il pianto dell'angelo che, per aver voluto essere custode, ha perso la sua celeste integrità, la purezza delle forme astrali, la gloria delle geometrie cosmiche. Una bambina è andata a collocarsi nel luogo di meditazione del leopardo "pastore errante"! E la meditazione che ne viene è ovviamente del tutto diversa. L'anima rinata solitaria gioca con movimenti più lievi e puri di qualsiasi danza attorno al corpo lunare, riprende un esercizio, indaga sull'inezza e la doppiezza di quell'oggetto che avvince con esilissime catenelle di parole, e risuona un'altra invocazione: "Ricorda, mezzaluna - smemorata / comparsa: devi apparire spaiata!"

La meditazione è quest'arte che danza su un filo, questa poesia indomita liberata dalle caligini dell'indistinto e del buio, esercizio che scandisce linee e contorni sopra la pagina pazientemente sbiancata.

**Nota**

(1) Paola Redaelli, *Ilaria. Esercizi d'amore e poesia*, presentazione di Antonio Prete, edizioni Scettro del Re, Roma, 1993.



# Il paio e l'unico

di Matilde Tortora

**C**ara Paola, iersera tra veglia e sonno mi è tornato dinanzi agli occhi il tuo libro *Ilaria*.

*Esercizi d'amore e poesia* (1) (niente più di un libro di poesia, che ci è stato compagno, è solito ritornarci in mente e continuare a parlarci, anche quando meno ce lo aspettavamo!). Il tuo libro ieri sera mi è apparso in sembiante di una gru: una gru bellissima, viva e colorata (ma non saprei dirtene i colori, poiché mai prima avevo badato ai colori di questo animale, anzi in fondo credo di avere sempre ritenuto che una gru fosse di colore neutro, grigio forse o sbiadito). Questa gru colorata e inaspettata, l'altra sera vivissima mi stava davanti agli occhi. Stava. Sostava a me frontalmente e poggiava su di una gamba sola. Era bella e quieta a guardarsi, ma mi ha dato ad un certo punto una fitta vederla su quell'unica esile gamba.

Se mai ho badato prima d'ora ai colori di una gru, mi ero pure iersera scordata di questo suo insolito modo di sostare per quiete, per riposo. Ho temuto per essa. Mi sono chiesta dove sarà mai finita l'altra gamba, quella che la consuetudine della vista ci fa presumere debba fare il paio con l'altra unica e rimasta visibile. E mi sono pure chiesta chi sarà stato l'artefice di tale mutilazione.

È strano, nessuna cosa più della poesia, è cosa compiuta e bastante a se stessa (altrimenti non sarebbe poesia), eppure nessuna cosa più della poesia veicola tutta una serie, una congerie di immagini, di accostamenti, di riferimenti, di sollecitazioni in chi ha la ventura di divenire suo lettore.

Mentre la gru, elegante, armonica, colorata e silenziosa mi restituiva uno sguardo consapevole, mi sono detta: il paio e l'unico, l'accompagnato e il solitario, il compiuto e la lacerazione, il rotondo e la mezzaluna abitano in questo sguardo, abitano il libro *Ilaria*. Prima di giungere al nome, che è comunque sempre unico, solo, spaiato (e noi che ci affanniamo a volergli dare un

cognome, a volte a volergliene dare addirittura più di uno!) ambivamo a che cosa? Che cosa ci induce alla nominazione e al dire, infine alla poesia? In *Ilaria* la vincono le liquidi, le consonanti e le vocali liquide, quella Elle campeggiarne e le due; le due a e la erre sono solamente un puntello per tale liquidità e pure quella erre nasconde acqua, acqua di *rio*, di *pania rea* e anche tout court di *rea* (Silvia?), di sacra e sacrilega donna, che ebbe l'ardire di accoppiarsi con un dio (e per giunta dio della guerra). Nel mentre e senza dubbio ciascuno di noi è un'isola, non cessa a noi d'intorno lo sciabordìo dell'acqua, gli echi di tale liquidità e sono questi echi che ci frastagliano e che determinano il farsi dei versi, dei tuoi versi "un meridiano segreto / scioltosi nella notte" detto di Milano anch'essa isola e ancora "quanti aggettivi corteggiano ogni cosa!" come se la parola stessa fosse fiordo lambito o "dici che si deve / danzare nella lingua / come se la parola stessa fosse limpida vodka / pronta a svaporare / che le parole / sono preziosi distillati / elementi di geometrie / infinite." E seguitando "Che non tremi / del disinteresse / delle costellazioni / per ciò che rappresentano: / che anzi ti diverti al planetario."

Adesso, Paola, la gru ha cessato la sua fissità da gru ed anche da guru, ha slanciato giù l'altra sua gamba e si è mossa per strade, che non saprei indovinare. Eppure nel cuore, nella mente mi risuonava iersera quel *disinteresse delle costellazioni* e sentivo la volta del planetario minacciosa darmi sensi di claustrofobia e mi sono rivenuti alla mente altri versi belli al pari dei tuoi, scritti più di cent'anni fa "I'm nobody! Who are you? Nessuno sono / e tu chi sei? / Due siamo allora / ... Pubblica cosa al pari di una rana / gracidare il tuo nome mane e sera / a plaudente acquitrino prosternata" e ancora "Nessuna vita / se non è minuscola / è circolare. Tendono alla sfera / queste / che presto emergono e periscono" e per ultimo "Uno più uno è uno / fuor d'uso finisca il due: / non male per le scuole; / ma per scelte interiori" (2). E, allora, tutte e cinque le sezioni di cui hai composto *Ilaria* mi sono apparse come le cinque dita d'una mano, la tua, Paola, che a palmo aperto stavi intenta a cancellare pioggia o che altro da un vetro appannato di finestra, che ti consentisse di vedere oltre, che consentisse anche a noi lettori di gettare lo sguardo al di là del vetro, infine, reso terso e limpidissimo in virtù dei tuoi versi.

## Note

(1) Paola Redaelli, *Ilaria. Esercizi d'amore e poesia*, presentazione di Antonio Prete, edizioni Scettro del Re, Roma, 1993.

(2) Emily Dickinson, *Dietro la Porta*, Millelire Stampa Alternativa, Milano, 1993.

# Quando la storia non annoia

di Silvana Sgarioto

**C**osa cambia nella scuola se si prova a insegnare la storia senza dimenticare di essere una donna? Quale continuità è possibile rinvenire tra didattica antiautoritaria e pensiero della differenza? In che modo è superabile lo iato tra ricerca e didattica nell'insegnamento della storia? Come usare a scuola il manuale e la storia generale che sistematicamente cancellano le donne dalla storia? Queste e altre domande si è posta, dal momento della sua nascita (1989), la Commissione didattica della Società Italiana delle Storiche. Al seminario, svoltosi ad Orvieto dal 18 al 21 aprile del 1991, docenti universitarie, ricercatrici, insegnanti, sindacaliste si sono ritrovate per riflettere sul nesso tra didattica ricerca e teoria e per confrontare problemi e piste di lavoro comune. Gran parte dei materiali prodotti è stato raccolto e pubblicato nel volume *Generazioni* (1). Emma Baeri si è incaricata di illustrare nella *Premessa* i criteri di selezione degli scritti, esplicitando le questioni - chiave e le modalità di lavoro della Commissione didattica, "un coro di soliste", che in apertura del volume - nella sezione intitolata, appunto, *Parole chiave*, propongono *modulazioni* sulla parola scelta come particolarmente significativa per riassumere, tra riflessione e narrazione, il senso della propria esperienza didattica, non necessariamente e non soltanto dal punto di vista di chi insegna.

Corale risulta la cura del volume: nella prima sezione Emma Baeri ha dato ordine agli scritti brevi delle "soliste", facendoli precedere da una *partitura*, in cui tenta una possibile armonizzazione delle diverse voci; seguono le *Relazioni* di Maria Bacchi, di M. Giovanna Lazzarin e di M. Teresa Segà, a cui si aggiunge la scrittura collettiva *Generazioni*, che esprime il punto di vista di alcune giovani storiche sul "nodo generazionale nel quale oggi è stretta la trasmissione del femminismo e della storia delle donne"; Vittoria Gallina cura la sezione *Laboratori*, nella quale si è cercato di rendere conto di cosa avviene in concreto nella scuola.

Affrontando i mutamenti degli stereotipi di genere nella coscienza della giovani generazioni il primo laboratorio, coordinato da Anna Nadotti, ha affrontato, tra l'altro, i limiti di un lavoro focalizzato solo sul femminile, perché rischia di riproporre la polarizzazione maschile/femminile che connota la vecchia presunta neutralità.

Nel secondo laboratorio (coordinatrice Graziella Bonansea) sono stati affrontati i problemi relativi alla trasmissione in termini di relazione (reciprocità della relazione intersoggettiva e alterità nel rapporto tra generazioni e tra passato e futuro) e rispetto alla scrittura storica che "non deve mai perdere di vista il rapporto tra esperienza e senso, tra vita e ricerca del suo significato". Due esperienze di lavoro - la prima in una classe di secondaria superiore, l'altra in una scuola elementare - vengono raccontate, infine, nel terzo laboratorio da Vittoria Gallina e Fernanda Goffetti. Il volume si chiude con una sintesi, a cura di Lucia Motti, degli interventi alla tavola rotonda sul rapporto con le istituzioni.

*Generazioni*, già da questa sommaria descrizione, appare un testo ricco di suggestioni, di entusiasmi, di dubbi e di perplessità e testimonia la maturità di pensiero e di esperienza di donne che a scuola hanno trovato il modo di esprimere la loro soggettività, ponendosi in ascolto dell'*altro*, bambino, bambina o adolescente, e praticando un insegnamento "leggero, una presenza discreta e non pedante". Ma dietro la *leggerezza* e la *semplicità* degli esiti si indovina un lungo percorso di ricerca e di riflessione su di sé e con le altre, la pratica del collettivo di autocoscienza o la frequentazione di gruppi di cooperazione educativa, talvolta solo il confronto quotidiano con compagne di lavoro disponibili. Dai contributi delle maestre, Maria Bacchi e Fernanda Goffetti, lo stare a scuola appare una esperienza ricca e "sensata" (nel significato che all'aggettivo dà Emma Baeri, ossia di un'esperienza in cui entra il corpo e tutti e cinque i sensi) sia per chi insegna che per chi apprende, un interrogarsi curioso e affettuoso sulla identità propria e del gruppo cui si appartiene. Molto caute sono le maestre osservative nel proporre generalizzazioni a partire dalla rilevazione di atteggiamenti mentali o di comportamenti differenziati tra maschi e femmine. Fanno ricorso a strumenti e a tecniche spesso ricchi di estro e di fantasia, in ogni caso aperti all'ascolto e coerenti con gli obiettivi che intendono di volta in volta raggiungere. Qualche esempio tratto dalla relazione di M. Bacchi: registrazioni delle discussioni in classe, poi diligentemente trascritte dall'insegnante per ragionarci sopra; attività di animazione, talvolta rappresentate davanti ai genitori e discusse con loro; l'invito, nella classe terminale, a scrivere una lettera a Jane Austen, dopo aver letto l'opinione della protagonista di *Northanger Abbey* sulla storia. (2)

Fernanda Goffetti dichiara che a ogni inizio di un nuovo ciclo scolastico procede a una specie di *repulisti*, rinnovando la sua biblioteca personale, per ritrovare fresca la voglia di insegnare, iniziando una *nuova* ricerca con *nuovi* bambini; cambiano di anno in anno i percorsi, fermi rimangono tuttavia il sistema teorico di riferimento, tradotto in curriculum, e alcuni saldi principi pedagogici e metodologici. Alcune situazioni richiedono l'invenzione di una trovata che possa risolvere due problemi contemporaneamente in tempi non lunghi e in forma di gioco collettivo: in una seconda dovendo inserire sei nuovi bambini, Fernanda coglie l'occasione per far capire a tutti cosa è una fonte. Allora finge di non riconoscere i bambini dell'anno passato e chiede a tutti di ricercare ed esibire una documentazione convincente del loro diritto di stare in seconda.

Chiara e condivisibile è la meta del suo insegnare leggero:

*"Io tento di ripetere a scuola quello che è successo a me nell'incontro con altre donne: la presa d'atto di esistere, l'aver cura di me stessa. Non è automatico nella vita di ciascuno il farsi carico di se stessi: è anzi spesso un'assunzione tardiva e dolorosa. Io questo voglio per i bambini: che da subito, attivamente, consapevolmente, lavorino alla costruzione della propria identità, da subito siano attenti soggetti della propria crescita; che non debbano un giorno ricercare se stessi perché da sempre hanno esercitato conoscenza su di sé".*

Se le maestre lavorano sulla nascita, origine della vita e legame col tempo, nella Scuola media alcune insegnanti focalizzano l'attenzione sul cambiamento e sulla differenza e, utilizzando gli strumenti offerti dalla storia orale, sollecitano allieve e allievi a ricostruire la propria biografia e quella dei propri ascendenti. Il rapporto col passato, connotato da rottura e negazione per i preadolescenti che vivono in una dimensione di sospensione nel presente, si arricchisce di nuove determinazioni nel momento in cui viene visto come intreccio di continuità e innovazione. Di questo parla Maria Teresa Segà nella sua relazione *Ricerca storica delle donne e didattica della storia*, illustrando il progetto, a cui lavora da anni, di un insegnamento di storia delle donne nella scuola dell'obbligo. Considerando illusoria e di scarsa efficacia la pratica di aggiungere percorsi di storia delle donne alla storia generale del manuale, Maria Teresa propone di lavorare sulla soggettivazione del discorso e della relazione: far emergere punti di vista diversi, usare in modo più attento il linguaggio, smontare il manuale per rivelare la falsa universalità e l'etno-androcentrismo su cui si fonda. Molto problematiche e ricche di spunti sono le riflessioni e le esperienze didattiche fatte da Maria Giovanna Lazzarin - che ha

condotto, tra l'altro, con M.T. Sega una interessante ricerca sulla persistenza e le modificazioni nel tempo del mito delle Amazzoni - su identità sessuale e memoria di genere nella scuola dell'obbligo:

*"alle spalle di questo lavoro c'è l'esperienza del movimento femminista, la volontà collettiva di trasmetterlo, l'intuizione che esso può incontrarsi in modo fertile e non episodico con le esigenze di alunni e alunne e con le nostre domande gli insegnanti, la consapevolezza - espressa in convegni e pubblicazioni - di avere tra le mani una eredità costituita da ricerche in cui la scelta del tema, delle fonti, del metodo si intreccia con l'ascolto del proprio corpo, della propria soggettività ". (4)*

Vittoria Gallina ha proposto nel *Laboratorio 3A* una traccia di lavoro, sperimentata nella classe di triennio di un liceo romano. Partendo dalle *Eumenidi* di Eschilo, ha tentato, insieme agli studenti, una lettura del testo come rappresentazione di un evento antropologico: "la negazione alla madre del diritto di essere all'origine di una genealogia e la nascita di nuove strutture di relazioni parentali e sociali".

La disponibilità a mettersi in gioco appare nel volume inversamente proporzionale all'ordine di scuola. A parte l'accenno di Emma Baeri a un laboratorio da lei tenuto nella primavera del 1990 alla facoltà di Scienze Politiche di Catania (*Evento occupazione. Giochiamo alla storia*) e alcune considerazioni di Luisa Accati per ripensare al rapporto tra ricercatrici e insegnanti, chi insegna all'Università sembra che poco si sia interrogata sul problema della didattica e del senso della storia, sentito in forma più urgente dalle maestre e dalle professoresse. Queste mi pare che si muovono più agilmente tra ricerca e didattica, pur denunciando alcuni problemi irrisolti. Esistono oggi, comunque, spazi - la Società Italiana delle storiche, la sua Commissione didattica, la Scuola estiva di storia delle donne - dove, forse, la curiosità e la disponibilità reciproche, delle storiche e delle insegnanti, può creare le condizioni per uno scambio fecondo di saperi e di pratiche, superando specialismi e gerarchie, funzionali solo a logiche ministeriali e di potere. Preziosa è, dunque, l'occasione di confronto offerta dalla Commissione didattica con il seminario prima, con la pubblicazione dei materiali dopo. Non resta che augurarle lunga e armoniosa vita.

## **Note**

(1) AA.VV., *Generazioni. Trasmissione della storia e tradizione delle donne*, premessa di Emma Baeri, Società Italiana delle Storiche, Rosenberg e Sellier, Torino, 1993.

(2) *"Quanto alla storia vera e propria, la storia seria e solenne, non riesco a trovarla interessante... La leggo un po' per dovere, ma non mi dice niente che non mi irriti o mi annoi. Ad ogni pagina, litigi di papi e imperatori, guerre e pestilenze. Gli uomini sono dei buoni a nulla e le donne, praticamente, non ci sono mai: è una noia terribile "*

(3) Fernanda Goffetti, *"Documenti prego"*, ovvero tu non sei il mio scolaro, in *Generazioni*, cit. p. 187.

(4) Maria Giovanna Lazzarin, *Identità sessuale e memoria di genere nella scuola dell'obbligo*, *ibid.*, pp. 113-114.

# Eredità senza testamento

Donne fra storia e memoria

di Anna Bravo

**N**el dibattito sulla storia delle donne si parla spesso di eredità senza testamento, e con buoni motivi; è il concetto/immagine che Hannah Arendt prende a prestito da René Char per indicare la tradizione interrotta, che non ha destinatari né canali ufficiali, che non si riceve semplicemente, ma di cui bisogna mettersi in cerca. Difficile trovare un'espressione più pertinente allo sforzo di costruire un'ascendenza femminile. Ci ho ripensato leggendo la bella recente raccolta di saggi *Donne fra storia e memoria*, curata da Laura Capobianco (1), che converge implicitamente su questo tema, accostandolo dal punto di vista del rapporto fra storia e memoria, della ricerca storica, della didattica. Filo comune la riflessione intorno alla libertà, parola di cui si sente l'assenza nel titolo, e che giustamente la curatrice richiama in apertura di introduzione. Libertà come attitudine a prendere le distanze dai sistemi di certezze e dai loro enunciati, a smarcarsene senza trasformarli da principi di autorità in idoli polemici; come capacità, anche, di accettare che non esistono eredità innocue né eredi innocenti, che il campo in cui abbiamo scelto di muoverci non ha meno vincoli di quelli che lo hanno preceduto, forse ne ha di più. Il punto è infatti che la mancanza di testamento non crea una terra di nessuno dove spigolare a piacere l'uno o l'altro lascito, che le nostre eredità non si possono prendere con beneficio d'inventario. Bisogna accoglierle nella loro interezza; diversamente se ne pagano i costi, per esempio quello di oscillare da una generalizzazione al suo contrario. Ricordo la prima fase della storia delle donne, quando il filtro al passato era il nostro sentirci oppresse e trasgressive; di fronte alle tante storie di sofferenza e marginalità femminile, sembravano quasi illegittimi gli elementi di libertà conquistati negoziando il nostro assenso alle norme. Come se le vite di cui volevamo farci eredi non consistessero a loro volta in un intreccio fra adesione e resistenza, fra passività e attività; come se la "vera" donna si identificasse nella vittima o nella



ribelle assoluta.

Oggi, che l'intenzione si è spostata alla ricerca di tratti di libertà in ogni esperienza, che la "vera" donna sembra diventata quella capace di erogare senza sosta autonomia e autorevolezza, forse si è fatto più difficile riconoscere i nostri momenti di oppressione senza scontare un senso di inadeguatezza. Non si tratta di fragilità personali, né di voracità dei paradigmi, o non principalmente. È questione invece di un rapporto così stretto fra essere donne e lavorare su storia e memoria delle donne, che i modelli scivolano facilmente dalla ricerca all'identità personale. Con difficoltà a districarsene e con ritorni vendicativi degli aspetti rimossi o sviliti a residui. In un periodo in cui non c'è notizia in tema di donne che sfugga a una lettura secondo formulario della libertà, è molto gradevole l'equilibrio con cui in questo libro alcune autrici fanno chiarezza sul tema. Così Emma Baeri, intrecciando biografia e ricerca, conclude che la pretesa di arruolare in massa le donne del passato sotto le insegne della libertà è oggi improduttiva per la soggettività femminile quanto lo è stata ieri quella di unificarle in nome dell'oppressione. Così Anna Rossi Doria, che riflette sul rapporto storia/memoria, ricorda che il tempo delle donne è un intreccio di arcaico e moderno, e che il bisogno di tradizioni alte non deve cancellare la storia come *pietas*, come riscatto di ciò che non ha lasciato traccia, delle cose piccole e invisibili, ma anche del lato in ombra delle grandi.

Vale per i processi e gli eventi: è la strada dei saggi sulle donne del sud presenti nella seconda parte del volume, dove Gloria Chianese ridiscute gli stereotipi ancora diffusi, registrando nello stesso tempo il vecchio annidato nel nuovo di certe scelte; Giuliana Vitale mostra i segni dell'affettività femminile affioranti nei testamenti del basso medioevo; Lucia Valenzi trae dall'esame della normativa sette-ottocentesca sul meretricio alcune ipotesi sulla condizione delle prostitute. Vale per le singole vite, come testimonia il saggio collettivo su Eleonora Fonseca Pimentel, direttrice del "Monitore" nella Napoli giacobina del 1799, ricordata invariabilmente in quanto martire e eroina "simile agli uomini", e spesso contrapposta alla "vera" donna Luisa Sanfelice, compromessa in politica per intrighi amorosi. Dietro l'icona, si scopre una donna che sperimenta se stessa in un periodo di grandi trasformazioni, che sogna viaggi in paesi lontani, scrive poesie, coltiva le proprie passioni letterarie e intellettuali, ma nello stesso tempo deve ingegnarsi a trovare soldi per l'acquisto dei libri prediletti, lottare in difesa del suo matrimonio e del suo onore, subire l'ostilità delle parenti più vicine e le accuse del marito, che al processo di separazione la definisce "donna altera e sconsigliata", che vuol vivere alla moda e con il pretesto della cultura intrattiene relazioni illecite con altri uomini. Ma

questo libro mi ha anche rivelato/ricordato il destino di patrimoni politici e culturali costruiti con determinazione e consapevolezza, e ciò nonostante inaccolti, messi ai margini o deformati: oltre che eredità senza testamento, il nostro passato contiene molti testamenti senza eredi.

Sono senza eredi - come mostra Gianna Pomata - le storie vissute e raccontate delle "donne illustri", che, se hanno contribuito a fare dell'eccezionalità il solo passaporto per la storia, hanno però dato forma al diritto delle donne a oltrepassare i confini della loro sfera. In contrasto radicale con la nostra esperienza, l'umanista Laura Cereta vedeva in questa tradizione "un'eredità assolutamente certa e legittima", da cui trarre forza per respingere un'immagine di donna prodigio carica di sottintesi negativi per "l'intero suo sesso".

Ma è senza eredi - ne parla Annarita Buttafuoco - anche la memorialistica politica delle donne del secolo scorso, che le emancipazioniste, concentrate sul presente da modificare e sul futuro da costruire, decise a essere "madri della nuova società" e non figlie della vecchia, lasciano cadere. Lo è lo stesso emancipazionismo, ignorato nel secondo dopoguerra dall'Udi, che preferisce la tradizione inventata dell'8 marzo a quella reale, di cui teme l'aura borghese. E l'Udi a sua volta, guardata con indifferenza dal movimento delle donne di questi due decenni, che si distingue (ancora oggi?) nella scomunica della figura dell'emancipata in ogni sua versione, ridotta allo stereotipo dell'assimilazione al maschile a dispetto della complessità del pensiero delle emancipazioniste. Con il risultato ovvio di aderire alle tradizioni contro di loro, prima quella fascista poi quella diffusa anche nelle sinistre. Non c'è da stupirsi se fra le donne giovani di oggi si sa tanto poco di noi, e spesso quel poco poggia sul cliché televisivo della femminista che strepita contro la perfidia maschile.

La nostra tradizione, si direbbe, è consistita per quasi cent'anni nel non averne, anzi nell'ignorarle accuratamente. Alcune autrici parlano con ragione di diritto all'amnesia necessaria per darsi un'identità nuova, tanto più se il passato è una storia di oppressione. Ma, essendo stata fra le amnesiche, posso dire che il nostro oblio era di segno diverso, colpiva proprio la parte meno marginalizzata del nostro passato, quella che, pur passando da una porta stretta e limitante, si era già fatta storia. Forse perché sembrava sottrarsi alla *pietas*, forse perché chiedeva un lavoro differente dallo scavo nel disperso, nell'oscuro, nell'occultato, nel ripetitivo, che ci faceva sentire madri o almeno levatrici delle madri di cui andavamo in cerca...

Mi sembra questo il criterio con cui molte di noi hanno distribuito amore e interesse fra le nostre antecendenti: operaie e contadine piuttosto che intellettuali, militanti piuttosto che

dirigenti politiche. Come se avessimo trasposto nel lavoro di ricerca la fantasia classica del bambino che sogna di essere nato da una madre diversa da quella avuta in sorte. Non rinnego niente dell'avventura di gruppo (femminile e maschile) e della fase (gli anni settanta e un buon pezzo degli ottanta) mal riassunte a posteriori nello slogan del dare la parola a chi non l'aveva mai avuta; ma un po' mi pesa la disinvoltura con cui si è tenuto in disparte il faticoso apprendistato di altre donne alla sfera pubblica, e proprio in un momento in cui noi stesse cercavamo strade nuove per viverla senza farcene dominare. E mi fa piacere che altre l'abbiano invece messo al centro. Non rinnego neppure le molte soddisfazioni di quel periodo e di quel modo di lavorare, e forse proprio qui sta il punto: la *pietas* è anche fonte di grandi e virtuosi piaceri, in primo luogo quello di traghettare i gesti anonimi dalla memoria alla storia.

Con che piglio da giusta causa abbiamo reclamato alla memoria lo statuto di fonte storica, e rimproverato alla storia la sua chiusura a quello che ci sembrava il suo sale. E con che puntiglio da ufficiale del registro l'accademia ci rispondeva che sì, tutto molto interessante; ma quel che facevamo era storia o cos'altro? Oggi, sfiorite le polemiche, è diventato possibile chiedersi, con Françoise Collin, se l'unico modo di rendere giustizia ai gesti e alle vite "sommerse" sia spingerle magari recalcitranti, nel campo della storia. Come se questa fosse l'eredità universale del passato, e la memoria un suo ingrediente o una sua versione grezza, anziché un veicolo insostituibile nella trasmissione dei significati; così insostituibile e così specifico che sarebbe totalitaria (io direi piuttosto velleitaria) una storia che pretendesse di assorbirla nella sua interezza, declassando le eccedenze a scoria o a corpuscolo ornamentale. Non sono scoria né ornamento i gesti ripetuti e ripetitivi in cui consiste tanta parte della vita, e che prendono senso dal semplice fatto di essere compiuti, senza bisogno di travestirsi né in evento *sui generis* per una nuova storia, né in dati per la ricerca seriale.

Non lo è la dimensione dell'indeterminato, del contraddittorio, del confuso, del liminale, di cui sono intessuti tanto i grandi eventi quanto la quotidianità. Non lo è il filo che la memoria tiene teso con l'oggi, per affermare il suo tempo sempre declinato al presente contro le scansioni del tempo cronologico.

Si ha un bel forzare i confini della disciplina, affinare strumenti e metodi per arrivare a cogliere il grande e il piccolo, l'oggettivo, l'insieme e il dettaglio; continua a debordarne un'area grande e decisiva, che va dalla "preistoria" di cui parla Lea Melandri al caduco di Françoise Collin, a ciò cui alludono tante e tanti quando dicono che per raccontare la loro vita ci vorrebbe un

romanzo. Sulla nuova e bella rivista "Una città", Pierre Vidal-Naquet scrive che la sfida di oggi è integrare la *madeleine* alla storia; ma la storia, aggiunge, è un'arte troppo difficile per lasciarla ai soli storici. Perché non dovrebbe valere per le storiche?

Meglio non sopravvalutare gli strumenti narrativi che ci offre l'assetto disciplinare, e la nostra capacità di reinventarli; e tornare a riflettere sui motivi per cui ci è sembrato e ci sembra così decisivo riuscire a insediare gesti e vicende nel campo della storia.

Non è, applicata al rapporto storia/memoria, la medesima gerarchia fra visibile e invisibile, potente e impotente, duraturo e effimero, che abbiamo criticato e rifiutato per quanto riguardava gli oggetti di ricerca? E nella nostra determinazione a conquistare per il nostro lavoro lo statuto di pratica storiografica non c'era, accanto alla sacrosanta volontà di affermarci e contare, quel tanto di subalterno alle partizioni vigenti del sapere in nome delle quali altri ce lo rifiutavano? Raccontare bene una storia mi sembra di per sé un obiettivo ambiziosissimo e un risultato mirabile.

Leggendo questo libro, dove si auspica una storia laica e si distingue fra empatia e identificazione, dove dialogano amanti dei testamenti senza eredità e appassionate dei testamenti senza eredi, mi è sembrato che la cosa più importante sia tenere aperto e intensificare questo scambio. Forse ad ostacolarlo ha contribuito proprio quella gerarchia non discussa, con la sua vecchia e falsa divisione dei moli che riduceva le une a dilettanti inaffidabili, le altre a vestali dell'ortodossia.

Merito di tutte se siamo sfuggite a questa ossificazione dell'identità, se il dibattito, per quanto scarno, è stato meno teso e improduttivo che nell'accademia. A me resta la curiosità dell'immagine che avevamo anni fa una dell'altra; soprattutto mi resta il desiderio di discutere del rapporto storia/memoria mettendo fra parentesi il problema delle attribuzioni di appartenenza, e in piena luce quello di imporre sul piano dei saperi le forme diverse in cui vogliamo esprimere la nostra fedeltà alle donne del passato.

#### **Nota**

(1) *Donne fra storia e memoria*, e cura di Laura Capobianco, Liguori, Napoli, 1993.

# Segnalazioni

*a cura di Maria Attanasio e Paola Redaelli*

**Elizabeth von Arnim**, *Un incantevole aprile*, trad. Luisa Balaceo, Bollati Boringhieri, Torino, 1993, pp. 234, L. 26.000 - Romanzo - Omonima di Bettina Brentano, Elizabeth von Arnim (1866-1941) ha scritto una ventina di romanzi. In questo incantevole aprile del '22, quattro donne inglesi che non si conoscono, affittano insieme, dividendo le spese, un piccolo castello sulla Riviera ligure, decise a sfuggire, per un mese, le proprie deludenti esistenze. La primavera italiana e il genius loci si alleano per combinare buffe sorprese e un lieto fine, non senza ironie per le idiosincrasie femminili e gli uomini britannici.

**Laura Bosio**, *I dimenticati*, Feltrinelli, Milano, 1993, pp. 138, L. 20.000 - Romanzo - Una fuga dalla madre e dalla cittadina di provincia sulle orme del padre. Una storia di gente qualunque che dura un breve arco di tempo, con una protagonista dall'intelligenza "torpida" che, dopo essersi fatta "capovolgere" dagli uomini che ha incontrato, ritorna a casa. Ha imparato, forse, a dispetto di ogni sogno di successo e affermazione individuale, a essere "nessuno", a non tremare quando l'angoscia l'assale, ad accoglierla come un "lieve cedimento". L'autrice dimostra davvero, in questa sua prima prova, col suo narrare secco e controllato, di saper parlare dei "dimenticati".

**Nina Bouraoui**, *Una vita di sguardi*, trad. Yasmina Melaonah, Feltrinelli, Milano, 1993, pp. 119, L. 20.000 - Romanzo - Opera di esordio di una venticinquenne algerina naturalizzata francese, il romanzo narra, a metà strada fra realtà e allucinata fantasticherie, un'adolescenza femminile. Prigioniera della sua città - Algeri - e della sua casa, condannata a una vita fatta solo di occhiate furtive dalle fessure delle persiane, la giovane protagonista del libro mima, nel chiuso della sua stanza, un'amara, solitaria iniziazione al sesso, prima di essere data in moglie a uno sconosciuto.

**Rosario Castellanos**, *Balùn-Canàn, il paese dei nove guardiani*, trad. Paola Locati, Giunti-Astrea, Firenze, 1993, pp. 266, L. 20.000 - Romanzo - Prima opera pubblicata in Italia di quella che è

considerata la voce più bella della letteratura femminile messicana di questo secolo. Scritto nel 1957, *Balùn-Canàn* è un romanzo autobiografico: una bambina di sette anni, figlia di latifondisti, assiste alla disgregazione di un impero economico fondato sulla violenza della discriminazione razziale e sociale, e alla crisi tormentosa di valori che travaglia una famiglia rimasta senza eredi maschi. Insieme alla condizione di semi-schiavitù in cui sono costretti a vivere gli indios, la bambina impara a riconoscere la condizione di inferiorità alla quale è condannato il suo sesso.

**Michela Dazzi**, *I colori della notte*, Tranchida, Milano, 1993, pp. 131, L. 20.000 - Romanzo - Storia d'amore tra un fratello e una sorella che, nel ricordo dell'infanzia, riescono a trovare un luogo fantastico nel quale rifugiarsi di fronte alla violenza della realtà. Realtà che, di volta in volta, prende le sembianze spaventose della follia, della tossicodipendenza, della miseria e - infine - della malattia senza possibilità di guarigione.

**Ruth Elias**. *La speranza mi ha tenuto in vita*, trad. Marisa Margara, Giunti-Astrea, Firenze, 1993, pp. 283, L. 20.000 - Autobiografia - Ruth vive in Cecoslovacchia, ai piedi dei monti Tatra. È una ragazza di buona famiglia, dedita allo studio e agli svaghi. Ma quando, nel 1939, il Paese viene invaso dai nazisti, per Ruth, che è ebrea, comincia una via crucis che passa attraverso il ghetto di Theresienstadt, il campo di sterminio di Auschwitz e il campo di lavoro di Taucha da dove, nel '45, la libereranno le truppe alleate. Ruth ha scritto questa bella autobiografia - secca e misurata anche nella narrazione dell'orrore - nel 1988, per "penetrare l'incomprensibile" e deporre l'angoscia di "condannata a convivere con un incubo".

**L'etica necessaria. Eredità materna e passione politica.** Dialoghi di Melusine con Luciana Percovich, Edizioni Melusine, Milano, 1993, pp. 127, L. 20.000 - Il libro raccoglie i seminari tenuti da Luciana Percovich presso l'Associazione Melusine sul rapporto tra la diversa relazione dei due sessi con la madre e le possibilità della nascita di un'etica. La sua tesi è che la particolare posizione della figlia femmina dia a quest'ultima la possibilità della fondazione di un rapporto con l'altro e di una relazione d'oggetto capaci di dar vita anche a rapporti sociali diversi. Di questa possibilità - non già da considerarsi come un fatto acquisito, dato per genealogia, ma come una conquista raggiungibile in ogni, processo di individuazione femminile - Luciana discute con altre donne.

**Lygia Fagundes Telles**, *Le ore nude*, trad. Adelina Aletti, La Tartaruga, Milano, 1993, pp. 202, L. 26.000 - Romanzo - Rosa Ambrosio, attrice sul viale del tramonto, trascina le giornate nel suo grande appartamento di San Paolo, in Brasile, dove variamente la accompagnano, nelle sue ore

nude, la cameriera Dionisa, la figlia Cordelia, il giovane amante Diogo e l'ombra del marito Gregorio, morto suicida. A prendersi davvero cura di lei, trepido e discreto come sa essere un innamorato, è però solo Raul, il gatto di casa.

**Elena Gianini Belotti**, *Adagio un poco mosso*, Feltrinelli, Milano, 1993, pp. 155, L. 23.000 - Racconti - Le donne di questi racconti, sopravvissute ai loro uomini, sono anziane o anzianissime, magari malate, ma sempre con una grande voglia di vivere. La condizione di bisogno della vecchiaia non viene occultata, ma accolta dalle protagoniste con saggezza, dolcezza, spirito di indipendenza malgrado tutto. I rapporti con le amiche sono fondamentali. I racconti della Belotti inducono ottimismo, ma la sottile ironia che li pervade suggerisce con garbo che ci può essere dell'altro, che forse esige una scrittura meno garbata.

**Torey Hayden**, *Una bambina*, trad. Silvia Pieraccini, Milano, Corbaccio, 1993, pp. 256, L. 24.000 - Saggio - La cronaca di un innamoramento reciproco e, attraverso di esso, del ritrovamento della speranza e di una possibilità di vita: è questo il libro della Hayden, all'epoca insegnante alle prime armi in scuole speciali e attualmente personalità di spicco nel campo dello studio della psicopatologia infantile. Ella descrive con semplicità e grande vivezza la storia del difficile inserimento, in una classe di bambini handicappati, di Sheila, una bambina di sei anni con gravi turbe del comportamento, sopravvissuta al rifiuto, quasi un'eliminazione fisica, da parte della madre. La poesia che chiude il libro, scritta dopo qualche anno da Sheila per l'autrice, descrive al meglio, oltre che essere un significativo momento di simbolizzazione, il cammino percorso.

**Lilian Lee**, *Addio mia concubina*, trad. Lucia Panelli, cura di Yuan Huaqing, Frassinelli, Milano, 1993, pp. 229, L. 24.500 - Romanzo - Le sfumature infinite dell'amore non corrisposto di un attore dell'opera di Pechino per un suo compagno: un amore infelice per l'amante consapevole, infelice per l'amato che crede di provare solo un sentimento fraterno. Nei fatti il rapporto tra i due uomini trionfa su ogni avversità ed esclude definitivamente, anche dalla memoria, le donne. È forse da un sentimento di esclusione assoluta che l'autrice trae l'acutezza e la perizia con cui sa dar conto dei legami profondi che reggono la società degli uomini. Purtroppo il romanzo 'cade' letteralmente, in tutte le parti in cui, di questa società (quella cinese dagli anni trenta ai settanta), cerca di restituire la Storia.

**Alda Merini**, *Titano, amori intorno*, La vita felice, Milano, 1993, pp. 44, L. 10.000 - Poesie - Anche in queste, come in molte altre poesie della Merini, l'esperienza reale si indovina non già come materia della scrittura, ma come origine abolita della vera sorgente del canto, che è invece

costituita dal rifrangersi all'infinito, in un' ipotetica stanza degli specchi (per loro natura deformanti), di gesti, figure, atti cui appartiene l'io poetico e che a lui appartengono. È in questa stanza che hanno preso forma questi versi sulla sua eretica storia d'amore con Titano, versi in cui elementi di narrazione, frammenti di saggio e discorsivo riflettere sono sostenuti da una trama di metafore sconvolgente.

**Connie Palmen**, *Le leggi*, trad. Daniela Vitale, Feltrinelli, Milano, 1993, pp. 195, L. 20.000 - Romanzo - Opera prima, di grande successo in Olanda, di una giovane scrittrice, il romanzo racconta sei anni cruciali della vita di Marie Deniet, brillante studentessa di filosofia, attraverso i suoi incontri con uomini, amici, amanti, maestri, che segnano tappe importanti del suo percorso di formazione. Ultimo della serie, lo psichiatra destinatario del breve diario analitico in cui Marie si interroga sui paradossi insolubili di una donna come lei, che "usa i mezzi dell'uomo, la penna e le lettere, armi dell'impotenza".

**Elena Poniatowska**, *Fino al giorno del giudizio*, trad. Gabriella Bonetta, Giunti, Firenze, 1993, pp. 388, L. 24.000 - Romanzo - Jesusa è un'india messicana che, nel corso di una vita intensa e originalissima, si è improvvisata di volta in volta contadina e rivoluzionaria, serva e bottegaia, infermiera e strega. Intorno a lei si muove tutto un popolo, quello messicano, rappresentato senza mezze misure nei suoi vizi e nelle sue virtù. Il romanzo è stato costruito dalla Poniatowska sulle avventure di un personaggio reale, una contadina di ottantacinque anni che le ha raccontato la sua vita.

**Rita Porena**, *Il giorno che a Beirut morirono i Panda*, prefazione di Igor Man, Gamberetti, Roma, 1993, pp. 191, L. 22.000 - Romanzo autobiografico -L'autrice, una giornalista che ha vissuto a Beirut lunghi anni fino al momento dell'invasione israeliana e ai massacri di Sabra e Chatila, racconta i giorni dell'assedio del 1982, velandosi appena dietro una sottile forma-romanzo, senza infingimenti o falsi distacchi, attraverso i suoi occhi e il suo modo di pensare che sono quelli di una straniera che ha amato la città e gli uomini e le donne di una sola parte, quella dei palestinesi e dei progressisti libanesi. Sullo sfondo l'angoscia per la scomparsa di un'amica, anche lei italiana, nel Libano meridionale occupato da Israele; in primo piano una pietà profonda per chi vede soffrire, morire.

**Barbara Pym**, *Jane e Prudence*, trad. Lidia Zazo, La Tartaruga, Milano, 1993, pp. 229, L. 25.000 - Romanzo - Jane e Prudence sono diverse in quasi tutto: la prima ha già superato la quarantina, è sposata a un ecclesiastico, ha una figlia adolescente e vive da casalinga in campagna; la



seconda non ha ancora trent'anni, è nubile e piuttosto disinvolta, lavora a Londra, è bella ed elegante e si innamora sempre dell'uomo sbagliato. Ma le due donne sono grandi amiche, ed è alla deliziosa, originale Jane, sempre pronta a divertirsi e a combinare strampalati matrimoni, che va la palma della simpatia. Una Barbara Pym in grande forma, vicina più che mai alle atmosfere care a Jane Austen.

**Jacqueline Risset**, *Amor di lontano*, Testo originale francese. Versione italiana dell'autrice, Einaudi, Torino, 1993, pp. 163, L. 15.000 - Poesie - Amor di lontano, amor d'assenza, desiderio dell'altro e fuga. Perché? "Dissoluzione del tu / dell'io / nebbia d'angoscia". Scandito in cinque sezioni che hanno il nome delle stagioni (però la primavera ritorna), il libro della Risset canta, riconoscendoli e ridefinendoli, i "fenomeni d'amore", in versi distillati e splendenti in cui la poesia trobadorica echeggia non solo nell'ineludibile figura dell'ossimoro. E un vento soffia sull'anima di chi ama e tra le lettere del nome dell'amato, portando insieme dolore e gioia, presenza e dissoluzione. L'amore non è l'oggetto di questi versi: ne è lingua e musica.

**Ghada Samman**, *Incubi di Beirut*, trad. Leonardo Capezzone, Abramo, Catanzaro, 1993, pp. 366, L. 30.000 - Romanzo autobiografico - L'autrice, siriana che vive a Parigi, nel 1975 rimane intrappolata in una casa a Beirut, allo scoppio della guerra civile: la storia della sua vita in quei giorni fino alla liberazione è narrata attraverso la scansione di 176 incubi e conclusa da un sogno trasparente in cui, in forma di fiaba, si parla dell'amore contrastato tra un mussulmano e una cristiana (o un'ebrea?). La grande forza del libro è nel realismo ossessivo, teso fino all'allucinazione, con cui viene raccontata la guerra vista da e nel rifugio; la tensione si sfilaccia quando invece l'autrice cerca di dar forma alle allucinazioni in senso proprio che la situazione produce nella protagonista.

**Fay Weldon**, *La forza vitale*, trad. Vincenzo Mantovani, Feltrinelli, Milano, 1993, pp. 228, L. 27.000 - Romanzo - La "forza vitale" del titolo è attribuito peculiare di Leslie Beck: dotato di una virilità quasi leggendaria, Leslie fa strage di cuori fra le sue amiche - nubili o sposate che siano - e semina figli del peccato. Questo nei tumultuosi anni settanta. Poi tutto sembra acquietarsi, ogni coppia si chiude nella sua sicura casetta, e passano vent'anni. Agli albori degli anni novanta Leslie, rimasto vedovo, torna alla ribalta e sembra voler colpire ancora. Ma tante cose sono mutate, soprattutto nella testa delle sue amiche di una volta...

## 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'esasperata 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 imm modificabili, 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.

**Distribuzione:** Arnoldo Mondadori Editore.

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

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

Finito di stampare nel mese di dicembre 1993 dalla Nuova Linotipia Piacenza - Printed in Italy.

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